

Universidade Federal de Juiz de Fora
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação

Vinicius Tobias

**OS YOGUINS DO SÉC. XXI: O APRENDIZ ORIENTALISTA PÓS-
TRADICIONAL NA MÚSICA DE BNEGÃO E WALTER FRANCO**

Juiz de Fora
Janeiro de 2018

Vinicius Tobias

**Os yoguins do séc. XXI: o aprendiz orientalista pós-tradicional na música de
BNegão e Walter Franco**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Religião como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre em Ciência da
Religião

Orientador: Marcelo Ayres Camurça

Juiz de Fora
Janeiro de 2018


Vinicius Tobias

**Os yoguins do séc. XXI: o aprendiz orientalista pós-tradicional na música de
Bnegão e Walter Franco**

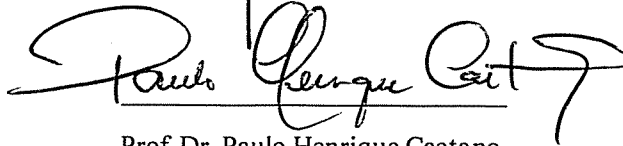
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, Área de Concentração: Religião, Sociedade e Cultura, Linha de Pesquisa: Religião e Espaço Público; do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião.

Aprovada em 23 de Fevereiro de 2018

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Marcelo Ayres Camurça (Orientador)


Prof. Dr. Arnaldo Érico Huff Júnior


Prof. Dr. Paulo Henrique Caetano

AGRADECIMENTOS

Ao William que, na nossa adolescência, queria mais música parecida com o Júpiter Maçã e acabou baixando Walter *Frango*. Ele não gostou muito, mas acabou me passando. Já eu me apaixonei pelo *Ou não*, e alguns meses depois descobri que o músico se chamava Franco e não Frango. Não sei se fiquei muito feliz com isso.

Ao Patreze que atrapalhava tanto as aulas da oitava série cantando *Dança do Patinho*, do BNegão, que eu fui obrigado a buscar escutar.

Aos meus sogros Seu Nilson e Dona Maria do Carmo que fizeram o incrível esforço de me abrigar enquanto eu fazia a Especialização em Ciência da Religião e me preparava para o mestrado. Poucas pessoas fizeram mais, de forma imediata, pela construção dessa dissertação.

Aos meus pais, Edna Souza e Rafael Tobias pelo gosto pela canção que cultivaram em mim. Tive a sorte de crescer ouvindo música desde muito novo.

À Thais pelo incentivo e por ter me apresentado a Ciência da Religião, sem você nem notaria que existe o caminho que estou trilhando agora.

Aos professores que iluminaram com vida toda minha trajetória acadêmica, devo a vocês haver seguido esse caminho. A citar Kátia Lombardi, Filomena Bonfim, João Barreto, Paulo Caetano, Arnaldo Huff e em especial Marcelo Camurça, meu orientador que me aproximou com afeto, abertura e entusiasmo, sem abandonar o rigor. A vocês minha gratidão. Também ao Carlos Sandroni pela participação como arguidor de qualificação, foi uma honra ser avaliado por você e suas considerações trouxeram maior maturidade para as análises musicais.

E, acima de tudo, ao Cerrado. Que esse bioma sobreviva, ele é o coração deste nosso continente e o meu também.

Resumo

Essa dissertação se mostra como um esforço de religiões comparadas para entender a religiosidade pós-tradicional orientalista identificadas em dois compositores da música popular brasileira: BNegão e Walter Franco. Ao aplicar uma hermenêutica interessada nesse assunto aos álbuns desses compositores tomados como obras orgânicas, percebeu-se que ambos constroem, em suas canções, um difuso papel social de um aprendiz sem mestres. A esse aprendiz orientalista pós-tradicional chamei de yoguin do séc. XXI, uma categoria que tanto se torna eficaz para entender os entremeados das artes em relação ao orientalismo como para balizar a experiência pós-tradicional de vida em aprendizado. A partir dessa constatação discuto então as demais questões que envolvem os discos estudados e a atividade 'profética' desses compositores em interface com a sociedade e a política. Para situar a discussão, além disso, apresento um panorama de desenvolvimento na arte ocidental do nomos orientalizado, ou seja, da explicação de mundo ocidental que tende às ideias clássicas do mundo oriental. Esse resgate passa pela ética romântica, pela estruturação da linguagem artística e pelo que chamei de ética da integralidade, um desdobramento da ética romântica, mas que traz outros vetores como o tema do holismo e a busca do equilíbrio.

Palavras chave: Yoguins do séc. XXI ; ética da integralidade ; BNegão ; Walter Franco ; orientalismo

Abstract

This dissertation shows itself as an effort by comparative religions to understand the post-traditional orientalist religiosity identified in two Brazilian popular music composers: BNegão and Walter Franco. From a hermeneutic interested about the albums of these composers taken as organic works, it was noticed that both construct in their songs, a diffuse social role of an apprentice without masters. To this post-traditional orientalist apprentice I called *yoguin* from 21st century. This category becomes effective to understand the relationship between art and orientalism and to refer to the post-traditional experience of life in learning. From this observation I discuss then the other questions that surround the discs studied and the 'prophetic' activity of these composers in relation to society and politics. In order to situate the discussion, moreover, I present a panorama of development in western art of the orientalized *nomos*, that is, of the explanation of western world that tends to the classical ideas of the Eastern world. This rescue goes through romantic ethics, for the structuring of artistic language and for what I have called the *ethics of integrality*, an unfolding of romantic ethics, but which brings other vectors such as the theme of holism and the search for balance.

Keywords :Yoguins from 21st century ; ethics of integrality ; BNegão ; Walter Franco ; orientalism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O tema da pesquisa.....	9
2. O yin e o yang do orientalismo na canção.....	10
3. O yoguin (do séc. XXI) como nova categoria ontológica para balizar	
4. a experiência pós-tradicional de <i>vida em aprendizado</i>	14
5. Considerações metodológicas.....	18
6. Idiosincrasias do tema.....	22
6.1. Zen, o pivô.....	25
CAPÍTULO 1 – A ORIENTALIZAÇÃO NA, A PARTIR, E ATRAVÉS DA ARTE	32
1 – Macro contexto artístico	32
1.1. A ética romântica.....	34
1.2. Metáfora e Metonímia.....	37
1.3. De uma <i>ética da integralidade</i> artística ao <i>orientalismo estético</i>	
pós-tradicional.....	47
2 – Aorientalização, o orientalismo e o oriente na canção brasileira	60
2.1. “Tatuou um Ganesh na coxa, chegou com a boca roxa de botox”.....	60
2.2. “Deus me livre de ser normal”.....	67
2.3. “Eu sei que não faço nada, mas ainda vou transar com você”.....	71
2.4. “As coisas não têm paz”.....	75
CAPÍTULO 2 – BNEGÃO	85
1 – Os mestres da Mutação	90
2 – Soldado do Funk: um yoguin da periferia	98
3 – Nova Visão – passando de mono para estéreo	104
4 – Palavra que ensina e som que age: a magia dos Seletores de Frequência	107

CAPITULO 3 – WALTER FRANCO.....	111
1 – Se for começo, fique à vontade.....	111
2 – Ou não.....	117
3 – Viver é afinar um instrumento.....	131
CAPITULO 4 – OS PICHADORES E OS ENTREVISTADORES: OS YOGUINS DO SÉC. XXI FABRICANDO IDÉIAS SOCIAIS.....	136
1 – Da frustração do entrevistador à apropriação pelo pichador.....	138
2 – Cosmologia e práxis.....	147
3 – Interpenetração de identidades.....	152
CONCLUSÃO.....	156
BIBLIOGRAFIA.....	159
Discos referenciados.....	163

INTRODUÇÃO

1 – O TEMA DA PESQUISA

Nessa pesquisa estou me dispondo a fazer uma comparação crítica e sinérgica entre dois compositores, que, se analisados a partir de critérios como musicalidade, estilo, atuação, época ou escola; se distinguem radicalmente. BNegão e Walter Franco são escolhidos não por suas semelhanças existentes no campo das artes, mas naquelas existentes, podemos dizer, numa inspiração “espiritual”, “religiosa” de tipo “oriental”. Coisa que no caso desses compositores engloba (procurarei demonstrar, como a principal característica) suas atividades musicais.

A ambos a ‘sabedoria oriental’ experimentada e expressa por eles de uma maneira autônoma e difusa servem como ‘alimento’ para suas composições. Encontra-se na quase totalidade das canções desses compositores referências a tal religiosidade, cada um com suas preferências estilos e crenças. Trata-se, em ambos os casos, de projetos de representação centrados nessas obrasna mudança de percepção em direção a uma teodicéia soteriológica semelhante e inspirada pelas aquelas que podemos chamar de ‘orientais’. Esses influxos perpassam os dois trabalhos e se tornam identificáveis pelas cadeias de significantes, pela veiculação de ensinamentos, e a determinação de mostrar a realidade ‘por trás da ilusão’ e investir e convencer às pessoas em buscar o equilíbrio das energias e emoções internas. Tudo isso a partir de projetos estéticos muito diferentes.

Outra coisa que contribuiria para a percepção disso seria a maneira como se portam em suas inserções na mídia, sendo comum encontrá-los discorrendo sobre assuntos religiosos.

Esta relação – música/espiritualidade – que sugiro existir nos dois compositores visa buscar elementos que permitam rascunhar um tipo de intuição religiosa que se realiza no campo das artes e que, de certa maneira, inaugura um novo tipo de ator social de caráter religioso. Esses são os matizes principais que aqui serão desenvolvidos.

2 –O YIN E O YANG DO ORIENTALISMO NA CANÇÃO

Walter Franco é um músico conceitual e experimental. Ele começa sua carreira na década de 1970 e segue ativo até hoje, embora de maneira mais recolhida. Autor de seis discos e alguns compactos, o compositor quase não encontra seu lugar na cultura de consumo e seu nome (não tanto suas canções) é bastante desconhecido do público em geral. No entanto, é tido em alta consideração pelos intelectuais, artistas e estudiosos da música. Isso por sua estética radical e seu trabalho conceitual de forte apelo poético e semiótico.

Já Bernardo Santos, o BNegão, ligado ao hip-hop e à cultura *underground* chega ao grande público na década de 1990 como um dos vocalistas e letristas do grupo de hip hop *Planet Hemp*, que militava (e milita, o grupo voltou a fazer shows em 2016, embora não haja novas composições) pela legalização da maconha. Com o fim da atividade do grupo, em 2001, BNegão começa seu novo projeto, o *BNegão e os Seletores de Frequência*. Ele desenvolve uma carreira solo cuja marca de modo de criação é a independência e a atividade de composição do som pelos músicos que o acompanham, formando um trabalho de construção estética que mistura tudo quanto existe de estilo considerado pelo grupo como ‘negro’: rap, hardcore, dub, groove e funk carioca. No som dos *Seletores de Frequência* todos esses estilos são mobilizados com o intuito de servir como base para letras prosaicas reflexivas e fortes escritas e cantadas pelo BNegão.

Nesse primeiro contraste já fica a imagem: de um lado, Walter Franco enquanto um músico escorregadio e evasivo, e isso se reifica pelo fato de seu trabalho semiótico se centrar no silêncio. De outro, de BNegão como portador de um som e de uma mensagem de fácil acesso, que dialoga mais com a cultura pop e que tem uma mensagem com maiores contornos a ser dita nas verdadeiras atividades oratórias e argumentativas que por vezes se caracteriza o rap.

De fato, as escolhas musicais de cada um desses compositores têm relações com certos impulsos de significação contidos em suas canções. BNegão, como será demonstrado investe bastante em imagens, metáforas e modos de dizer que aludem à reencarnação e à uma concepção de *karma* como uma outra dinâmica energética dos acontecimentos. Com elaborações em que são visíveis semelhanças com a idéia Hindu de *atman*, ou seja: fundamento, substância, ou ainda, “eu-interior”, “self perfeito”. Isso

acaba acontecendo por ser declaradamente legatário de um conhecido mestre de yoga, o Professor Hermogenes, ‘mestre’ (entre aspas por não ter estudado diretamente com ele) mais citado por BNegão em suas músicas e entrevistas. Para BNegão então é preciso ao indivíduo um trabalho espiritual que se centre em se conhecer, em alcançar quem a pessoa verdadeiramente é por traz da ilusão do ego. Somando ao fato de que esse conhecimento harmonizaria a vida e teria forte impacto na dissolução sustentação das injustiças sociais, isso por que o véu de *Maya* (ilusão) estaria suspenso ao se conhecer o verdadeiro eu como uno com Deus.

Em Walter Franco, encontra-se evasão também em suas emanações religiosas, sendo que é com sutileza que trata de ciclos e de vazios (algo que pode ser mais encontrado na forma das canções do que nas letras), embora não se apresente evasivo quando se fala da medida a se tomar, em como se manter. Basta lembrar de sua música mais famosa e que será motivo de diversos comentários nesse trabalho, a letra na íntegra diz: “Tudo é uma questão de manter / a mente quieta / a espinha ereta / e o coração tranqüilo”¹.

Ou seja, uma música enigmática em Franco, onde o mais importante é silenciar sobre a natureza da realidade e trabalhar as suas próprias ações e percepções no sentido de melhora e esvaziamento de conceitos; ao passo que, em BNegão uma música mais palatável e conteudística, onde a realidade é mais cognoscível e um trabalho mais racional deve ser feito para superar a ilusão e se atentar para a verdade do ser. Essas diferenças percebidas nos macro-processos estilísticos que serão esmiuçados ao longo do trabalho remontam à discordância fundamental hindu/budista entre atman e anātman, ou seja, substância ou não substância. Essa diferença é também sentida na música, nas mudanças dos modos de formar que as constituem.

Essas equivalências opostas e complementares nos permitem brincar ao ver dois espíritos religiosos próximos, mas que se mantém em extremos e desencontro de evasão/escrutínio argumentativo, vazio/composto de uma realidade sobre a qual se pode falar sobre; baixa energia sonora/carga auditiva alta e sem momentos vazios. Tudo isso indica que estamos diante de dois momentos do que podemos chamar orientalismo na canção, mas de dois momentos opostos, no mesmo sentido em que o yin (sombra) é oposto de yang (luz). Essa formulação apresentada, além de ser um recurso textual de classificação, é também um espelho do papel encenado por esses personagens culturais.

¹Walter Franco. *Respire Fundo*. Rock Company: São Paulo, 1978. (Faixa 3)

Pois quando Walter Franco se liga mais ao evasivo e ao vazio e BNegão à afirmação de uma realidade e da urgência da busca espiritual, acabam por reconstruir, nas religiosidades pós-tradicionais, a discordância fundamental pela qual se polarizam as tradições do oriente.

E porque o termo orientalista? Depois de Said (1990) esse termo toma contornos negativos e é usado para a crítica da objetificação cultural operada pelo ocidente em não reconhecer as diferenças latentes entre as culturas orientais. É, sob a visão deste autor, um termo negativo que visa evidenciar relações de colonialismo existentes nas formulações teóricas ocidentais sobre as orientais. Apesar disso, as especificidades desse trabalho requererão o uso desse termo, e é meu dever explicar por que:

As noções, construções e vivências religiosas que encontramos aqui passam ao largo das religiões, se referem a elas, mas se apresentam como outra maneira de viver e operar a religiosidade. Uma maneira que têm diversas afinidades eletivas com o estilo Nova Era de religiosidade, mas que guarda também algumas divergências. Uma delas seria, no caso dos compositores, uma certa hierarquização de uma teodicéia oriental frente aos outros símbolos religiosos trazidos ao processo de significação. Nas descrições sobre a religiosidade Nova Era consultadas para a elaboração desse trabalho (D'Andrea - 2000, Amaral - 1999, 2000), a vivência religiosa seria composta por momentos de troca comercial, obedecendo a lógica do mercado. Os entendimentos dos participantes então iam se constituindo como uma colcha de retalhos costuradas por eles. O que nos leva a uma outra diferença: a racionalização da crença por parte dos compositores. Embora D'Andrea (2000) encontre a reflexividade nos interstícios das vivências Nova Era, é sempre marcado pelo autor que isso acontece respeitando o plural, a prerrogativa de não haver julgamento (pois este seria uma característica do ego em contradição com o *Self*) e sempre se tomando a perspectiva do indivíduo. Já nos compositores estudados há quase que uma 'teologia' subtextual. Enquanto isso existe como movimento positivo (pelo menos no âmbito do julgamento, pelo que principalmente em Walter Franco há um não investimento na via intelectual de conhecimento, a busca e as formulações, no compositor se dão de maneira mais selvagem e processual)², não há (ou há muito descontinuamente) um público que viva de fato aquilo que a música propõe, que construa suas crenças pelos termos e impulsos propostos ali. Ou seja, a religiosidade é algo que pertence aos compositores, mas uma

² "Diga o que você quer dizer / diga t' na ponta da língua / o que você quer dizer // Só não diga dessa água / não beberei dessa água" canta Walter Franco no disco Tutano (Faixa 4, 2010)

vez nos dispositivos de reprodução pelos quais a música é distribuída, não é uma música consumida religiosamente. Embora, claro, sejam perceptíveis os elementos religiosos e esses impulsos que vão formar outros impulsos religiosos; mas de ordem e natureza diferente ao público Nova Era, que tem – e sabe que tem, além de buscar ter – experiências religiosas em suas vivências.

Temos então uma atuação religiosa fora do âmbito ‘religião’ que se aglutina em torno de algumas noções das ditas ‘religiões orientais’, e que se comporta de maneira sutilmente diferente às religiosidades Nova Era, embora haja muitas afinidades eletivas entre elas. Agora, falta dizer, que o conteúdo religioso não é algo que seja reproduzido como as religiões que pregam essas noções as elaboram, nem que esses influxos sigam qualquer tipo de raciocínio que exclua as outras leituras. Esse ‘oriente’ a que eles se referem é, em certa medida, inventado por eles. Sem dúvida a partir de leituras, palestras de gurus e quaisquer outros tipos de informação, mas não se refere a uma realidade tradicional a que eles sejam legatários.

E é aí que o termo ‘orientalismo’ traz algumas informações coincidentes com os movimentos que estudamos. Orientalistas, historicamente, eram aqueles que estudavam o oriente no nascimento dos estudos sobre religião a formar uma idéia sobre o que era esse oriente enigmático e exótico (e sempre visto como uno) que se confrontava tanto à modernidade. A crítica de Said (1990) coloca esse oriente como algo inventado pelo ocidente a partir da prática do orientalismo. No sentido que um conjunto de civilizações com diferenças profundas entre si sejam entendidas a partir de poucas diferenças epistemológicas simplificadoras entre oriente/ocidente.

Ora, é de um oriente construído pelo ocidente na atividade desses compositores que estamos nos referindo. A diferença aqui é que esse oriente mais ou menos uno não é utilizado para dar uma dignidade especulativa a esses povos, nem a título de curiosidade étnica, e sim para construir, em torno dessa idéia redutora³, uma religiosidade pós-tradicional - orientalista.

³Vejo com bons olhos a apropriação cultural como circulação livre de idéias culturais, pois ela é a condição para a criatividade. Devemos ter em vista que não estou usando esse termo em seu sentido problemático, que é quando a população que cria bens culturais é desvinculada dela e marginalizada de sua própria criação. Aqui temos a apropriação cultural como antinomia da expressão *meeting cultural*, superada pela prática da antropofagia nos meios artísticos desde 1922.

3 – O YOGUIN (DO SÉC. XXI) COMO NOVA CATEGORIA ONTOLÓGICA PARA BALIZAR A EXPERIÊNCIA PÓS-TRADICIONAL DE VIDA EM APRENDIZADO

Nessa reconstrução do oriente, um estado ontológico dos mais importantes em todas as tradições religiosas a que os compositores se referem é perdido absolutamente: o aprendizado direto com um mestre. Seja uma religiosidade com influências hindu, budista, zen, taoísta; nenhuma delas se sustenta sem grandes e profundas perdas sem o contato direto entre mestre e discípulo.

Esse discípulo, iniciado, é alguém a quem os ensinamentos serão passados de maneira integral e ele se tornará, no futuro, um mestre. Sendo, pela condição de discípulo, já alguém com instrução privilegiada. Zimmer (2008, 50-52), nos delinea de maneira geral da condição de discípulo nas realidades tradicionais indianas, que depois também vai se reproduzir em suas estruturas monacais e que persiste nas estruturas tradicionais.

O discípulo que tem em suas entranhas a verdade anelada (...) submete-se sem reservas ao seu guru, prestando-lhe reverência como à encarnação do saber divino que lhe será ministrado, pois o mestre é porta-voz da sabedoria superior e possuidor de uma arte especial. (...) Deve compartilhar a moradia de seu mestre durante anos, servi-lo em sua casa e ajudá-lo no trabalho, seja seu ofício o de sacerdote, mago, asceta, médico ou oleiro. As técnicas necessitam ser aprendidas pela prática constante, enquanto a teoria é ensinada por meio da instrução oral, suplementada por um estudo completo dos manuais básicos. (...) O discípulo, como metal maleável, deve ser formado seguindo o molde do mestre que lhe serve de matriz, e isto não apenas em relação em questões de arte e saber, mas também a toda atitude pessoal. (ZIMMER, 2008: 50-51)

No ocidente, entretanto, manter essa estrutura se mostra como uma das muitas dificuldades enfrentadas pelas tradições. Peguemos o Budismo como exemplo. Nas sociedades budistas as pessoas que ensinam seguir a vida religiosa abandonam suas famílias e vão receber instrução formal em um mosteiro. Lá, dentre outras práticas, meditam incansavelmente. A estrutura monástica é mantida (financiada) pela comunidade budista leiga, que participa de festejos, orações e até mesmo alguns poucos retiros, mas de maneira geral a religiosidade é dada como no catolicismo brasileiro: se vai às festividades formais esporadicamente e segue-se a vida normalmente. A comunidade leiga não medita, pelo menos não rotineiramente, e não se espera que um leigo se ilumine.

No Brasil essa estrutura não se mantém. Se pegarmos também um exemplo pontual, o Budismo Tibetano liderado pelo Lama Padma Santem e centrado nas estruturas de CEBBs (Centros de Estudos Budistas Bodhisatva), vemos como duas classe religiosas, os leigos e os aprendizes, são fundidas. É claro que no Brasil o público do Budismo é bastante reduzido, embora seja uma religião que cresça bastante entre as elites sociais, o público disposto a praticar o budismo encontrado em cada grande cidade é bastante pequeno e, certamente, as pessoas dispostas a abandonar família e carreira são potencialmente diminutas, somando-se esse fato à falta de estrutura dessas instituições para manter monastérios. Aqui vemos que não há mais esses aprendizes exclusivos, enquanto a atividade leiga alcança maiores definições, com encontros para meditações e estudos semanais e a participação sazonal em retiros onde são feitos os maiores exercícios de meditação e onde os ensinamentos mais sutis e secretos são ministrados, na medida em que ensinamentos sutis e secretos sejam todos, nesse caso específico, disponibilizados no You Tube⁴ para consulta em geral.

Enquanto há uma pequena minoria dos que integram essas estruturas que investem (como fez o Lama) em estudar com um mestre ou em um monastério na Índia, no Butão ou outro país, existe certa hierarquização dessa classe leiga-aprendiz. Há aqueles que podem ministrar práticas em Centros Budistas sem serem em si mestres, no sentido máximo que se dá, sendo apenas um leigo com mais estudo; e há aqueles que moram em comunidades budistas, na qual constroem suas casas, constituem sua família, e de lá vão ao trabalho em seus carros próprios.

Vê-se aqui uma re-significação do discipulado e a fusão dos horizontes do leigo e do aprendiz. Pode-se perceber também um movimento parecido na atividade do Prof. Hermógenes, mas ele ainda vai além. Hermógenes é uma figura importante para esse trabalho, na medida em que um dos compositores estudado, BNegão, o cita no corpo da letra de suas canções e em falas nas suas entrevistas que concede à mídia inúmeras vezes, sempre se referindo a ele como uma fonte de sabedoria da qual bebe. Hermógenes é mestre de *Hatha Yoga*, a chamada Yoga Integral, e pela sua atividade social e seus escritos ocupa um lugar de convergência entre tradição e o desenvolvimento de novas religiosidades. Ele também opera, ao constituir um grupo de seguidores, uma re-significação para a construção do papel a desempenhar pelos seus discípulos. Em uma linguagem que sempre reinstala termos sânscritos que por vezes é

⁴Canal do Lama Padma Samten no You Tube: <https://m.youtube.com/user/lamapadmasamten>

criticada como simplificadora ele instaura um panorama onde o *Yogi* seria o mestre, aquele que detém o conhecimento e o estado espiritual elevado; em contradição o *Yoguin* seria aprendiz, aquele que tomou a notável decisão de trabalhar em prol de sua evolução em vista a compaixão a todos os seres mesmo sem se propor a abandonar esse mundo:

O sâdhana (método) do yoguin de séculos atrás fazia dele um anacoreta. O sâdhaka moderno fica entre seus irmãos de humanidade, mas mantendo-se isento, evitando mesmificar-se e corromper-se. Em seu ambiente – oficina, escola, escritório, repartição... – é ele um ponto de apoio aos outros quando sofrem e perdem o ânimo. (HERMÓGENES, 1975: 166)

Se fosse apenas isso poderíamos dizer que são confluentes a visão de discipulado encontradas nos escritos do Professor Hermógenes e praticadas pela estrutura Budista Bodhisatva comentada acima. Mas Hermógenes escreve dentro de um espírito de época onde se coloca como uma voz também direcionada aqueles que se encontram fora das tradições, porém que se entendem enquanto buscadores, diz ele:

O *Yogui* é aquele que já foi festivamente recebido pelo Pai na “comunhão dos santos”, e, no acolhedor abraço da Graça do Pai, que morreu como um *eu* e ressuscitou como Deus.

Yoguin é aquele que, tendo despertado, visto a impermanência e falência dos valores mundanos, seja cristão, hinduísta, budista, judeu, maometano..., está a caminho, pagando o preço dos desafios, das fadigas, das quedas, de todos os sacrifícios, mas sempre avançando, sempre querendo chegar. (HERMÓGENES, 1975: 33)

Ao compor essa idéia de *Yoguin* Professor Hermógenes relativiza qualquer tipo de estrutura social ou religiosa. Não importa, para ele, se a linguagem religiosa seja diferente da indiana que emprega, nem que o indivíduo opere fora ou em outra estrutura religiosa. Apesar das relatividades há algo que resta ao yoguin perceber, a “impermanência e falência dos valores mundanos”.

Centrando na linguagem da citação acima, percebemos que Hermógenes usa termos conhecidos cristãos para aludir a uma concepção não cristã de “união com o todo em vida”. Usa também quantas analogias forem possíveis com quaisquer outras religiões ao longo de seu texto. Para ele não importa o nome e os formatos das crenças ou como se organiza a estrutura, importa apenas uma coisa, a teodicéia, ou seja, a explicação do sofrimento, a descrição de como e porque os fenômenos acontecem e a receita soteriológica de uma busca generalizada para se “ressuscitar como Deus”. De

acordo com sua descrição estamos todos alienados do fato de que somos nós, Deus, iludidos pelos valores mundanos que levam inconfundivelmente ao erro por tratar as pessoas como corpos separados de espíritos. O yoguin, na concepção Hermógenes, então, é aquele que desperta para essa verdade e que busca meios de avançar no sentido de seu reencontro com o Deus que é, como parte pulverizada que remonta ao todo.

O livro dele a que nos referimos tem o título de: *Yoga: caminho para Deus*. Esta informação, quando já familiarizada com a idéia que ele compõe de *yoguin* como “aquele que caminha para Deus” leva a entender que este é mesmo um livro que investe na significação dessa nova maneira de aprender nesses tempos, um manual para yoguins do séc. XXI. Hermógenes matiza de diversas formas as características e pré-requisitos desse *yoguin*, buscando os conceitos hindus, mas sempre desprovendo-os de substancialidade cultural. Assim é necessário do *yoguin* visão correta perante à realidade (*Viveka*), desapego (*Vairagya*), anseio pela libertação dos seus condicionantes (*Mumukshutva*). E também, é necessário, para Hermógenes que o *yoguin* guarde práticas:

Sâdhaka é o yoguin cumprindo seu papel no mundo, que é valorizar a oportunidade de existir, empregando, consciente e voluntariamente, o “talento” confiado, o dom da existência, para tornar-se Essência. E isto está a seu alcance, e é seu dever. O amado Jesus, Mestre incomparável, recomendou-nos, a todos nós – sâdhakas – “sede perfeitos como o Pai do Céu é perfeito”. (Hermógenes, 1975: 41)

Dessa maneira Hermógenes lança um alcance de uma teodicéia para o campo do possível dentro de diferentes religiões e de diferentes contextos sociais. O *yoguin* de Hermógenes se refere à religiosidade experimentada por fora das tradições ou apesar das tradições, propondo uma espécie de misticismo intra-mundano orientalista. Esse *yoguin* permaneceria um buscador, um aprendiz sem mestre, tendo sua individualidade como balizador das experiências e escolhendo livremente por quais caminhos percorrer.

Essa prática também teria seu rebatimento social, de maneira que ao se buscar reunir-se a Deus o mundo iria ser povoado por seres conscientes e cheios de compaixão:

*Quando cada indivíduo passar a defender os direitos dos outros como defende os seus e, ao mesmo tempo, se tornar fiel cumpridor de seu papel no mundo, isto é, seu *dharm*a, a vida social vai melhor. Surgirá daí um mundo em harmonia, um mundo *yoguin*, um mundo cristão. (Hermógenes, 1975: 188)*

Hermógenes propõe uma religiosidade para o mundo secular, uma religiosidade para além das religiões onde as únicas bases seriam a teodicéia que pode ser expressa de diversas formas somada à busca individual por aprendizado constante a partir de diversas fontes de conhecimento e sabedoria. Ao elaborar isso ele abre o caminho para que qualquer um se sinta um buscador a realizar a nobre promessa que faz de se reunir novamente com Deus ou Brahman. Essa concepção dialoga fortemente com a sensação daqueles que nutrem religiosidades pós-tradicionais de estarem em estados de aprendizado a partir de leituras e vivências, mas um aprendizado disperso e reunido pelo indivíduo que, a partir das considerações de Hermógenes passam a se imaginarem pertencentes a uma classe seleta de pessoas que buscam por libertação espiritual. Uma categoria de aprendiz um tanto que abstrata por não considerar o momento em que um yoguin passa a ser um yogui, ou melhor, uma maneira de entender um aprendiz como alguém que passa a vida a aprender sem nunca “chegar lá”, nem nunca se tornar um mestre, senão por golpes do destino ou por intuição profética.

Essas elaborações do Professor Hermógenes são o que nos permitem o vislumbre de uma nova forma sutil de “sentir-se iniciado” que poderia ser operacionalizadas pelos compositores que são objeto desse estudo. E quando me referir à “yoguin do séc XXI” ou “aprendiz avançado pós-tradicional” são a idéias assim, ou análogas, a que estarei me valendo.

4-CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

De uma forma mais sistematizada, posso dizer que o presente trabalho se construirá sobre os seguintes três alicerces: 1) o debate sobre a construção de uma religiosidade por conta própria, em uma labuta individual, a partir de hibridizações; 2) a dinâmica que nutre afinidades eletivas com a Nova Era totalizante que se traduz nas “filosofias do oriente”, o que estou chamando de orientalismo; e 3) na relação entre música/religião que será buscada a partir da crítica das canções sob uma ótica da crítica musical.

Seguindo as considerações de D’Andrea (2000:28) de que a religiosidade pós-tradicional “sugere uma abordagem original, pelo caráter globalizado (multissituado) e híbrido (fragmentário e eclético) que a constitui”, optei por usar recursos de diferentes

abordagens que possam vir a contribuir melhor na tarefa de estudar as diversas esferas de relação que o tema requer.

Inicialmente serão usados recursos da crítica artística de forma a embasar as considerações sobre a natureza das estéticas, das mensagens e dos impulsos que as canções contêm. A instrumentalização dessa ferramenta se dará a partir da busca de aportes para abarcar todas as esferas da natureza desses produtos culturais que inclui referências híbridas a esse oriente generalizado e sua condição de produtos de comunicação de massa⁵. Para termos parâmetros sobre esses dois reinos de abordagem estaremos sob apoio de dois dos melhores expoentes desta crítica: Octávio Paz e Umberto Eco.

Octávio Paz (1996) esmiuçou fortemente a idéia de orientalização na estética causada pela explosão/simultaneidades das informações e falência simbólica de grandes valores estéticos do ocidente; também fala sobre a inclinação de diversos autores sobre as formas espirituais do oriente ao qual nos referimos na seção anterior.

Compreendo que o exemplo crítico de Octávio Paz aponta para maneiras de se operar com essa *arte da conjugação*⁶, pensa-se em agir à sua imagem: munir-se de todo tipo de informação sobre as obras e os autores a fim de potencializar e embasar a análise. Não com o objetivo de listá-las todas nem de dar uma análise completa e acabada da obra. A intenção aqui seria relacionar essas informações em uma perspectiva contextual e em troca com outras obras e outras esferas do discurso, uma vez que seu fluxo relacional aqui se torna mais importante do que aquilo que poderíamos chamar *soberania* ou *aura* da obra. As informações a serem levadas em conta são as influências (musicais, religiosas, literárias, de estilos) e os artifícios estéticos, ou seja: as imagens metafóricas, metonímicas, as figuras de linguagem, ritmo e melodia, projeto gráfico, a linguagem e o que mais possa contribuir à análise.

Já em Umberto Eco (2008) se buscará a teorização sobre a crítica a produtos artísticos de cultura de massa. Em sua coletânea de críticas “Apocalípticos e Integrados”, além de diversos exemplos de crítica, há também o debate metodológico e teórico que pode ajudar como ferramenta a todo o processo de nossa crítica direcionada.

⁵Como aponta Umberto Eco (2008) o contexto geral cultural é o da comunicação de massa. Entretanto, como que uma postura crítica de ambos os compositores aos produtos de massa somada ao aproveitamento total de seus recursos como condicionais para seus trabalhos torna esse assunto incontornável no caso desses compositores.

⁶Termo de Paz (1996) que indica o paradigma contemporâneo artístico, ele será debatido no corpo do trabalho.

As considerações de Eco já nos podem servir como horizonte para o trabalho prático de operacionalização das canções. Segundo o autor as obras de arte fazem parte de um todo relacional que vai além do dentro/fora das próprias obras:

Uma obra de arte como estrutura constitui um sistema de relações entre múltiplos elementos (os elementos materiais constitutivos da estrutura-objeto, o sistema de referências a que a obra reporta, o sistema de reações psicológicas que a obra suscita e coordena, etc.) que se constitui a diferentes níveis (o nível dos ritmos visuais ou sonoros, o nível do enredo, o nível dos conteúdos ideológicos coordenados, etc.). O caráter de unidade dessa estrutura, o que constitui sua qualidade estética, é o fato de ela aparecer, a cada um de seus níveis, organizada segundo um processo sempre reconhecível, aquele *modo de formar* que constitui o *estilo*, e em que se manifestam a personalidade do autor, as características do período histórico, do contexto cultural, da escola a que a obra pertence. Portanto, uma vez encarada como obra orgânica, a estrutura permite que nela se identifiquem elementos daquele modo de formar que indicaremos como *estilemas*. Graças ao caráter unitário da estrutura, cada estilema apresenta características que o reassocia aos outros estilemas e à estrutura original, de tal modo que de um estilema se pode inferir a estrutura da obra completa, ou, na obra mutilada, se pode reintegrar a parte destruída. (ECO, 2008: 89-90)

Se “de um estilema pode-se inferir à estrutura da obra completa” (2008:89-90) podemos pensar em tomar os discos analisados como obras orgânicas e pensá-los e analisá-los desta forma sem esgotar o trabalho nem cair na vontade de tabelar cada referência, cada verso, cada estrutura melódica, cada pequeno elemento destas obras. Pensando que a constante *estilo* é o que se estrutura no todo, a parte pode ser tida como um reflexo do todo. Em qualquer obra de arte, qualquer que seja o elemento observado, seja de uma obra orgânica ou de um conjunto orgânico de obras, esse elemento observado *é sempre um elemento recorrente*.

Desta forma, penso que como percurso metodológico pose-se, depois de ouvir as canções, passar elencar os temas que se quer alcançar e a partir deles eleger poucas músicas mais representativas desses temas para uma análise mais demorada. Isso uma vez feito já denota a intuição de um de seus estilemas tornado algo satisfatório quando analisado de maneira ao alcançar o estilo e a estrutura, bastando a citação breve de outros momentos em que o compositor operou com tal estilema sem mais demoras para se ter uma visão global da obra. Desta forma, podemos alcançar a estrutura desses discos de uma forma mais simples e palpável, sem nos perdermos em particularismos e detalhismos, dando mais atenção aos seus aspectos relacionais do que operar uma descrição por demasiadamente pormenorizada que se pretendesse substituir à apreciação dos discos.

Os recursos da crítica artística serão então usados como primeiro contato com essas obras, por ser o meio mais eficiente de trazer algo mais fiel a experiência da observação/escuta.

Sobre a realidade sonora, Philip Tagg (2011) sugere que é preciso cada vez mais, ao mote do desenvolvimento da prática da escuta, que haja o desenvolvimento de meios de falar da música a partir da escuta não cravada na teoria musical. Segundo o autor, quando se trata do estudo de música somente as faculdades *poiéticas* são levadas em conta, isto é, o conhecimento sobre como formar, como compor sonoridades, envolvendo faculdades instrumentais e conhecimento de teoria musical. Assim as faculdades *estésicas*, que se referem à capacidade de ouvir e de interpretar seriam desqualificadas e não exercitadas em nenhum nível da escolarização. Desta maneira, Tagg trata da análise musical por não-musos enfatizando a construção de métodos de aprendizados *estésicos* sobre música. Ao referir em sua prática como ministrante de uma disciplina de Análise Musical para não-musos o autor propõe que sejam criados e desenvolvidos o que ele chama de *descritores estésicos*, para se referir à canção. Esses descritores se refeririam ao sentimento causado no ouvinte pela canção, mas tentando dialogar com a recepção coletiva da música. Tagg reconhece que por vezes, ao relacionar-se a harmonias, os *descritores estésicos* podem se mostrar limitados, então o analista não-muso deve recorrer aos seus amigos músicos e obviamente citá-los em notas de rodapé. E é assim que tentaremos operar ao longo deste trabalho.

Num segundo momento da análise essas informações sobre a estrutura da obra serão olhadas pelo viés antropológico. Uma vez entendida o que essas obras representam enquanto peças orgânicas, caminha-se para o momento de perceber o que elas representam socialmente para o campo da cultura e dos costumes. Aqui se encontra um trabalho interpretativo mais forte e é aqui que se mostra fértil e necessário a comparação entre dois compositores para traçar melhores interpretações contextuais sobre o tema, ao invés de construirmos apenas um discurso que elucide a trajetória individual de um dos músicos. Neste particular, utilizar-se-á então da literatura das Ciências Sociais da religião acerca das novas maneiras de expressão das religiosidades contemporâneas (Nova Era) para perceber as continuidades/descontinuidades desses fluxos com as canções de Walter Franco e BNegão.

Também uma formulação, de encontro à análise semiótica se apresentará. Ela será necessária responder às questões estéticas apresentadas e que podem ser resumidas pela pergunta: como a linguagem “canção” interfere na vivência e nas considerações

religiosas? Essa relação entre canção e religião será pensada seguindo o caminho apenas apontado aqui a partir de teóricos/músicos como José Miguel Wisnik (1989) e Luiz Tatit (2004), de buscar não o sentido interno das canções estudadas, mas o sentido social dela, seu *sentido enquanto meio de comunicação*, ou melhor, lembrando de McLuhan ao fazer a pergunta: qual mensagem é transmitida pelo próprio meio?

Em muitos dos autores que tomaremos como referência, há uma heterodoxia que os coloca enquanto cientistas que se colocam como pensadores religiosos. E sobre a paradoxalidade dessa questão é que se trata a seção a seguir.

A tudo isso, será relacionado peças midiáticas de divulgação e propaganda nos meios de comunicação e mercado fonográfico envolvendo esses compositores onde poderemos encontrar todo tipo de declaração destes e momentos mais representativos desta conjunção religiosidade-música, nas suas histórias de vida.

Assim, formar-se-á um quadro analítico/interpretativo dessas canções nos seus aspectos estéticos e sociológicos articulados às questões de religiosidade.

5 – IDIOSSINCRASIAS DO TEMA

Antes de começar a trabalhar com o objeto de pesquisa, gostaria de falar do elemento delicado que envolve as questões que serão trabalhadas, uma vez que no tratamento deste objeto de pesquisa não me afastarei dele para elucubrações teóricas como essa, que é bom que esteja aqui, neste preâmbulo, para iluminar o resto da discussão.

Ora, o pano de fundo dessa reflexão é o macro-impacto da mudança de percepção que se apresenta no ocidente. Depois de muitas voltas em torno do próprio eixo surgem, de seu próprio contraditório, movimentos intelectuais / religiosos / políticos / artísticos, resultantes exatamente do modo de pensar ocidental e síntese

lógica de seu desenvolvimento que exclamam: “o modo ocidental de perceber o mundo está errado”. As propostas que surgem como uma nova visão de mundo trazem muito da paradoxal união de opostos tão comum no mundo clássico oriental⁷.

⁷A tese de que, gradativamente, a teodicéia ocidental esteja sendo substituída pela oriental é defendida por Colin Campbell (1996). Isso se daria em um processo que chamou de “Orientalização do Ocidente”. Em termos o que é defendido é que o paradigma cultural que molda a ação e a prática do ocidente e que envolve a presença de um Deus pessoal, o dualismo espírito-matéria e posturas pessoais como a analítica, a ação e o espírito competitivo tem sido substituído por uma que seja oriental em sua natureza. Com isso

Talvez até aí não houvesse problema algum, poderíamos tomar isso como um movimento antropológico e nos munir de nossos referenciais acadêmicos para tentar lançar mão de uma compreensão de cada uma de suas emanções.

É aí que algo interessante acontece⁸.

Ao abordar simultaneidades na música, consultaremos “O som e o sentido” do Wisnik (1989), cuja primeira página da obra está o diagrama Tai Gi que mostra a interação das forças opostas e complementares yin/yang, melhor maneira que o autor encontrou para representar o dialogismo silêncio/som que monta o ato de ouvir. E isso talvez pareça apenas coincidência.

Como precisamos também falar da natureza dos meios de comunicação e seu impacto na mensagem, abrimos também McLuhan (1971). É engraçado como então só é possível entender claramente o que ele quer dizer com meios frios e quentes se o lermos com o mesmo conceito citado acima (yin é uma palavra usada para descrever o lado escuro da montanha, yang, o claro). A experiência fica ainda mais interessante quando encontramos citações de textos clássicos chineses⁹ no corpo de sua obra mais icônica *Os meios de comunicação de massa como extensões do homem*.

A verdade é que se me ativer a exemplos externos às minhas leituras para esse trabalho a lista pode não parar de crescer. Heisenberg e Bohr fazendo tratados sobre a quebra epistemológica da física quântica comparada à epistemologia chinesa clássica gerando posteriormente um híbrido entre física/religião, o que ficou mais acabado na reflexão e escrito de Fritjof Capra (2011).

Na filosofia é difundido que dois dos seus mais influentes pensadores modernos tiveram referências e inspirações no Budismo. É isso que pode ser dito de Schopenhauer

começa-se a aparecer movimentos, espiritualidades e visões de mundo não religiosas onde as questões e o paradigma que significa o mundo trazem elementos como o monismo, a unidade entre o homem e a natureza e a exaltação da busca da unicidade com o universal (da iluminação) por meio da meditação e de outras práticas. É importante esclarecer que essa substituição de teodicéia não se daria pela substituição de práticas e crenças ocidentais pelas orientais e sim por um processo dinâmico de reconstrução das verdades, das práticas e dos valores morais.

⁸ As seguintes reflexões são desdobramentos de meu Trabalho de Conclusão de Curso na graduação de Comunicação Social (TOBIAS, 2013). O trabalho em si foi um livro de poesia e fotografia que seria seguido de um memorial, como quis que o memorial refletisse o fundo conceitual do trabalho foi-me permitido escrever um Ensaio Crítico, que se configurou como a monografia que entreguei à banca. Ali comparei a similaridade no pensamento de três autores: Albert Camus, Marshal McLuhan e Fritjof Capra, expondo o orientalização neles como lugar de interesse.

⁹Essas citações em McLuhan não se encontram referenciadas, mas soltas no corpo do texto. Porque haveria o autor trabalhado dessa maneira, ao contrário das outras citações onde ele apresenta fontes? Provavelmente isso remonta à aceitação acadêmica de seu trabalho que foi acusado de esotérico mesmo tendo sido tomadas essas medidas.

e Nietzsche, autores que muito fomentaram modos de comportamento em nossa história no desdobramento do Romantismo e da crítica do Niilismo.

Ao contemplar Heidegger, que é complexo demais, sempre tendo a pensar que a similaridade entre seu ‘Ser’ e o Tao chinês só é correspondente para mim porque não entendi completamente o filósofo. Eis então a surpresa: Heidegger traduziu e nutria forte interesse no “Tao Te Ching”. No existencialismo, tradição legatária de Heidegger, a figura de Camus (1996) absorve algumas intuições de seu predecessor (mesmo afirmando Sartre que ele não o entendera). Algo que pode ser visto em Camus é a ação de compaixão sem justificativas e o apelo ao meio termo entre os extremos, o meio termo entre Deus e História, onde um homem se transcenderia a partir da relação com outro homem. Uma inversão da perspectiva clássica ocidental que levou à Campbell (1996) colocasse o existencialismo como uma dos condicionantes para a macro mudança de teodicéia a que chamou orientalização.

Muitos outros exemplos poderiam ser arrolados.

O problema se resume assim: Parece uma novidade “ora, estamos nos orientalizando”. Então para entender o movimento, do ponto de vista acadêmico, vamos ao referencial teórico e ali não encontramos explicações senão mais um sintoma de sua orientalização. Isso cria uma confusão que mistura o objeto e a metodologia da pesquisa, de modo a não ficar muito claro seus limites.

Agora, caso pensarmos que nas realidades religiosas pós-tradicionais o ambiente laico do consumo e do lazer se transforma no palco das experiências religiosas. Quando vemos filósofos, físicos, músicos e toda a sorte de autores acadêmicos passando ao largo de nossa distração ao trazer conteúdos ontológicos que são caros à manutenção do *nomos* orientalizado; podemos pensar que o aparato acadêmico está sendo utilizado em favor de uma teologia disfarçada para habitar em ambientes secularizados.

Capra é um exemplo disso, um autor que se rendeu à afirmação fácil do “chegamos ao mesmo ponto de experiência de percepção sensorial de mundo das religiões orientais por meio da ciência e nos cabe aprofundar na experiência holística” como podemos simplificar as colocações de Capra (2011). Quem faz isso postula uma verdade, uma revelação (mesmo a revelação do vazio é algo que remonta à transcendência). Não haveria nada menos oriental, digamos assim, do que transformar suas reflexões em verdades, dogmas e afirmações. Do lado de lá (em algumas correntes

filosóficas budistas e taoístas) não dá para afirmar nada absolutamente, nem mesmo o nada ou o vazio¹⁰.

No entanto, na maioria dos exemplos são exemplos de uma mentalidade em mutação que acaba sendo muito complexa para se matizar. Esses movimentos são comparados instantaneamente a religiões e, quando pensamos em religiões estamos lidando com uma categoria representativa de uma mentalidade, a ocidental. Ao chamarmos o budismo, o taoísmo, o confucionismo e o hinduísmo de religiões damos caráter a elas mais do que elas mesmo têm, caráter de semelhança a nós. Ao fazer isso somos orientalistas, segundo a crítica de Said (1990), e empregamos significados outros nas manifestações culturais outras que extrapolam aquelas que a própria cultura entende. Percebemos então coisas análogas ao cristianismo, vemos o que não é e, por nosso olhar (e pelo macro-impacto soberano da mentalidade capitalista), as religiões acabam também mudando sua configuração para se adequarem a nossas expectativas, isso é: o oriente (e com ele suas religiões) se ocidentaliza.

Para entender qualitativamente a comparação que se faz entre certos movimentos ocidentais com tradições orientais temos que entender então o que são essas tradições, mas entender o que são essas tradições de forma viva e pulsante e não como se elas estivessem estancadas em algum lugar no passado.

É preciso nos apoderarmos do pivô do Tao, onde repousam todas as afirmações e negações.

É preciso diluirmos as dualidades em Zen.

5.1 – Zen, o pivô

Como é sabido a palavra Zen denomina uma das escolas do Budismo japonês. Zen significa “meditação” e o emprego dela para a denominação da escola representa o baixo teor de elementos prezados por ela, focando apenas no Zazen (meditação

¹⁰Um exemplo: ”Todavia, o próprio Nagārjuna lembra a importância de se relativizar o próprio conceito de vacuidade, admoestando os budistas a se acautelarem com o conceito. Um fragmento tibetano do Boddhicittavivarana aponta o problema: *uma “coisa” é simplesmente uma fabricação mental; vacuidade é a ausência de fabricações mentais. Onde fabricações mentais surgem, como pode haver vacuidade?* A própria vacuidade é, ela mesma, vazia e interdependente, um mero constructo mental que serve a uma finalidade metodológica específica. “Pobre daquele que se apega à vacuidade!” é um refrão constante de Nagārjuna. Uma vez corretamente utilizada, a própria vacuidade deve ser também superada e descartada, como um hemético que é expelido do corpo junto com o resultado.” (ANDRADE, p. 143, 2013)

sentada). Aqui, como será visto trataremos do significado da palavra Zen em seu contexto ocidental.

Berger (1985) afirma, sempre que fala do Zen, que o Zen não é religião e sim experiência pura; e afirmar isso é algo muito vago. Se ao ler o que Berger afirma que é o Zen não sabemos bem o que ele é, ao falar que Zen não é religião sabemos o que ele não é.

A teoria de Berger enxerga a religião como algo que cria realidade socialmente construída a partir de um *nomos sagrado*. A religião para este autor é como um dossel, ela é algo que oferece uma clareira sagrada de significado onde se pode dormir protegido do caos. É algo que dá sentido à existência e oferecendo uma gramática, uma localização a ela, a livra de suas incertezas. Ora, é isso que Berger afirma que o Zen não é; o Zen seria o oposto disso, aceitar alegremente as não adequações da vida. Um dossel sim, talvez, ou um anti-dossel, sempre repousado na ausência de significado, onde a única coisa que se pode entender é o “é isso”. Como nos exemplos da expressão poética desse sentimento: “Que maravilha sobrenatural / que milagre é este! / Tiro água do poço / e carrego lenha!” (P’ang Yun in Eco, 1991: 222); “Como é admirável / Aquele que não pensa ‘a vida é efêmera’ / Ao ver um raio” (Basho in Barthes, 2005: 164)

Nessa perspectiva não seria anti-Zen cantarmos com Tom Zé na canção o “O riso e a faca” (1973): “fiz meu berço na viração / eu só descanso na tempestade / só adormeço no furacão”.

Para encontrarmos uma afirmação mais detalhada do porque não seria o Zen uma religião nos termos de Berger talvez possamos contar com Thomas Merton (1972, 1993), o monge Trapista que travou forte diálogo com as religiões asiáticas. Merton esclarece que como nosso contato com o Zen no ocidente se dá, na maioria das vezes por meios intelectuais, nós sabemos coisas logo de saída que um monge iniciado há tempos talvez não saiba: por exemplo, o Zen é uma porta de saída ao Zen, muitos monges não sabem disso, nós sabemos.

Em certa altura do relacionamento mestre-discípulo são operacionalizados *sistemas de saídas ao Zen*. Métodos de, digamos, (des) doutrinação. O mestre pergunta “o que há de você na água?”. O discípulo responde com teoria da unicidade de todas as coisas e recebe um tapa na cara. O mestre diz cuidadoso para o discípulo “o Zen é uma mão apontando para a lua, o importante é a lua e não o Zen”.

O discípulo depois de meses sem receber um ensinamento sequer pergunta ao mestre angustiado “eu vim aprender coisas e sinto que não aprendo nada” o mestre

responde “deve aprender a comer e a dormir”. “Isso eu faço” insiste o discípulo, mas o mestre interpela “não, você quando come, pensa; quando dorme, sonha”.

A maior parte da atividade religiosa em um mosteiro Zen é limpar o mosteiro. Há também uma história alegórica sobre um monge que vai à montanha, alcança a iluminação e volta ao vilarejo. Os homens procuram o iluminado da vila para ver como se parece alguém que atingiu o *satori*, ao perguntarem por ele dizem “acabei de vê-lo no açougue a comprar carne” e isso em uma sociedade em que o vegetarianismo tem certa força e há a simbiose de sua prática com significados e marcações religiosas.

O próprio mito fundador do Zen parece um pulo para fora do Budismo. Conta-se que Buda, que dava longas palestras teóricas, reuniu seus monges para um importante pronunciamento. Nele apenas segurou uma flor e olhou de forma inquiridora para platéia. Depois de algumas horas de silêncio Mahakasyapa, o mítico primeiro patriarca do Zen, alcançou a iluminação e começou a rir emocionado.

Enfim, o Zen é cheio de historietas que remontam a esse mito. De “o Zen é sua mente cotidiana” (MERTON, 2006 pag. 37), seria o hábito corriqueiro, e de que enquanto se estuda Zen as montanhas deixam de ser montanhas e os rios deixam de ser rios, mas após se estudar o Zen as montanhas voltam a ser montanhas e os rios voltam a ser rios.

Sim, há essa porta de saída do Zen, que parece ser o ponto máximo da iniciação. Mas há também outros momentos em que o mundo parece que tem um significado, que há um nirvana, há um samsara, que tudo é mesmo passageiro e que devem-se guardar certas práticas a fim de acumular méritos para a próxima vida, até porque quem não alcança a iluminação nasce de novo.

Nestes pontos preliminares o Zen se igualaria tranquilamente às outras religiões, o motivo de esse ponto nos parecer enorme é porque ele é deveras desconcertante.

Mas voltemos a Berger. Ele chega nesse ponto de excomungar uma tradição de seu conceito de religião com o Zen. No entanto ele demonstra que em outras religiões também há momentos *antinômicos* e que talvez o Zen só seja o exemplo mais extremado de um fenômeno maior e mais recorrente que acontece com as religiões. Vejamos no seguinte trecho:

(...) em algumas soteriologias mais sofisticadas da Índia, o mundo empírico, inclusive a ordem social e todas suas normas, aparece como sendo essencialmente uma ilusão, o reino de Maya, nada mais que um epifenômeno vis-à-vis a realidade última do Brahman-Atman. Inevitavelmente, uma tal perspectiva relativiza os “programas” institucionais todos por verdadeiros e,

de fato, invalida suas legitimações religiosas tradicionais. (...) a relativização inerente à categoria de Maya faz com que o mundo sociocultural mostre-se de novo como uma construção de homens, histórico e contingente, efeito esse humanizador e, assim, pelo menos potencialmente desalienante. (...)

Em casos extremos essa relativização pode conduzir a um anarquismo legitimado pela religião como nos movimentos antinomistas judeus e cristãos. (BERGER, 1985, p. 109-110)

Aqui, a lista dos ‘anarquismos’ religiosamente legitimados aparece um pouquinho maior: algumas soteriologias da Índia e movimentos antinomistas judeus e cristãos. Mas não tão radicais quanto ao Zen ao ponto de não serem religiões segundo o crivo de Berger. Vendo o tratamento de Berger penso que talvez o Zen seja algo mesmo alegórico de uma disposição de espírito que tende *a não acreditar no mundo*, qualquer que seja ele, ilusório ou empírico. Ou não acreditar em ficções sociais, como dirá Fernando Pessoa na voz de seu Banqueiro Anarquista¹¹.

E é exatamente isso que vai propor Alan Watts¹². Bom, Alan Watts é um teórico da religião em um primeiro momento e um mestre budista em um segundo. Acontece que ele transforma Zen em uma categoria para certo tipo de sentimento religioso, diz ele:

Entretanto, não pode haver dúvida de que a principal característica do Zen se recusa a ser organizado, ou ser de posse exclusiva de alguma instituição. Se há alguma coisa nesse mundo que transcende as relatividades dos condicionantes culturais, isso é o Zen – por qualquer nome que ele pode ser chamado. Isso é uma excelente razão para o Zen não ser institucionalizado, e pelo fato de que muitos de seus expoentes ancestrais serem “individualistas universais” que nunca foram membros de nenhuma organização Zen e que nunca receberam conhecimento de nenhuma autoridade formal.(WATTS, 1989: 14-15 – Tradução do autor)

Watts usa aqui um recurso conhecido do pensar religioso ao projetar-se para o além das religiões. Quando falamos, por exemplo, em *sagrado* como uma macro idéia que se refere à reverência e sentimento para com o mistério, estamos operando com uma equação similar. O *sagrado*, primeiramente componente de uma visão religiosa específica torna então uma categoria para exprimir um sentimento recorrente na grande maioria das religiões. Certamente essa categoria, *sagrado*, é algo inadequado para aqueles para os quais não existe profano, não há diferença qualitativa entre as experiências e para os quais “este é o mundo espiritual”(LAO-TZU, 2002) e “a vida

¹¹Interessante notar que Pessoa escolhe um banqueiro justamente para denotar que a disposição anarquista seria algo do nível da interioridade e não das aparências, nesse sentido não haveria então nenhuma incongruência em um banqueiro ser anarquista.

¹²Sacerdote progressista do budismo, considerado mestre dos hippies e beatnicks.

cotidiana é a iluminação”, como diz o famoso ensinamento Zen, e para o qual, enfim, a partir da idéia de não-dualidade o *totalmente outro* é uma expressão completamente desprovida de sentido.

É claro que podemos achar um análogo de sagrado no Zen, mas seria um análogo e não ele próprio. A Monja Coen, uma das figuras centrais do Zen no Brasil responde em pequenos vídeos a perguntas de internautas sobre a sua religião. Numa delas a pergunta que é feita é “O que é sagrado para o budismo”¹³. Ela primeiro afirma que não há nada de sagrado no Zen, que não há uma região do ser que deva ser adorada nem nada do tipo. Em seguida ela comenta, talvez com o objetivo de não frustrar completamente o interlocutor nem se negar a falar sobre o Zen nos termos corriqueiros, que se há algo que pode ser chamado de sagrado no Zen seria uma certa disposição de algumas pessoas de tomar reverência diante da vida, e o esforço por se tornar uma pessoa cada vez melhor.

O uso que Watts propõe de Zen é essa disposição para não acreditar no mundo (ou acreditar nele profunda e desembaraçadamente), harmonizar-se com a falta de sentido ou com o excesso dele, para não ver nada além do que está em frente aos olhos, coisa também recorrente em outras manifestações religiosas orientais, nos movimentos antinomistas judeus e cristãos, segundo Berger, e também em um grosso coro de artistas ocidentais que constroem a partir das éticas artísticas da *sensibilidade* e da *integralidade*, as quais serão tratadas adiante, um anarquismo individualista apolítico e eminentemente religioso.

Abordar obras artísticas já não é algo fácil. Abordar obras artísticas feitas sob este signo vai parecer algo paradoxal, pois em análises acadêmicas, literárias, comumente dizemos “isso é aquilo”, tal estilo se refere a tal outro, se interpretará as canções; se delimitará as referências internas ao trabalho.

Como aponta Barthes sobre o que ele chama de *textos de fruição*, que é do que se trata do texto de arte de vanguarda ocidental, essas são atitudes impossíveis para textos assim, já que:

começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, *a não ser que seja atingido por outro texto de fruição*: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, *à sua maneira*, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio de fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer). (BARTHES, 1987, p. 31-32)

¹³[HTTPS://m.youtube.com/watch?v=cmBWsDcqRgy](https://m.youtube.com/watch?v=cmBWsDcqRgy) acessado em 12/12/2017.

Pois esse texto:

se encontra sempre sobre a mancha cega dos sistemas, à deriva, é um joker, uma mana, um grau zero, o morto de bridge: necessário ao sentido (ao combate), mas ele mesmo privado de sentido fixo; seu lugar, seu *valor* (de troca) varia segundo os movimentos da história, os golpes táticos da luta: pedem-lhe tudo e/ou nada. Ele próprio está fora de troca, mergulhado no não-lucro, o *mushotoku zen*, sem desejo de ganhar nada, exceto a fruição perversa das palavras (mas a fruição não é nunca um ganho: nada a separa do *satori*, da perda). Paradoxo: esta gratuidade da escritura (que aproxima, pela fruição, da morte) o escritor cala-a: ele se contrai, exercita os músculos, nega a deriva, recalca a fruição: são pouquíssimos os que combatem *ao mesmo tempo* a repressão ideológica e a repressão libidinal (aquela, naturalmente, que o intelectual faz pesar sobre si mesmo: sobre sua própria linguagem). (BARTHES, 1987, p. 47)

Portanto não será lícito agarrar as interpretações, dizer algo absoluto. Será exigido que o objeto fale por si, assim como os flocos de neve falam no haikai. E, como no haikai, a descrição virá antes da explicação e a explicação não será mais do que um exercício de explicar vazio e centrado em si mesmo. Pois como diz o Sutra do Coração “vazio é forma / forma é vazio / vazio nada mais que forma / forma nada mais que vazio”. O acontecimento que ilumina o mundo (ou que o vibra para ser mais exato) é o motivo do contentamento. Desta maneira se operará não revelando em si interpretações, mas trazendo à tona relações para que melhor se possa ir ao encontro presencial com o devir artístico.

Com a formulação que Watts dá de zen, temos como pivô uma categoria a delinear essa experiência religiosa antinômica, que pela sua própria natureza se molda a gerar dificuldades para a racionalização. Assim tornam-se mais tranquilos os câmbios oriente-ocidente, por ambos terem em suas formulações culturais perspectivas análogas; o que não torna o ocidente necessariamente dependente do oriente para o desenvolvimento dessa forma de pensar e perceber. Apenas é marcado que essa tradição no oriente geográfico é a expressão religiosa hegemônica, o que a faz gozar de uma tradição filosófica que facilita sua abordagem (termos, conceitos, categorias), e por isso temos que nos referir a eles, porque (contrariamente ao que se deveria acreditar, as características seguintes são patrimônio sombrio de nossa cultura, dirão os orientalistas) no ocidente essa intuição foi desenvolvida com menos pragmatismo e objetificação.

Desta maneira o ocidente se orientaliza porque a mudança das linguagens tecnológicas e o contato com outras formas de perceber a realidade inflama um impulso

que já era latente, ao menos em sua história artística, mas isso já é assunto do primeiro capítulo.

CAPÍTULO 1 –A ORIENTALIZAÇÃO NA, A PARTIR, E ATRAVÉS DA ARTE

1 - MACRO CONTEXTO ARTÍSTICO

Eis o problema de minha pesquisa em outra perspectiva: dois compositores de musica brasileira popular cujos trabalhos exalam uma espiritualidade difusa orientalista e que, ao que parece se consideram inseridos numa comunidade imaginária de aprendizes sem mestres. Como isso é possível?

Pelo vigor dos exemplos artísticos aos quais podemos classificar como orientalizados ou orientalistas parece que o movimento vai muito além de um simples caso de apropriação cultural pós-moderna. É plausível que parte da corrente artística ocidental tenha empurrado até os limites as liberdades da linguagem e criado, ela mesma, uma significação fundamentada no vazio e na não dualidade, que se sustenta sem qualquer necessidade de referenciais orientais. É notável também a falta de elementos que nos dispusemos para tratar delas.

Como a arte trabalha com a sensação e não com a explicação, é possível experimentar incansavelmente e de maneira viva os paradoxos do estar no mundo não dual a partir das formas artísticas. Entretanto, quando procuramos maneiras de expressar ao que aqueles textos versam nos resta recorrer a formulações filosóficas não cartesianas – exemplos são Nietzsche, Heidegger e Deleuze - o que implica a imbricação em uma floresta de conceitos emaranhados e nunca acabados, em uma linguagem que requer grande estudo de método para se apropriar e que acaba por dar conta de pequenos movimentos, sendo necessário para uma análise artística, um grande número de conceitos relacionados. Essas dificuldades acabam engendrando uma crítica que se debruça em uma arte difícil de entrar em contato, secundada por uma filosofia duplamente dificultosa de compreensão. Daí que quem consegue entender a obra não entende os conceitos; e quem entende os conceitos não sabe dizer onde a obra os supera.

É por isso (e por haver uma pitada de religiosidade dessa natureza nos seguintes autores) que na teoria literária, nomes como Barthes, Octávio Paz, Manuel de Barros e Paulo Leminski lançam mão de diversas comparações com termos dos sistemas religiosos orientais, de modo a clarificar o que querem dizer sobre a maneira de formar, o estilo, e o versar da poesia e da literatura. Por mais que os termos não sejam conhecidos pela maioria dos leitores esses autores acham melhor explicar os

significados dos termos japoneses e chineses para então enunciar a respeito da literatura, porque de outra maneira não haveria termos suficientes. O trecho abaixo é um exemplo disso, Paulo Leminski tentava explicar em uma palestra que a poesia não é feita pelo poeta de forma ativa, mas o poema se faz nele:

Comentando com um amigo agora, nós não temos um verbo que designe o ato de você ser passivo de *uma* ação. Em português, temos a palavra sofrer, mas a palavra sofrer já vem carregada de uma conotação de dor, uma conotação de dor que, no original, esse radical não tinha. Cheguei a pensar assim, é o lado *yin* do verbo fazer. Fazer é *yang*. Então existiria, um dia, existiu em indo-europeu antigo, um verbo que seria o *yin* do fazer, mas que não trazia consigo uma conotação de dor, nem negativa, nem, como é que eu vou dizer?, depreciativa. Era apenas você ser *objeto de uma coisa*. (LEMINSKI, 1991 :46)

Aqui fica evidente que para falar de certos tipos de experiência, ao artista, não falta apenas sistemas de pensamentos, faltam também palavras. Mas faltam palavras para se referir a que sistema? De certo é algo que já temos inato na nossa cultura como experiência, mas não de maneira sistematizada, e é então buscado nas elaborações dessas religiões e religiosidades longínquas termos e sistemas que nos permitam a nos referir a essas experimentações no fazer e no consumir arte. A isso que Paulo Leminski não tem palavras para se referir podemos encontrar na substância cultural que gerou uma nova teodicéia alternativa à ocidental:

Se essa tese da orientalização recente e progressiva do Ocidente está correta então ela obviamente levanta uma questão importante acerca de exatamente como e por que isso aconteceu. Ora, já foi observado que as pressuposições do pensamento oriental estavam presentes no perfil cultural da vida européia antes de sua recente emergência e proeminência nos anos 70 e 80. Assim poderíamos dizer que uma base para a orientalização já existia em uma forma nativa naquilo que, até então, era a ‘*orla cùltica*’ da sociedade. Com efeito, é importante reconhecer que um grau fundamental de orientalização da cultura da Europa Ocidental já havia ocorrido como conseqüência do movimento romântico do século XVIII e, assim, que já existia um quadro que facilitava sob a forma de movimentos como o surrealismo, o freudianismo e o existencialismo. Essa foi, em grande parte, a herança cultural deixada pelos contra-culturalistas dos anos 60, além do material vindo do Oriente e da cultura dos povos indígenas não-ocidentais por todo o globo. (CAMPBELL, 1997, p. 18)

Ao se referir ao “movimento romântico” Campbell diz respeito mais ao desenvolvimento do gênero literário “romance” e a um certo *ethos* que era sustentado pelas formas artísticas européias. Em seu livro *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno* (2001) o autor segue a metodologia de Weber para buscar um

componente comportamental do capitalismo que ele julga passar ao largo das reflexões de Weber: o consumo. Pois para o autor a ética protestante de ascetismo intra-mundano explica muito bem o espírito do trabalho, mas não o seu controverso de consumo hedonístico muitas vezes praticado pelo mesmo ator social. Campbell ressalta que havia *outra ética protestante* que gerava os condicionamentos necessários para o consumo, mas que foi no movimento romântico que esse costume foi desenvolvido e acoplado ao comportamento corrente europeu.

O macro-movimento de mudança de percepção na, através, e a partir da arte, portanto, não pode ser descrito apenas pelo desenvolvimento da percepção de mundo romântica. Outros autores que tratam do tema, como Paz, Barthes, Eco e McLuhan, frisam o papel das sucessivas rupturas artísticas na construção de uma nova educação dos sentidos para se perceber o mundo, acompanhada de uma nova maneira de se relacionar com a realidade que o advento das tecnologias elétricas acarreta.

Também não se deve deixar passar que, além disso, muitos autores literários investiram em uma religiosidade que se parece com o misticismo romântico, mas que acaba por abarcar outros movimentos do espírito. Algo que chamaremos de *ética da integralidade*, já que é preciso que se denomine de alguma maneira, e assim é enfatizado o principal ponto de contato para a comparação que será feita. Apresentarei, em seguida, as linhas gerais desses movimentos, de como a literatura ocidental, desde o romantismo do séc. XVIII, vêm a contribuir para a construção de outro *nomos*, diferente daquele clássico que marcou toda a história ocidental. Um *nomos* que envolve não só outra explicação de mundo, mas outra educação dos sentidos, outra noção de tempo, de devir e de coisa. Isso serve como contextualização e situação do debate geral sobre o tema.

1.1 - A ética romântica

Para os fins a que se presta esse trabalho, a ética romântica é menos importante como gestante do consumismo moderno do que como instituidora das condições menos difundidas dos espíritos principais dos dramas românticos (amantes e artistas). Refiro-me ao desenvolvimento de uma teodicéia não-dual que aposte nos sentimentos de que um indivíduo acima da média pelo seu “gênio” possa desfazer as hipocrisias das convenções sociais que acabariam por gerar a insensibilidade. Vejamos como essas questões são abordadas pelo autor:

Esse desenvolvimento pode também ser visto nos romances mais conhecidos da época, que retratam, caracteristicamente, jovens senhoras que são obrigadas a “sofrer” pela “sociedade”, por suas naturezas arrebatadas e suas finas sensibilidades, antes de finalmente conseguirem realizar seus sonhos. Como tema isso parece um eco abafado da concepção puritana do indivíduo “santo” que enfrenta a sociedade “pecaminosa”, enquanto igualmente antecipava a noção inteiramente romântica do *poète maudit* ou “dotado de um ambíguo dom de sensibilidade que o deixa, ao mesmo tempo, mais abençoado e mais amaldiçoado do que os outros membros da sociedade, de que ele é, por destino de herança, um proscrito”. Ao mesmo tempo, tal recusa a curvar a cabeça diante dos soberanos poderes da tradição e convenção passou a ser julgada uma prova convincente de que uma pessoa era de verdadeira sensibilidade, possuindo uma natureza apaixonada e impetuosa, que simplesmente não consentiria em ser hipócrita ou dissimulada. Uma vez mais, os romances continham muitos exemplos de jovens heroínas cuja integridade é firmada desse modo, muitas vezes em desafio à autoridade paterna, como no interessante exemplo apresentado por Rogers da “moça angustiada, que prefere morrer de fome numa água-furtada, com um salário miserável, que ela ganha pintando armações de leque, a uma vida de abundância com um homem que ela não ama”. Desse modo, num desvio ainda mais sutil da doutrina dos sinais, a verdadeira sensibilidade de um indivíduo passou a ser legitimada tanto por seu desafio da convenção como pela direta manifestação da sensibilidade emotiva.

Certas dificuldades, porém, são criadas por esta linha de raciocínio pois, colocando a censura à desumanidade do homem com o homem na tendência de comprometer verdadeiros sentimentos com os interesses do trato social disciplinado, conclui-se que grande parte da completa e elaborada estrutura da vida social, com seus rituais, costumes e tradições, provavelmente deve ser julgada como capaz de exercer uma influência “indesejável” sobre indivíduos, impelindo portanto a filosofia da sensibilidade para uma postura, crescentemente, de “rejeição do mundo”. Isso, por sua vez, cria a necessidade de uma fonte de valores espirituais que possa ser empregada para justificar tal rejeição, problema que se liga diretamente à questão não-resolvida de como se deve efetivamente superar a insensibilidade. Pois mostrar que as pessoas não se tratariam umas às outras com indiferença ou crueldade se tivessem de deixar de permitir às convenções ditarem sua conduta é pressupor, claramente, que todos são dotados de uma sensibilidade vívida e natural. Evidentemente, porém, se fosse esse realmente o caso, seria difícil compreender como podiam elas, antes de tudo, ter chegado a se comportar convencionalmente. Portanto, algum outro fator deve ser identificado como diretamente responsável por sua insensibilidade, com uma outra influência invocada como o poder capaz de superá-la, e é para resolver este problema que o *ethos* racional e utilitário chega a ser visto como a força inibidora enquanto a arte e, mais especialmente, a faculdade da imaginação, é proclamada a libertadora. (CAMPBELL, 2001, p. 248 – 250)

Nesse trecho, uma grande luz começa a ser jogada sobre o movimento social que é parte desse estudo. A heroína romântica sofre pela sociedade que leva às pessoas a se tratarem entre si com crueldade e indiferença. Têm também um grande caráter e a mulher que usa como exemplo prefere morrer de fome a viver hipocritamente. Fica claro também que a “filosofia da sensibilidade” mesmo sendo encenada experiencialmente pela arte fica em débito para responder à crise que instaura. Campbell chega a insinuar que a instauração da filosofia da sensibilidade acaba por

gerar uma falta de métodos e doutrinas que possa ajudar os indivíduos saírem da insensibilidade e conhecerem seus verdadeiros desejos e caráter.

Assim também o é com a característica da negação profunda do racional e do utilitário. Campbell toma o romantismo como uma reação ao iluminismo e como uma experiência e não uma filosofia:

Como Gauderfroy-Demombynes o exprimiu, “o romantismo é um modo de sentir, um estado mental em que a *sensibilidade* e a imaginação predominam sobre a razão, e tende para o novo, para o individualismo, a revolta, a fuga, a melancolia e a fantasia”. Outras características típicas desse modo de sentir seriam: a insatisfação com o mundo contemporâneo, uma inquieta ansiedade em face da vida, uma preferência pelo estranho e curioso, uma inclinação para o sonho e o devaneio, um pendor para o misticismo, e uma celebração do irracional. (CAMPBELL, 2001, p. 154)

Desde então a arte romanesca e poética têm sido um lugar de privilégio para buscadores que desejam ir além do senso comum e do *ethos* dominante. Além do mote comportamental e existencial a busca da figura do *poète maudit* muitas vezes se consoma em uma religiosidade selvagem:

Em comparação com as teodicéias mais antigas, o que distinguiu o romantismo foi o fato de que a ênfase primordial foi colocada na criatividade (embora o amor não fosse desdenhado), enquanto o próprio divino já não era representado como um Deus designado e pessoal, mas como uma força sobrenatural que, ao mesmo tempo que presente em todo o mundo natural, também existia dentro de cada indivíduo na forma de um espírito único e personificado, o do seu “gênio”. Isso resultou em duas formas intimamente ligadas de credo religioso: um misticismo pampsíquico, ou panteísmo, com relação à natureza em geral, combinado com um drama puramente pessoal de salvação e redenção, a ser representado dentro dos limites do ego. Abrams se refere a este último aspecto do romantismo como uma “biodicéia” ou “teodicéia da vida individual”, que claramente devia muito ao tradicional esquema cristão do éden, queda e redenção, embora este, agora, se fundisse com “a nova tríade de natureza, consciência de si mesmo e imaginação”. De fato, as duas dimensões da teodicéia tendiam a se imbricar e se mesclar, dando origem a uma tendência, de um lado, para os indivíduos se retirarem num misticismo introvertido e, do outro, para o drama da redenção ser projetado sobre a sociedade, se não sobre o mundo em geral.

Tal teodicéia desloca a arte e o artista para a boca de cena da vida. (...) substituindo geralmente os valores utilitários pelos estéticos, a *Weltanschauung* romântica pode ser razoavelmente retratada como uma *teoria da arte extrapolada para uma filosofia de vida*. (CAMPBELL, 2001, 255-256 – grifo meu)

São delineados então aspectos fundamentais para uma filosofia de vida a partir da arte desde o romantismo. Agora a ética romântica, não só pode ser apontada como o germen do espírito do consumismo moderno, mas como uma grande delineadora do

ethos artístico europeu e, posteriormente, mundial. Campbell diz que ao espírito romântico é sempre cara a novidade, e se apossando do fato novo e da consumação do acontecimento o desejo pelo novo novamente recai sobre o indivíduo. Essa seria o principal modo mental romântico que seria gerador de uma mentalidade consumista, o devaneio. Para o autor, aquele que deseja comprar coisas não deseja as coisas em si, mas o que ele pode *ser* com essas coisas. Assim, uma mulher ao comprar um vestido não desejaria o vestido e sim encenar o papel de ‘uma linda mulher’.

Já Octávio Paz (1996) aponta que, olhada em um macro-contexto, a tradição artística ocidental pode ser chamada de *tradição da ruptura*. Surge uma escola artística que nega a anterior e que se estabelece apenas o tempo necessário para outra escola surgir e instaurar a novidade, o artista está sempre em busca da nova forma. Dessa maneira vemos que a história moderna de arte se desenrola sob um forte signo romântico. Isso também é notado quando podemos aplicar as características listadas acima para todo o comportamento artístico; e essas características servem também como ponto de contato ao *ethos* orientalista a que nos referimos: o gênio excepcional do artista, um Deus diluído na natureza e encontrado também dentro do indivíduo, o misticismo pampsíquico, a procura pelo novo, o individualismo e as aventuras particulares de salvação encenadas no ego.

Não é à toa que um dos fundamentos da arte ocidental, ecoando os estruturalistas russos, seja o *estranhamento*. Nessa perspectiva que estamos delineando é possível ver toda a *tradição da ruptura* como um só movimento exalando uma filosofia de vida que lhe é sempre relacionada. Uma obra de arte sob esse signo sempre nos parece misteriosa, obscura, disforme, de lá podem surgir vastas e diferentes emanções de sentido, nunca havendo esgotamento. Porque a obra é guardada como algo *paratópico*(Barthes, 1987), um significante em que muitos significados podem atuar, como disse Barthes na citação da seção 5.2 da introdução. Porque não há nada por trás do texto, não há nada a que ele se refira absolutamente.

1.2 – Metáfora e Metonímia

Se pensarmos na tese que Campbell apresenta de que aconteceu uma orientalização do ocidente por substituição de teodicéia, falando desse pensamento artístico profundo da forma, podemos apontar exemplos e maneiras de como isso aconteceu por meio da linguagem.

A figura de linguagem de uma macro-estrutura mental que tenha como referência central a transcendência é a metáfora. Os críticos agem de maneira metafórica (e erram absurdamente em alguns casos mais extremos) quando dizem ‘o que os artistas querem dizer’ com suas obras, sem ao menos imaginar que certos artistas não querem dizer nada além do que aquilo que eles de fato dizem. Pois para uma mente idealista esse mundo é sempre aquém de outro e as coisas verdadeiras não se encontram nesse mundo, estão na graça de Deus ou nos abismos da alma, também nas leis da natureza e na supremacia da razão, ou mesmo no horizonte da utopia. A arte, entretanto, começa a se enveredar em seus experimentos por outra percepção de realidade e vai vir a buscar um *modo de dizer não metafísico* (Stein, 2014). Ora, para abandonar a maneira de dizer metafísica a figura fundante da linguagem não pode ser a metáfora.

Pois é importante marcar também o que a arte do século XX tem de puramente ocidental. A macro-estrutura da metáfora enquanto figura de linguagem fundante das obras ocidentais aponta para um idealismo e a supremacia do espírito a partir de *um salto ao símbolo*:

Erro inveterado: a forma breve, o “detalhe” tem de ser metafórico: é preciso sempre dar um significado às formas! -> Espécie de pulsão ocidental de *hipertrofiar* o detalhe (Zola: “Eu amplio, certamente <...> Pratico a hipertrofia, o detalhe verdadeiro, o salto nas estrelas sobre o trampolim da observação exata. A verdade sobe, com um golpe de asa, até o símbolo”, declaração que é tipicamente contrária ao haicai. (BARTHES, 2005, p.163)

Ao lado da fobia daquilo que permanece sem se referir à outra coisa há, pela arte europeia, uma ideação de pureza que se quer ver livre do ruído. Na forma da música erudita também enxerga-se estrutura semelhante, não só por representar em si algo como uma dança das emoções do espírito, mas por tentar expurgar o ruído de seu corpo:

é uma música que evita o ruído, que quer filtrar todo o ruído, como se fosse possível projetar uma ordem sonora completamente livre da ameaça da violência mortífera que está na origem do som. (...)

A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à platéia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódicas-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído. (...) A representação depende da possibilidade de encenar um universo de sentido dentro de uma moldura visível, uma caixa de verosimilhança que tem que ser, no caso da música, separada da platéia pagante e margeada de silêncio. (WISNIK, 1989, p. 38)

Então naqueles movimentos os quais a arte desfaz seu pacto de sangue com a representação, e começa a pender para adotar a figura central de sua linguagem a metonímia, podemos considerar que está havendo uma mudança de percepção para com a realidade operada na arte. Quando um artista opera com a não referência, com o resgate do tempo presente, a metonímia se mostra presente. Não está mais encenada a ida à transcendência do símbolo por meio da metáfora, mas o estabelecimento do todo a partir do detalhe que o enerva.

As formas artísticas atuais se voltam contra a compulsão de ter que sempre guardar a *soberania* e o *sentido* da obra artística, retomando as atitudes mais participativas da criação e guardando outros valores que são alheios ao eruditismo:

Agora o leitor e o ouvinte participam na criação do poema e, no caso da música, o executante também participa do arbítrio do compositor. As antigas fronteiras se apagam e reaparecem outras; assistimos ao fim da idéia da arte como contemplação estética e voltamos a algo que o Ocidente havia esquecido: o renascimento da arte como ação e representação coletivas e o de seu complemento contraditório, a meditação solitária. Se a palavra não tivesse perdido seu significado exato, diria: uma arte espiritual. Uma arte mental e que exigirá do ouvinte e do leitor a sensibilidade e imaginação de um executante que, como os músicos da Índia, seja, também, um criador. As obras do tempo que nasce não estarão regidas pela idéia da sucessão linear e sim pela idéia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e contemplação. Arte da conjugação. (PAZ, 1996, p. 137)

Na poesia, talvez o exemplo mais vívido seja o acolhimento da forma japonesa haikai¹⁴ pelos poetas ocidentais, o que ocorre muitas vezes a partir de um forte interesse pelo zen. O haikai tem a capacidade de vexar aqueles que operam com um modo metafórico de discurso:

às margens do rio hibernal
arrancado e depois jogado ali
um nabo vermelho

(Buson apud Barthes, 2005 : 170)

Um poema como esse desconcerta até mesmo aqueles iniciados nas concepções românticas de arte. No entanto, a forma japonesa haikai têm sido muito adotada por poetas brasileiros e há toda uma história, desde o começo do século XX, de interesse e

¹⁴Forma poética japonesa largamente praticada por autores ocidentais. Em uma explicação simples, podemos dizer que o haikai consiste em um jogo de descrição de três versos, onde o objetivo é apontar a experiência e não representar ela.

desenvolvimento dessa escola poética. Barthes argumenta que um haikai sempre se refere ao mundo empírico, às coisas como elas estão no mundo, de quiddidade, de uma experiência de “é isso!”. Afirmar que nas margens do rio hibernal havia, arrancado e depois jogado ali, um nabo vermelho é afirmar a experiência com esse mundo, aquilo que esteve lá, no século XVI, quando Buson andou pelas margens do rio hibernal. O tato zen se refere aquilo lá, sem abstrações, sem lógica, sem porque, sem Deus, sem centro: apenas o nabo vermelho. O extremo da metonímia, a parte do todo, é tudo assim como o nabo vermelho: *é isso!*

A literatura ocidental clássica não desenvolveu nenhuma forma artística que trate de operar com a quiddidade, então adotou o haikai. A partir desse contato surgem coisas que operam em outro nível, como a poesia concreta, que vai se afastando também do núcleo metafórico da linguagem e decaindo novamente ao jogo.

À forma mais concisa japonesa Barthes compara à forma ocidental mais extensa: o romance Proustiano. Embora em Proust não se trate de quiddidade, Barthes afirma que o romance em seu mote de descrição anseia tocar com uma experiência semelhante ao “é isso!” que o haikai oferece, Proust oferece “o momento de verdade”. A longa descrição, por exemplo, dos costumes, fisionomias e comportamentos da avó, não alcança o ser único da avó, mas é orquestrado para que ela ao aparecer morta no jardim faça com que o leitor sinta a verdade do momento sentimental do personagem, uma verdade do sentimento. Talvez uma metonímia sim, mas ainda voltado para o sentimento e o movimento do ‘gênio’ romântico.

No cinema americano temos a obra de diretores como Richard Linklater¹⁵, que toma um movimento da vida como o sonho¹⁶, a formação e crescimento de uma criança¹⁷ ou o ato de se mudar para uma nova cidade para iniciar a universidade¹⁸ e faz um movimento como o de acompanhar o momento. Uma das coisas das quais ele se

¹⁵Um outro exemplo que poderia ser analisado é o do roteirista Charles Kaufman, que em seu realismo fantástico trata, com muita metalinguagem, de tragédias de artistas que insatisfeitos com a realidade que buscam na criação um outro mundo (mito romântico), os dramas desses artistas desencadeiam em arrependimento pois seus personagens abrem mão do mundo real que tem seus incômodos, mas onde a vida é possível, por um mundo de fantasia que imobiliza tudo. *É assim em Brilho Eterno de Uma Mente sem lembranças, O Show de Truman, Quero Ser John Malkovich, Adaptação*. Um dos melhores exemplos é *Sinédoque, NY* (lembrando que sinédoque é uma modalidade de metonímia), onde um teatrólogo chega ao absurdo de reconstruir em um estádio abandonado, tal como é, um bairro de Nova York. Não avançaremos nessa análise para não alongar demasiadamente a discussão, no entanto, é sempre bom lembrar da pluralidade dos movimentos para que não se caia no erro de imaginar que os exemplos são apenas idiossincrasias que não indicam propostas e mudanças de percepção no meio artístico.

¹⁶ *Waking Life*, Fox Searchlight, 2001.

¹⁷ *Boyhood*, Universal, 2014.

¹⁸ *Everybody Wants Some*, Paramount, 2016.

abstém em seus filmes é do clímax. O clímax é o ponto nodal de um roteiro, sua razão de ser. Em um filme de ação, o clímax é quando o mocinho derrota o bandido; em um filme de detetive, quando se descobre o mistério; em um romance, quando o casal resolve as intempéries de seu relacionamento e se junta, o clímax prevê algo a se superar e a superação. Um filme sem clímax é um filme sem razão de ser, e no caso de Linklater, talvez o começo da labuta em uma nova maneira de perceber de forma notadamente ocidental. Os filmes contem uma espera, uma promessa, um devir; entretanto o filme acaba sem sua resolução, pois sua proposta passa por representar um eterno devir.

Boyhood talvez seja sua obra mais paradigmática nesse sentido, nele o ator Ellan Coltrane é acompanhado por doze anos em seu crescimento, dos seis anos aos dezoito. O filme, como os outros do diretor se preocupa em resgatar o momento presente, operando na percepção que nós temos quando vivemos as situações. Veja-se o que o crítico Braulio Lorentz¹⁹ comenta do filme:

Nas duas horas e 40 minutos de sessão, não há aviso sobre a passagem do tempo. Sem essa de “2 anos depois” ou “agosto de 2005”. O jeito é se guiar pelo envelhecimento dos quatro atores, pelas canções e por outras citações de cultura pop como games, livros e filmes. Tudo flui tão naturalmente que só não se envolve quem tem coração gelado.

As cenas parecem reais: um desavisado pode pensar que se trata de um documentário. O roteiro é mais do que simples: não espere grandes reviravoltas, revelações. Tudo bem. O que é importante na vida de um garoto está lá: desencontros, games, revistas de mulheres usando sutiãs, irmãs às vezes meio chatinhas e a sensação de estar no lugar errado.

Talvez nessa crítica estejam expressos os dois grandes ganhos do longa-metragem: Como em Proust, acredito que a verdade ali também não é a de quiddidade, pois é uma ficção, no entanto o termo criado por Barthes *momento da verdade*, para designar a verdade do sentimento cabe a esse exemplo muito bem. Outra coisa que podemos sublinhar é a não finalidade, o não por que. Os filmes de Linklater, como comentado, nunca apresentam em seus personagens qualquer realização. A espera não se concretiza. O sonhador não acorda, o jovem de *Boyhood* não é mostrado adulto, o estudante que se mudou dorme na primeira aula na universidade sonhando com a semana incrível que teve. A vida não tem por que, objetivo, lugar onde chegar: apenas é, está lá.

¹⁹ g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/10/g1-ja-viu-boyhod-segue-garoto-por-12-anos-em-filme-bonito-e-impactante.html acessado em 29/08/2017

Há ainda uma mudança na noção de tempo, há toda essa sensação de presente contínuo no filme, onde não se percebe, pela sutileza, o envelhecimento dos atores. O filme termina com a mudança de Manson, o personagem que acompanhamos, para começar a universidade. Ao chegar no alojamento, ele que ainda se recuperava de um término de relacionamento é convidado por seu agora colega de quarto para caminhar no deserto em companhia da namorada dele e de uma amiga dela, deixando de lado a orientação sobre a vida universitária que teria como primeiro programa institucional. Sob o efeito de um brigadeiro de maconha que ingerem antes de começar a caminhada os dois solteiros estão a sós mostrando interesse mútuo enquanto o casal tem seu momento de euforia e uiva para a planície, o filme acaba com o seguinte diálogo sobre o mote do que seu amigo de quarto grita para aplanície “Este momento está tendo múltiplos orgasmos. É como se tudo que fizéssemos nos destinou a isso aqui, para abrimos os braços e gritar: É isso, porra”, *é isso*. Os dois riem e a primeira fala é a da garota, então Manson complementa:

-Sabe quando dizem ‘aproveite o momento’? Não sei, mas acho que é ao contrário. Como se o momento aproveitasse a gente.

-Eu sei, é... é constante. Os momentos são... Parece que sempre é o agora, sabe?

-Sei.

Os dois se entreolham, sorriem, e o longa metragem termina. Esse exemplo contém todos elementos que queríamos pontuar quanto à forma das obras artísticas ocidentais que propõem uma maneira de perceber o mundo diferente da clássica ocidental. 1) *O momento de verdade*, ‘*é isso*’. 2) Retirada dos motes tradicionais de objetivo, sentido, clímax, tensão e resolução a indicar uma não intencionalidade e naturalidade da vida, sem por que (pra que por que? – perguntará Paulo Leminski). 3) Uma outra noção de tempo, sem passado nem futuro, tempo como eterno devir, eterno retorno, eterna renovação – presente contínuo. 4) Desprezo pelas tentativas sociais de ordenar a vida (o anarquismo construído a partir de doutrinas de percepção parecidas por Fernando Pessoa e Henry Thoreau, vai mais no sentido individual de ‘viver sem governo’ e não da opção de construção de uma organização societária horizontal como fez o anarquismo socialista, veremos melhor essa questão na próxima seção).

Por precaução de talvez ainda não estar claro em que essas opções perceptivas contrariam a tradição perceptiva do ocidente vejamos o que o teólogo Harvey Cox (1974) tem a dizer sobre o tema. Em seu *A festa dos foliões* autormedita em como

reavivar o contato com o sagrado a partir da festividade, ao constatar que muito se perde com o distanciamento da celebração. Ao fazer isso, entretanto, ele busca reafirmar o modo de perceber ocidental, criticando atores que empurram a noção de realidade em outro sentido. Os atores sociais que Cox encontra e que fazem isso, não por acaso, são artistas de vanguarda. Primeiro critica Artaud, pelo que ele chama de *imolação do passado*, para depois passar ao músico John Cage. O interessante na passagem a seguir é o modo como ele apresenta termos parecidos com os que estamos buscando, na medida em que seu tom de reprovação se aplica diametralmente à condição de contestação ao modelo de percepção da realidade ocidental operada pelo músico:

A mesma insistência em escapar às garras da continuidade evidencia-se também nos escritos e na música de John Cage, talvez o mais convencido dos vanguardistas da música americana. A exemplo de Artaud, colocou-se Cage contra toda a tradição ocidental, não, desta vez, no domínio do teatro, mas da composição musical. Porém a oposição de Cage ao passado é encarnacional, não escatológica. Não faz oposição em nome do futuro, mas em favor de um mundo que já está à mão para saboreá-lo e gozá-lo. Por essa razão receia Cage que, sendo “composta” a música, os que a escutam, quando executada, não prestem, na realidade, atenção ao som em si, mas tentam ouvir *através* do som (...).

Cage (...) simboliza a porção mística, dionisíaca e orientada para a experiência, da nova geração: a mentalidade do “agora”, que se dedica a adquirir a experiência direta, seja erótica, visual ou auditiva. É ela, no mínimo, extremamente excitante. Desliza, porém, nas margens, como o caprichoso acaso de Cage, para a técnica propositalmente relaxada de certos cinemas de subsolo, “underground”, e para experiências ingênuas ou perigosas das drogas. Em sua euforia sensata, deixa talvez de enxergar as graves injustiças do presente e a necessidade dum esforço disciplinado por reformas sociais. (COX, 1974, p. 42, 45)

Essas análises de Cox são importantíssimas para esse tema. Primeiro porque se trata de uma crítica negativa de alguém que entendeu os significados das escolhas artísticas e as critica por que discorda delas. Isso é um tesouro quando se trata de crítica negativa às vanguardas. O baixo nível do debate crítico em tom negativo quando se trata de vanguardas é notável, e acabam que eles são julgados negativamente justamente por o crítico não ter entendido a obra, sem levar em conta que bastavam a esses críticos ler um ou dois ensaios sobre o tema que tudo estaria lá, disposto.

Há também, por parte de Cage, uma relação com o orientalismo, e para nos referirmos a isso as palavras de Umberto Eco (1991 : 211) serão suficientes:

Mas onde a influência zen se fez sentir de maneira mais sensível e paradoxal foi na vanguarda musical norte-americana. Referimo-nos em especial a John Cage, a figura mais discutida da música norte-americana (sem dúvida, a mais

paradoxal de toda a música contemporânea), o músico com que muitos compositores pós-weberianos e eletrônicos estão frequentemente em polêmica, sem poder subtrair-se à sua fascinação e ao inevitável magistério de seu exemplo. Cage é o profeta da desorganização musical, o sumo-sacerdote do acaso: a desagregação das estruturas tradicionais, que a nova música serial procura com uma decisão quase científica, encontra em Cage um inventor desprovido de qualquer inibição. São conhecidos seus concertos em que dois executantes, alternando emissões de sons com longos períodos de silêncio, extraem do piano as sonoridades mais heterodoxas, dedilhando suas cordas, percutindo seus lados e, enfim, levantando-se e sintonizando um rádio num comprimento de onda escolhido ao acaso, de maneira a poder inserir qualquer contribuição sonora (música, palavras ou distúrbio indistinto) no fato executivo. A quem o interpela a respeito das finalidades de sua música, Cage responde citando Lao Tsé e advertindo o público de que só se chocando com a completa incompreensão e medindo a própria estultice ele poderá colher o profundo sentido do Tao. A quem lhe objeta que a sua música não é música, Cage responde que, com efeito, não pretende fazer música; a quem propõe questões demasiado sutis, a resposta é o pedido para repetir a pergunta: se a pergunta for repetida, pede que repita mais uma vez a questão; ao terceiro pedido de repetição, o interlocutor toma consciência de que a expressão: “Por favor, quer repetir a pergunta?” não constitui um pedido, mas a própria resposta à pergunta. Na maioria das vezes, Cage prepara, para seus contraditores, respostas pré-fabricadas, boas para qualquer pergunta, visto que querem ser desprovidas de sentido. O ouvinte superficial se satisfaz ao pensar em Cage como num blefador que nem mesmo é muito hábil, mas suas constantes referências às doutrinas orientais deveriam alertar-nos a seu respeito: antes de ser visto como músico de vanguarda, deve ser encarado como o mais inopinado dos mestres zen, e a estrutura de seus contraditores é perfeitamente idêntica à dos *mondos*, as típicas perguntas com respostas absolutamente causais, com que os mestres japoneses levam o discípulo à iluminação.

Voltando às últimas considerações de Cox, de que a música de Cage representaria um modo de ser que ele chama de “a mentalidade do agora”. Isso nos dá lastro para perguntar: a arte propõe e gera a mudança de percepção ou a mudança de percepção ocorrida socialmente gera obras artísticas que trabalhem com ela em seu modo de formar? E se isso aconteceu, aconteceu por quê? Porque abandonamos o porquê?

Umberto Eco supõe que as descobertas que levam ao relativismo da física quântica foram as causadoras sociais desse processo, mas essa explicação se mostra insuficiente quando observamos movimentos muito complexos e antigos que já remontam à esse monumento. Sobre esse assunto, uma passada em McLuhan pode gerar uma explicação em que se consiga vislumbrar de uma maneira mais multissituada e interessante do que a explicação corriqueira do “a ciência provou”.

Para McLuhan, nossa forma de perceber o mundo mudou com o advento da tecnologia elétrica, com ela, passamos de uma sociedade de percepção *quente*, para uma *fria*, e isso se deve aos meios de comunicação. É preciso então entender o que é um

meio de comunicação *frio* e um *quente*, e, além disso, entender o que o autor chama de *meio de comunicação*.

Com o termo *meio de comunicação* McLuhan refere-se a qualquer tecnologia, qualquer coisa produzida pelo homem. As coisas produzidas pelo homem têm a função de promover interação, seja interação entre o homem e a natureza, por exemplo, a enxada a provocar a interação com a terra, ou interação entre as pessoas, como no caso de um ícone religioso esculpido em um pedaço de pau. O homem, entretanto só consegue criar coisas que são suas extensões, ele não sabe inventar funções, assim as tecnologias além de serem extensões do corpo humano são projeções para fora. Assim, a enxada extensão das mãos, o ícone a extensão do sentimento religioso, a casa extensão da pele, a fogueira extensão do estômago a consumir materiais e gerar calor, o carro extensão dos pés e por aí vai.

Para McLuhan também o *meio é a mensagem*. Ou seja, as extensões do corpo em um ser tecnológico que se projeta para fora como o ser humano, definem como ele percebe o mundo. O ato de ver televisão e sentar ao sofá por si só remonta todo um costume, uma maneira de perceber o mundo e de pensar, por isso o *meio é a mensagem*. Agora, estudando o ser humano como ser projetado para fora em seus meios de comunicação McLuhan postula que há duas formas padrões de se perceber a realidade, de maneira *fria*, ou *quente*²⁰.

A tecnologia alegórica das tecnologias *quentes* é a escrita. A mensagem do meio ‘escrita’ é a informação inequívoca. A escrita é uma maneira de transmitir uma mensagem original tal qual ela é pensada. Um rei não podia mandar uma mensagem de guerra oral, que passassem por inúmeros mensageiros até chegar a seu general, é preciso ter isso escrito. A escrita atenta contra o ruído, contra o mal-entendido, para secção de algo em suas partes. O meio *quente* de percepção seria relacionado à percepção visual de mundo, resultante em uma cultura visual, racionalista, científica, que centram seus argumentos em coisas como ‘verdade’. Essa maneira idealista de perceber o mundo se relaciona justamente com o esquema de referir-se ao centro de verdade, e tem como fundante a figura de linguagem metáfora.

Já os meios *frios* são o contrário disso. O meio de comunicação *frio* mais alegórico é a comunicação oral, a fala cotidiana, contendo todo o tipo de ruído que

²⁰Ajuda a entender se substituímos *frio* por yin, e *quente* por yang, que em chinês significa isso também (o lado claro da montanha, yang e o escuro, yin), mas essa definição de McLuhan confunde um pouco quando a seguir ele define o ato de ler um livro como *quente* e o de assistir à televisão como *frio*.

possa conter. A fala não aponta uma mensagem seccionada, mas uma mensagem integral. Ao ouvir alguém falar e ver sua performance chega ao receptor um sem número de informações de outra ordem, que remontam à toda vivência desse ser, e que chega como ruído a atrapalhar a mensagem. Ela também não é carente de focalização, a partir do momento em que se ouvem simultâneos sons em uma percepção total do ambiente, enquanto só se vê uma coisa de cada vez.

Agora, para McLuhan, a sociedade estava em um momento cultural *frio*, na pré-modernidade, percebendo o mundo a partir da comunicação oral e da ritualização religiosa. Com o advento da escrita, da imprensa, surge a *galáxia de Gutenberg*, um meio ambiente comunicativo dominado pela cultura visual e letrada, cuja maior alegoria é a cultura européia iluminista. Com o avanço das conquistas desse modo de agir que gera grande progresso tecnológico, entretanto, surgem os meios de comunicação elétricos, o rádio, a TV, a internet, meios *frios*, auditivos, da mensagem integral e do ruído e, segundo ele, nos encontramos em um momento de passagem novamente entre uma cultura *quente* para uma *fria*, à contramão da que aconteceu com a invenção de Gutenberg. Isso gera todo tipo de tensões e é preciso preparar o indivíduo para isso. E é aí que entra o papel da arte.

McLuhan diz que o artista é um especialista nas mudanças de percepção. Enquanto a tecnologia elétrica seria geradora de um novo homem profundamente estruturado e integrado, aqueles ainda sobre a influência dos meios *quentes* demonstrariam sua força a partir de um conservadorismo em prol do moderno, como ele expressa com suas palavras:

A perspectiva imediata para o homem ocidental, letrado e fragmentado, ao defrontar-se com a implosão elétrica dentro de sua própria cultura, é a de transformar-se rápida e seguramente numa criatura profundamente estruturada e complexa, emocionalmente consciente de sua total interdependência em relação ao resto da sociedade humana. Os representantes do velho individualismo ocidental vão agora assumindo aparência, bem ou mal, do General Bull Moose (“General Tormenta”), de All Capp, ou da sociedade John Bircher, tribalmente empenhados em se opor ao tribal. O individualismo fragmentado, letrado e visual não tem mais lugar numa sociedade que implode eletricamente estruturada. O que então deve ser feito? Enfrentar os fatos no nível consciente, ou velar e reprimir esses assuntos até que alguma violência nos alivie do pesado fardo?(McLUHAN, 1971, p. 69-70)

A arte para McLuhan seria uma maneira de lidar com essas tensões de mudança de percepção de maneira consciente, e por essa perspectiva podemos apreender em qual

momento se pode afirmar que a mudança de percepção levou a essa estrutura de arte que nos referimos, embora afirmar o oposto não seja errado, a idéia é que o movimento seja de mão dupla, e a arte responda ao mundo e o ajude a formar também, quando propõe, no desenvolvimento tardio do romantismo, uma *ética da integralidade*.

1.3 – De uma *ética da integralidade* artística ao *orientalismo estético* pós-tradicional

Além dessa inconformidade da obra artística com a racionalidade a qual o romantismo encena, há também aqueles autores em que a arte é marcada veementemente pela experiência mística dessa religiosidade selvagem anti-*o-nomos*.

Autores esses que não só nos fazem pensar na nossa existência em outros termos – como fazem os outros – mas que nos obrigam também a pensar em termos religiosos. Temos Dostoievski enxergando a ação de um Deus caótico no crime e na passividade; Kafka encontrando a transcendência na burocracia; Fernando Pessoa fazendo parte de uma seita mística imaginária de poetas tendo como mestre espiritual seu heterônimo Alberto Caieiro; e Mallarmé apostando em um teatro do total onde um jogo de dados jamais abole o acaso e, portanto, aplica o vazio de significação à poesia onde o leitor, apesar das palavras aleatórias encontradas, é o encarregado de dotar o texto de sentido. Vejamos um dos exemplos mais claros no pensamento místico de Fernando Pessoa:

Anarquismo

A Noite e o Caos são parte de mim. Dato do silêncio das estrelas. Sou o efeito de uma causa do tempo do Universo [e que o excede, talvez]. Para me encontrar tenho de me procurar nas flores, e nas aves, nos campos e nas cidades, no actos, nas palavras e pensamentos dos homens, na luz do sol e nos escombros esquecidos de mundos que já pereceram.

Quanto mais cresço, menos sou eu. Quanto mais me encontro, mais me perco. Quanto mais me sinto mais vejo que sou flor e ave e estrela e Universo. Transbordo Tudo. No fundo sou o mesmo que Deus.

Na minha presença hodierna têm parte as idades anteriores à Vida, os tempos mais antigos do que a Terra, os ocos do espaço antes que o mundo fosse.

Na noite onde nasceram as estrelas comecei a constelar-me de ser.

Não há um único átomo da mais longínqua estrela que não colaborasse no meu ser.

Porque Afonso Henriques existiu, eu sou. Porque Nun'Alvares combateu, existo. Seria outro – não serei, portanto – se Vasco da Gama não tivesse achado o Caminho da Índia nem Pombal tivesse governado (...) anos.

Shakespeare é parte de mim. Para mim trabalhou Cromwell quando arquitectou a Inglaterra. Ao ganhar com Roma, Henrique Oitavo fez-me ser hoje o que eu sou.

Para mim pensou Aristóteles e cantou Homero. Neste sentido místico e profundo deveras [...], Cristo morreu por mim. Um místico índio que eu não sei se existiu, há 2000 anos colaborou no meu ser actual. Pregou moral Confúcio à minha presença de hoje. O primeiro homem que achou o fogo, o que inventou a roda, o primeiro que ideou a seta – se hoje eu sou é porque eles existiram.²¹

A questão holística aqui fica evidente. Uma opção por amar todas as coisas é tomada vagueando por figuras cívicas, religiosas e por realidades materiais. O poeta se entende dentro de um denso fluxo de vida sem começo nem fim onde todas as coisas vivem nele. É curiosa a escolha do título: o texto parece-se com um verbete e anarquismo estaria aqui a qualificar a experiência mística “sem lei” do poeta. Encontra-se também a citação inusitada das personalidades de Buda e Confúcio, enquanto é marcado que Cristo morreu por ele no mesmo sentido em que Vasco da Gama navegou por ele, até porque afinal, navegar é preciso e viver não.

Este exemplo é evocado para a ilustração de como o ocidente, em suas manifestações mais alegóricas apresenta pensamentos dentro de outra teodicéia. Também marca o misticismo e a busca selvagem na qual *oethos* artístico recorrentemente se caracterizaria.

O “anarquismo” de Fernando Pessoa é uma teodicéia, e, como fazem as teodicéias, essa também pressupõe uma ética. Eis que podemos dizer que a ética proposta por Pessoa seria uma ética de ser e agir integralmente. Ou não seria acertado dizer isso deste poema de Ricardo Reis?

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.²²

Sobre os heterônimos de Pessoa, na história que cria para eles, sabe-se que seriam membros de uma seita esotérica, na qual o mestre seria Alberto Caeiro, que pregaria uma vida contemplativa, focada na experiência. Uma doutrina antiintelectualista e cujo mote seria “não tenho filosofias, tenho sentidos”. Muito

²¹ Arquivo Pessoa: Obra éditada. arquivopessoa.net/textos/2708. Acessado em 30/06/2017.

²² arquivopessoa.net/textos/503. Acessado em 30/06/2017.

haveria de se falar de Pessoa em relação à orientalização, uma vez que essa integralidade e naturalidade da qual Ricardo Reis fala pode ser alcançada por uma série de prescrições cognitivas orientadas por Alberto Caeiro, que iriam sempre no sentido de esvaziamento da mente e percepção imediata da realidade. No entanto seguiremos enumerando os exemplos, pois julga-se que nesse momento, mais importante é saber por onde pipocam de diversas maneiras esse pensamento de integralidade a partir do esvaziamento que se dá na literatura ocidental.

A literatura norte-americana é a que talvez tenha um desenvolvimento mais linear desse aspecto. Faremos um breve histórico dos romances americanos que melhor podem apresentar-se como orientalizados nesse sentido: o de trazer uma teodicéia contrária a ocidental formulada ocidentalmente. Para isso usaremos o mapa de referências oferecido por Jack Kerouack e Gary Snider (que é transformado no personagem Jalphy Rider) no romance *Vagabundos Iluminados* (KEROUACK, 2006).

Vagabundos Iluminados é quase que uma profissão de fé budista/contracultural. Ali se encontra tanto as doutrinas quanto as práticas do que Allan Watts (1989) vai chamar de “budismo beatnick”. Gary Snider é Zen, anarquista e poeta, e o romance acaba com ele terminando seu doutorado onde traduz *Han Shan*, um poeta chinês, e partindo para o Japão para ingressar em um monastério. Jack Kerouack já é mais ligado à doutrina da compaixão *bodhisattva*²³, tem grande apreço por sua relação com Snider e segue sua vida de errante quando eles se separam. O livro é repleto de citações budistas a formar suas concepções, mas ao lado dessas, encontra-se citações de romances americanos que muito os ensinam sobre os princípios que seguem. São essas as citações que usaremos para buscar as emanções desse reverso religioso contido nesses romances.

Mark Twain é considerado pelos *vagabundos* como o inventor do romance moderno norte-americano. Seus romances infantis sempre exaltam a pureza e autenticidade das respostas que as crianças dão ao mundo, enquanto o pano de fundo é o da injustiça da escravidão, contra a qual o autor lutava. Para ele não era a falta da racionalidade e o espírito prático a causa do aceitar social da escravidão pelos norte-

²³Bodhisattva é o ideal a ser alcançado no budismo Mahaiana. Um bodhisattva está a um passo da iluminação (de se tornar um Buda), mas caso alcance a iluminação não mais reencarnará e não poderá mais ajudar os seres a se iluminarem. Então ele se abstém da iluminação, vai se iluminar somente depois de que todos os seres se iluminarem e fica a reencarnar e guiar os povos. Avalokitesvara é o bodhisattva mais festejado pelos *vagabundos*, e, apenas para a informação, segundo o Budismo Tibetano ele se encontra encarnado, é o Dalai Lama.

americanos, mas exatamente seu excesso. Em seus contos e crônicas²⁴ isso fica bem claro, em um deles, um interlocutor o interpela após cumprimentar alguém que ele não conhecia e fingiu conhecer. Esse interlocutor, alguém rígido moralmente, diz que não se deveria mentir. O autor então expressa perplexidade por essa fórmula moral ser difundida em um país escravagista, e considera a escravidão uma grande mentira social justificada pela rigidez moral.

Em outro, denotando que as formulações de economia do capitalismo nascente são alienantes, um marido lê à sua esposa um manual de economia doméstica baseado nos princípios de poupança e de que “tempo é dinheiro”. Os exemplos citados pelo marido enquanto lê são alegóricos, e sua esposa os interpreta como literais, achando que não poderão mais comer, sair ou viver sem pensar a cada minuto como ganhar dinheiro. Isso acaba com o choro histérico da mulher e com o marido arremessando o livro pela janela e dizendo “todas as comparações são odiosas”. Os *vagabundos* repetem essa frase do conto como um mantra.

Entretanto, a aposta naquilo que é inato no ser humano é melhor representado pelo dilema moral de Huckleberry Finn²⁵. Bom, Huckleberry²⁶ está a fugir de casa e da violência física de seu pai alcoólatra, ele encontra um companheiro de fuga, Jim, um escravo a fugir de sua fazenda com alguns caçadores de recompensa atrás dele. Huckleberry e Jim travam grande amizade, mas Huck é convencido por um discurso fortemente racional que Jim está errado ao fugir. Jim é propriedade de seu senhor e deve honrar sua posição, Huck em sua inocência de criança é contra a fuga e a favor da escravidão e deixa marcado que entregará Jim na primeira oportunidade. Em uma situação ele encontra dois caçadores de escravos, eles estão do outro lado do rio e Jim está escondido com a jangada na mata que margeia o rio. Huck pula no rio e começa a nadar para entregar seu companheiro, enquanto dá braçadas, entretanto, começa a pensar.

Ele esteve fugindo com Jim há muitos dias e os homens podem desconfiar estava a proteger o negro, e ele ia ter que dar longas explicações e talvez os homens duvidassem que eles até o momento não tivessem encontrado alguém a quem entregar o escravo. Além disso, ao avisar aos homens eles teriam que pegar Jim ia haver correria

²⁴ cf. Meider, 1961

²⁵cf. Twain, 2017

²⁶Logo ele se transfigura em um “marginalzinho de rua”, sem família e cometendo travessuras e roubos para se alimentar, é como um vagabundo que vai aparecer no romance (que foi escrito antes, mas que, na cronologia interna da obra é posterior) *Tom Sawyer*.

que poderia demorar e ele ia ter que ficar esperando sozinho na beira do rio, o que seria chato. Além disso, se fizesse a coisa “certa” ia perder a companhia de viagem e ia ser uma viagem muito aborrecida.

Huck formula que fazer a coisa certa dá muito trabalho e é muito perigoso, enquanto fazer a coisa errada é muito mais fácil, decide então, que daquele instante em diante, quando tiver que escolher, só fará a coisa errada em detrimento da certa. E decide contrariar seus princípios morais escravagistas, não entregar Jim, e voltar para o amigo que se esconde nas margens do rio.

Huckleberry Finn e a mulher da crônica em que se lê um livro de economia doméstica são salvos da desumanização que o sistema econômico traz; salvos não por formulações e doutrinas, mas pela ausência delas, por sua ingenuidade que é a própria expressão da autenticidade.

Aqui são guardados valores como a não-intencionalidade, e a não atenção às doutrinas. Como em outras obras²⁷ temos todos os elementos que nos levam a construir pensamentos sobre a concepção de vida contida nessas obras, mas das quais temos muito pouco arcabouço lingüístico para falar sobre. Ao fazer isso, melhor do que afundar na floresta de conceitos dos filósofos não-cartesianos, a operação de religião comparada pode nos ajudar a entender o porquê o homem ao se manter integral faz a coisa certa mesmo não sendo governado interiormente por doutrinas que pregam aquilo. A seguir retornaremos McLuhan novamente quando este cita o expoente da física quântica Heisenberg na sua referência a uma historieta de Chuang Tsu, que é o primeiro filósofo Taoísta, enquanto Lao-Tzu seja caracterizado mais como um “santo” ou “mestre primordial”. Essa citação é uma das mais significativas para nós, não só pelo seu conteúdo, mas por que traz a maneira pela qual esse fluxo religioso se apresenta nas tradições ocidentais orientalizadas. Conta McLuhan:

Werner Heisenberg, em *The Physicist's Conception of Nature (A Concepção da Natureza Segundo o Físico)* constitui um exemplo do novo físico dos quanta, a quem a consciência global das formas sugere que deveríamos nos manter afastados da maior parte delas. Ele mostra que a mudança técnica não altera apenas os hábitos da vida, mas também as estruturas do pensamento e da valoração. Citando e aprovando a visão do sábio chinês: “Viajando pelas

²⁷Em *Os Irmãos Karamazov* de Dostoievski (1970) a crítica não consegue lidar com o fato do herói ser o personagem Aliócha, que basicamente não faz nada no romance, chegam a dizer que o autor tenha errado com a escolha do herói e não encontram os motivos para isso. Mesmo tendo a obra um prefácio que explica os motivos desse personagem ser o herói e os sentidos serem a não-intencionalidade, o fato dele deter a quintessência da mentalidade comum e, portanto, ser um original por não governar seus próprios sentimentos a partir de doutrinas.

regiões ao norte do Rio Han, Tzu-Gung avistou um ancião trabalhando em seu horto. Havia cavado um canal de irrigação. Descia a um poço, colhia um balde de água e o despejava no canal. Apesar do enorme esforço, os resultados pareciam bem pobres. Tzu-Gung disse: “Há um modo de irrigar uma centena de canais num dia, assim você fará muito com pouco esforço. Não é algo que lhe interesse?” O horticultor levantou-se, olhou para ele e disse: ‘É que modo é esse?’ Respondeu Tzu-Gung: “Você apanha uma alavanca de madeira, pesada numa ponta e leve na outra. Dessa forma você pode puxar água tão depressa que parecerá um riacho. É o que se chama um poço de monjolo.” Então o sangue subiu ao rosto do velho, e ele disse: “Ouvi de meu mestre que quem quer que use máquinas acabará por fazer tudo como uma máquina. Quem trabalha como uma máquina, terá o coração como uma máquina, e quem leva o coração como uma máquina em seu peito, perderá sua simplicidade. Quem perde sua simplicidade, se torna inseguro nas lutas de sua alma. Incerteza nas lutas da alma é alguma coisa que não está de acordo com o senso das coisas honestas. Não é que eu não saiba fazer essas coisas. É que eu tenho vergonha de usá-las.” Talvez o ponto mais interessante desta história seja o de ela haver atraído a atenção do físico moderno.(McLUHAN, 1971, p. 83)

Temos talvez, no dilema de Huckleberry, um exemplo de simplicidade a gerar segurança nas lutas da alma. A contradição do espírito só pode ser resolvida pela simplicidade. Enquanto formulações e filosofias viriam a representar o indivíduo que traz uma máquina como coração. Aquele que traz uma máquina como coração já sabe que posição tomar antes que o problema moral venha à tona. Esses dois personagens que evocamos estão à margem do trabalho, tanto Huck por ser criança e a esposa por ser mulher naquele tempo. E ambos têm pouca cultura erudita. Além do mais, Huckleberry não apresenta qualquer firmeza moral, e não faz a menor idéia do porque é contraditório escravizar um ser humano. Além do fato de que se houvesse tido educação, e levasse ela a sério, aprenderia barbaridades escravagistas. Não pode ele enquanto criança, fazer formulações teóricas que vá contra a ideologia dominante, mas nada o impede de ser preguiçoso: nada o impede de fazer a coisa errada. Ele percebe que é errado, mas não sabe por que, e sem saber por que toma a decisão que julgaremos como certa.

Essas soluções dos personagens de Mark Twain, pela sua sutileza, talvez passasse ao largo de nossa distração de leitor desinteressado se não fossem recuperadas pelos nossos amigos beatnicks. Justamente porque as formulações de Twain vinham a concordar com suas concepções budistas/contraculturais de mundo. Ou concordava, ou os beats as fizeram concordar.

Se o fizeram, entretanto, fizeram bem. Sigo a página do facebook intitulada “Budismo Engajado”²⁸. Budismo Engajado é uma corrente política budista, que tem o intuito de formar militantes, algo parecido com a Teologia da Libertação. A chave do

²⁸ <https://m.facebook.com/budismoengajado/>

Budismo Engajado é tentar pacificar as relações na terra por meio da ação (*karma*). No entanto, para o ‘Engajado’ ser qualificado como ‘Budismo’ é preciso que o militante não se permita ser carregado pelas emoções que a luta política gere, que ele mantenha seu centro de paz intacto.

Nessa página são produzidos memes que se referem às doutrinas Budistas e ao Budismo Engajado. Lá se encontram não só falas de mestres, como de escritores (um deles, surpreendentemente é Bukowski, apesar de toda sua devassidão). O meme abaixo é um dos mais cotados:



(Figura 1: meme da página “Budismo Engajado” onde se reproduz uma frase atribuída à Mark Twain)

E assim os praticantes budistas também se reconhecem nesses autores que não são nem um pouco budistas.

Outra referência forte para os beatniks é Henry-David Thoreau. Baseado na experiência de Thoreau, Gary Snider vive segundo a prática do que ele chama de “pobreza voluntária”, tentando diminuir ao máximo o consumo e a sua participação na economia.

Thoreau foi um professor do ensino básico e agrimensor que se retirou para os bosques em certa feita e foi preso por não pagar impostos em outra. Não pagou impostos por achar que não deveria financiar uma sociedade injusta. Suas experiências podem parecer extremas, mas não são. Fica preso um curto período de tempo e o bosque para o qual ele se retira fica a uma curta distância de caminhada de sua cidade. Ao viver

essas situações escreveu diários ensaísticos se posicionando frente à sociedade, o que o colocou no panteão de heróis entre os ambientalistas, anarquistas e espíritos livres posteriores. Referimos-nos às obras *Walden – A vida nos bosques* e *A Desobediência Civil*(s/d.).

Em *Walden* acompanhamos Thoreau abandonar a sociedade. Narra que se recuperava da morte da irmã e em meio a questões doídas e existenciais é chamado pela direção da escola em que trabalhava para uma conversa. Ele pensa que vai ser cobrado pelo motivo de não estar se empenhando demasiadamente no ensino de seus alunos devido ao luto. No entanto, a diretoria pede que ele cuide mais da aparência, e que concerte um de seus ternos, em que falta um botão.

Isso é citado, em meios a outras descrições de futilidade da sociedade: ele se tinha em alta conta, como um estudioso e um filósofo. Ninguém, entretanto, se interessava o mínimo sobre suas concepções elevadas de existência. Ao contrário, vinham a ele unicamente em busca do que ele tinha de mais raso: saber medir terras.

Quando começou a pensar em viver sem trabalhar teve uma pequena crise, afinal era protestante em uma sociedade protestante e; o trabalho não dignifica o homem? Em um dia de semana em que já tinha se demitido sentiu-se culpado ao se levantar da cama (iria dormir mais) e ver um trabalhador empurrando uma enorme pedra com grande esforço e dificuldade, deveria construir uma ponte para o bem de sua comunidade ou algo assim, inferiu Thoreau. Voltou a dormir. Quando saiu de casa para começar a comprar os materiais para a casa que pretendia construir no bosque vê que aquela pedra fora colocada para adornar o jardim de uma casa de pessoas ricas, unicamente para marcar a posição superior economicamente daquela família. Pondera que trabalhar era inútil e aquele operário ganharia mais (em grandeza de vida) se fosse cuidar de seus assuntos, do que dispor pedras enormes em jardins mal projetados que nem ao menos seriam desfrutados, pois os aristocráticos donos dele estariam sempre a trabalhar demais. Assim sente ainda mais certeza em seus projetos.

O livro é deveras estimulante, ele dispõe de tabelas com ínfimas quantias, o que gastou para construir uma casa a cortar a madeira do bosque, o que comprou de mantimentos, e prova que é preciso realmente muito pouco para suprir todas as necessidades vitais de um indivíduo. Reduz sua alimentação ao básico nutricional e investe a plantar vegetais em torno da casa que constrói. Leva uma dieta vegetariana vez ou outra interrompida por um peixe que pesca no lago Walden, ou quando janta em casa de amigos e lhe é oferecido carne. À noite estuda: lê textos religiosos judaicos,

chineses hindus (e é um grande conhecedor da Bíblia - a qual recorre para, hilariamente, procurar receitas culinárias).

O porquê, entretanto, de sua retirada para uma vida fora do sistema econômico é o que nos interessa, e ele o diz:

Retirei-me aos bosques porque desejava viver deliberadamente, ver-me à frente, apenas, dos fatos essenciais da vida, ver se podia *ficar sem aprender o que ela tinha para ensinar*, e, quando morresse, não descobrir que não tinha vivido. Não desejava viver senão a vida, viver é uma coisa preciosa, nem desejava eu acostumar-me à resignação, a menos que fosse inteiramente necessário. Eu queria viver profundamente e extrair a essência da vida, queria viver como um espartano e firmemente expulsar tudo que não fosse apenas vida, cortá-la como uma messe de trigo, recolhê-la e reduzi-la a seu estado mais verdadeiro, e se ela provasse ser ignóbil, tomar então toda sua sordidez e mostrá-la ao mundo; ou, se fosse sublime, saber isso por experiência e habilitar-me a fazer uma revelação verdadeira na minha próxima viagem. Pois a maior parte dos homens, me parece, está estranhamente incerta se ela pertence a Deus ou ao diabo, e um tanto apressados concluíram que o principal objetivo do homem na terra é “glorificar Deus e alegar-se para sempre.” (THOREAU, 90, s/d.)

E continua a listar o porquê que a vida em sociedade como estava dada impedia essa realização:

Simplicidade, simplicidade, simplicidade! Eu vos digo, que vossos negócios sejam apenas dois ou três e não cem ou mil; em vez de um milhão somai apenas meia dúzia, e conservai a vossas contas na unha do polegar

(...)

Se em lugar de cortar dormentes, forjar trilhos e devotar dias e noites ao trabalho, nos interessássemos em como ajustar nossa vida e aperfeiçoá-la, quem construiria estradas de ferro? E se estas não forem construídas, como alcançaremos o céu no devido tempo? Mas se nós ficamos em casa e nos ocupamos com nosso negócio, quem quererá estradas de ferro? Não viajamos sobre os trilhos; eles que viajam sobre nós. Já pensaste alguma vez o que são aqueles dormentes que se alinham sobre os trilhos? Cada um é um homem, um irlandês ou um lavrador da Nova Inglaterra. Os trilhos estão colocados em cima deles, eles estão cobertos de areia e os trens suavemente por cima deles correm. Estão agora profundamente adormecidos, eu vos asseguro. E de poucos em poucos anos uma porção deles é novamente utilizada para esse fim; desse modo, se alguns têm o prazer de viajar sobre trilhos, outros têm a infelicidade de ser esses trilhos. E quando o trem passa sobre um homem adormecido numa posição incorreta, isto é, sobre um dormente excedente, e o acorda, repentinamente param os carros, gritam e vociferam como se isso fosse uma exceção. Consola-me saber que é preciso manter uma turma de homens em cada cinco milhas para conservar os dormentes firmes em seus leitos, pois isto é um sinal de que podem de um momento para outro despertar de novo.

Por que devemos viver com tal pressa e desperdício da vida? Foi determinado que passaríamos fome antes de ter fome. Os homens dizem que um passo dado a tempo vale por nove, e assim eles dão mil passos hoje para salvar nove amanhã. Quanto ao trabalho, não temos nenhum de alguma importância. (THOREAU, p.90-91, s/d.)

Fora isso usa, em recorrentes momentos do livro, o termo *vida verdadeira*. É fácil ver em que isso se relaciona com o movimento difuso que estamos chamando de *ética da integralidade*. Para Thoreau *vida verdadeira* é aquilo que se obtém quando se vitaliza todos os momentos da existência. Assim ele celebra o fato de não fazer parte do sistema de alienação que supõe que o sistema econômico gera. Celebra a casa que constrói, a comida que planta e cozinha, os passeios que dá nos bosques, os encontros que tem, as chuvas que toma, os perrengues que passa, os amigos que visita, seus estudos religiosos, os banhos que toma de manhã no lago. Toma todas as necessidades e se supre por conta própria.

Ele talvez confunda um pouco, no começo de sua experiência, a *verdade* que qualifica a *vida* que busca, com ineditismo (como o faz a *ética da sensibilidade*). Entretanto, na primeira semana o trecho de capim que atravessa todos os dias de manhã para chegar ao lago para o banho já forma uma trilha e ele percebe que a acomodação e a alienação de si mesmo podem vir tanto do ‘sistema’ como do entrincheiramento do indivíduo em suas próprias doutrinas e costumes ascéticos. Tanto que ao fim de dois anos retorna à sua casa e aos seus trabalhos, não pela dificuldade de se viver nos bosques em uma situação auto-sustentável, mas pelo mesmo motivo pelo qual entrou nos bosques: buscar a *vida verdadeira*. Denota-se aí que a *vida verdadeira* é algo que ele conquista durante essa experiência e que pode perder caso se mantenha isolado das pessoas. Também que, uma vez conquistada a *vida verdadeira*, o engajamento ao mundo econômico não tem mais o poder alienante que tinha anteriormente. Podemos julgar até mesmo que a volta para a sociedade é o complemento lógico da busca.

Assim, Thoreau se transforma não só naquele que cunha o termo *desobediência civil*, como se transforma num modelo daqueles que pretendem viver à margem do sistema. E é dessa maneira que será colocado pelos beats em seu panteão de referências de sabedoria.

Em *Os Vagabundos Iluminados* eles escalam montanhas, fazem orgias, meditam e procuram moradas cada vez mais entranhadas na natureza. Gary Snider se mostra como uma grande influência e é reverenciado no livro. Depois de se tornar monge, Snider se transforma em um mestre religioso aos moldes de Alan Watts. Fala tanto aos adeptos de sua religião quanto às tribos urbanas contra-culturais. Além do tema do romance, também a forma dos romances de Kerouack são afetadas por sua religiosidade. Escreve no que ele chama de *fluxo mental*. Na grande maioria de seus

livros escreve exclusivamente o que aconteceu com ele, e com as primeiras palavras que seu cérebro encontra, desta feita, não se preocupa com quaisquer formulações da linguagem, ignora muito tranquilamente, a pontuação, a divisão por parágrafos e até mesmo a coerência textual. Dando assim muito trabalho para os editores e apresentando dois níveis de obra, pois os originais sem pontuações serão recuperados posteriormente e oferecidos ao público como a verdadeira obra. Kerouack esclarece que com essa técnica procura praticar o não-julgamento e o não-esforço (práticas inspiradas no budismo), deixando a vida acontecer como ela quer e não governada por seu espírito. Ou seja, ao contrário da música erudita, cujo comentário de Wisnik dispusemos acima, a busca de Kerouack é em preservar, acima de tudo, o ruído e trazer um discurso o mais polifônico possível²⁹.

Os melhores diálogos do livro acontecem entre Jalphy Rider (Gary Snider) e Alvah, um amigo deles que acha toda essa ‘coisa de oriente’ uma grande bobagem. Reproduzindo duas respostas de Rider temos um exemplo do ideário do budismo beatnick:

“É disso que eu gosto, percebe?” diz Alvah, “essas verdadeiras placas de indicação para alguma coisa. O que mais?”

(...)

“Alvah, o seu problema é que você não pratica seu zazen noturno o bastante, principalmente quando faz frio lá fora, o que é muito melhor, além disso você deveria se casar e ter filhos mestiços, manuscritos, cobertores feitos em casa e leite materno sobre o seu tatame alegre e esfarrapado como este aqui. Arrume uma cabana para morar no mato não muito longe da cidade, gaste pouco para viver, enlouqueça em um bar de vez em quando, escreva e caminhe pelas montanhas e aprenda a serrar tábuas e converse com velhinhas, seu grande tolo, carregue muita madeira para elas, bata palmas em

²⁹ Assim, Umberto Eco (1991) no capítulo sobre *Zen e arte ocidental*, tece todos os elogios possíveis a John Cage, mas marca grandes ressalvas quanto a Jack Kerouack. Para Eco, Kerouack apresenta um budismo “fácil demais” além de não haver em seus romances quaisquer ganhos estéticos como os há em Cage. Talvez Eco não conhecesse os romances em suas versões originais que só vieram à tona posteriormente, pois então veria que Kerouack – de uma maneira um tanto mais tátil que Cage – salvaguarda bem seus ruídos. A impressão que daria caso a hipótese de que ele não conhecesse o romance em seu original seja falsa é que Eco tenha caído em uma armadilha que (aí sim) ele conhece bem, pois: “Surge então a dúvida de que, para o crítico, o critério do valor seja a não-difusão e a não-difusibilidade, e assim a crítica do Midcult aparece como uma perigosa iniciação ao jogo do in e do out, para o qual tão logo alguma coisa reservada, na origem, aos happy-few, passe a ser por isso apreciada e desejada por muitos, sai da roda das coisas válidas. Sendo assim, tanto o critério esnobe ao substituir a observação crítica e a sociologia, quanto a condescendência para com as exigências da massa, ainda que em sentido oposto, pesam sobre o gosto e a capacidade do julgamento crítico, que corre o risco de condicionado por aquele mesmo público médio que detesta: ELE NÃO GOSTARÁ DO QUE O PÚBLICO MÉDIO GOSTAR, MAS, EM COMPENSAÇÃO, ODIARÁ O QUE ELE AMAR; DE UMA OU OUTRA FORMA, SERÁ SEMPRE O PÚBLICO MÉDIO A DECIDIR O LANCE, e o crítico aristocrático, a vítima de seu próprio jogo.” (ECO, 2008 p. 86) Pois ao não comentar sobre a proposta estética de Kerouack, parece que o simples fato de Cage estar restrito ao público erudito concederia algum tipo de mérito a ele. O grifo na citação é de Eco.

altares, consiga favores sobrenaturais, faça aulas de arranjos florais e plante crisântemos ao lado da porta, e se case pelamordedeus, arrume uma moça humana gentil, inteligente e sensível que não liga para os martinis de toda noite nem para todo aquele maquinário branco na cozinha”

“Ah”, diz Alvah, sentando-se todo contente. “O que mais?”

“Pense nas andorinhas do celeiro e nos falcões da noite enchendo os campos. Sabe, Ray, desde ontem traduzi mais uma estrofe de Han Shan, ouça: ‘A montanha gelada é uma casa, sem pilastras nem paredes, as seis portas à esquerda e à direita estão abertas, o corredor é o céu azul, os quartos estão vagos e vazios, a parede leste bate na oeste, no meio não tem nada’. Pessoas que tomam coisas emprestadas não me incomodam, no frio armo uma fogueirinha, quando tenho fome cozinho algumas verduras, não tenho o que fazer com o cúlaque com seu celeiro e seu pasto extenso... ele só constrói uma prisão para si mesmo; uma vez lá dentro, não consegue mais sair, pense bem, isso pode acontecer com você”. (KEROUACK, 2006: 106-107)

“Aliás, o que é que você vai vestir no mosteiro?”

Ah, cara, a parafernália completa, aquelas coisas compridas, largas e pretas no estilo da Dinastia Tang, com mangas enormes e caídas e pregas entrelaçadas, aquilo faz você se sentir um verdadeiro oriental.”

“Alvah diz que enquanto caras como nós ficam animados de poder parecer orientais de verdade e usar vestes, os verdadeiros orientais que moram lá ficam lendo textos surrealistas e Charles Darwin e são loucos por ternos ocidentais.”

“O Oriente e o Ocidente se encontram de qualquer maneira. Pense na maravilhosa revolução mundial que vai acontecer quando o Oriente finalmente encontrar o Ocidente, e são caras como nós que podem dar início a essa coisa. Pense nos milhões de sujeitos espalhados pelo mundo com mochilas nas costas, percorrendo o interior e pedindo carona e mostrando o mundo como ele é de verdade para todas as pessoas.”

“Isso é bem parecido com o início das Cruzadas: Walter, o Paupérrimo, e Pedro, o Eremita, conduzindo bandos de crentes esfarrapados à Terra Santa.”

“É, mas isso aí tinha uma carga muito grande de depressão e bobagem européia, eu quero que meus Vagabundos do Darma carreguem a primavera no coração, com os botões florescendo e os passarinhos soltando pedacinhos de excremento fresco para assustar os gatos que desejavam comê-los um instante antes” (KEROUACK, 2006, p. 208-209)

A utopia beatnick não é algo que se realiza na busca do “puro oriental”, mas no encontro das maneiras de pensar. Oriente e Ocidente têm que ser reformados pelos *Vagabundos do Darma*, meditando, enchendo a cara e vagando por aí com suas mochilas.

Com esses poucos exemplos imagina-se que fica demonstrado como as formulações artísticas de um romantismo tardio vão mudando a tônica de *sensibilidade*, que era causadora de buscas nunca completadas e excessos, seja de abuso de álcool e drogas, seja de sofrimento³⁰ por amor ou por incompreensão. E adotando, a partir de certos autores, o valor da *integralidade*. Que acaba por buscar equilíbrio, saúde,

³⁰ O suicídio é algo reverenciado pelo romantismo.

aceitação dos momentos da vida e que vai se parecer e se relacionar com as religiões orientais que se instalam no ocidente.

Outros exemplos poderiam ser dados, principalmente na literatura brasileira contemporânea (em que para Manoel de Barros “desaprender 24 horas por dia ensina os princípios”; em que Alice Ruiz se dedica ao haicai; em que Cecília Meireles viaja não só fisicamente para a Índia; em que Clarice Lispector dissolve o ego e dá dicas de meditação), mas por se tratar de um movimento muito recente e do qual não conheço nenhum texto olhando-a nessa temática, seria preciso uma pesquisa dedicada somente a esse assunto para dizer se a orientalização na literatura brasileira pode ser entendida nesses termos ou não. Serão apresentados a seguir exemplos na canção popular brasileira que podem ser relacionados com esse assunto, mas também se deixará o exercício interpretativo mais forte para os capítulos de comentário de BNegão e Walter Franco.

Como visto, para esse resgate, foi dada a preferência a aqueles desenvolvimentos puramente ocidentais que se aproximasse em termos de teodicéia das formulações orientais, para evitar assim o discurso de exotismo e de imitação que se pudesse contrabalançar com os artistas apresentados, pois quisemos apresentar esse desenvolvimento como algo formulado e cultivado pelo ocidente. Isso foi feito em detrimento a outro panorama que pudesse ser feito, o da influencia e diálogo real entre arte ocidental e a oriental. Para dar pelo menos uma idéia de como isso se deu, terminamos aqui com um trecho onde Octávio Paz resume essa questão, para em seguida me concentrar nos temas da orientalização na canção popular brasileira.

O autor toma dois momentos do interesse na cultura japonesa pelos artistas ocidentais:

um se inicia na França em fins do século passado e, após fecundar diversos pintores extraordinários, culmina com o *imaginism* dos poetas anglo-americanos; outro começa nos Estados Unidos alguns anos depois da Segunda Guerra Mundial e ainda não terminou. O primeiro período foi, antes de tudo, estético; o encontro entre a sensibilidade ocidental e a arte japonesa produziu várias obras notáveis, tanto na esfera da pintura – e o exemplo maior é o impressionismo – como na linguagem: Pound, Yeats, Claudel, Eluard. No segundo período a tonalidade tem sido menos estética e mais espiritual ou moral; isto é, não só nos apaixonam as formas artísticas japonesas como também as correntes religiosas, filosóficas ou intelectuais de que são expressão, em particular o budismo. A estética japonesa – melhor dizendo: o leque de visões e estilo que nos oferece essa tradição artística e poética – não cessou de nos intrigar e de nos seduzir, mas nossa perspectiva é diversa daquela de gerações anteriores. Embora todas as artes, da poesia à música e da pintura à arquitetura, tenham se beneficiado com esta nova maneira de se aproximar da cultura japonesa, creio que o que todos buscamos

nela é outro estilo de vida, outra visão de mundo e, também, do transmundo.
(PAZ, 1996, p. 171)

2. A ORIENTALIZAÇÃO, O ORIENTALISMO E O ORIENTE NA CANÇÃO BRASILEIRA

São esses três termos que usaremos para qualificar a relação das canções com o tema que abordamos. Os poucos exemplos que daremos visam apresentar, assim, a variabilidade da abordagem a esse campo de sentido pela canção brasileira.

Compreendo a expressão, Orientalização, dentro da noção formulada por Campbell (1997:05-22). E como já foi dito, ela designa, para o autor, as estruturas cognitivas e mentais surgidas na cultura ocidental, enquanto uma teodicéia e que mantém afinidade eletiva com as estruturas mentais e cognitivas pertencentes ao contexto oriental.

Por Orientalismo tomamos a busca por uma religião pós-tradicional e pós-moderna construída a partir da idéia generalista de *oriente*. Oriente construído pelo ocidente: reconstruções religiosas.

Oriente, para nós, é a citação pura e simples dos conteúdos daquelas culturas, não se afastando em nada da ideologia ocidental. Isto é, apropriação cultural, esvaziamento de sentido. Começemos com ele.

2.1- “Tatuou um Ganesh na coxa, chegou com a boca roxa de botox”

Tatuou um Ganesh na coxa
Chegou com a boca roxa de botox
Exigindo rocks
Animais, Metais
Totais, Letais
Eu não dei letra

Tu é gênica, gata, etc
Mas cê foi merma rata demais
Meu grito inimigo é

Você foi
Mó rata comigo

Você foi concreta
E simplesmente
Rata comigo demais.³¹

Essa é a letra da canção “Rocks”, terceira faixa do disco *Cê*. O disco de rock de Caetano Veloso, lançado em 2006. O disco se mostra bem coeso quanto à temática, revelando-se mesmo como orgânico. Em todos os rocks encontramos esse eu-lírico ressentido com o término da relação, afogado em “todas as mucosas” e “todas cornucópias de mulheres” que, no entanto é demais também, e não o faz esquecer de sua musa que é gênio, gata, etc, mas que foi *mermo* rata demais. A essa *mulher fatal* dá qualificações que são o título na faixa quatro de *Deusa Urbana* e na faixa sete de *Musa Híbrida*. As duas primeiras faixas do disco, *Outro* e *Minhas Lágrimas* trazem dois momentos sentimentais, no primeiro de fingimento de superação onde clama que “você nem vai me reconhecer quando eu passar por você / com cara alegre, cruel, feliz e mal / com o pau duro” e no segundo chora no carpete do avião ao voltar para casa dos EUA, pois para ele “nada serve de chão / onde caíam minhas lágrimas”.

A mulher que faz esse estrago todo é apresentada, entretanto, na terceira faixa. E a primeira coisa que sabemos dela é que “tatuou um Ganesh na coxa”. Como já se pode perceber, o que marca esse disco do Caetano, além dos acordes batidos de rock, é a corporeidade e a sexualidade. Os detalhes do corpo, os pêlos, o buço loiro dela, a pele solta sobre o músculo dele. E essa mulher extraordinária pela qual ele chora incomensuravelmente enquanto cruza o pacífico. Romances e identidades, que como as lágrimas desse personagem, carecem de chão. Mas mesmo faltando chão, porque ele se envolve tanto? É fútil quem tatua o Ganesh e põe botox, mas se é fútil e vazio porque faz sofrer tanto quando acaba?

O Ganesh aqui é só um detalhe? Sim. Mas o que mais a Musa Híbrida, a Rata, a Deusa Urbana tatuaria? Antes de responder essas duas últimas questões respondamos à primeira. Porque embora esses dois sinais apontem à futilidade de espírito, as canções que a descrevem, às vezes excessivamente focada na sensualidade do corpo, transcendem os limites puros do utilitário. Mas também não é coisa como a beleza do espírito, do intelecto e sim presença, estar no mundo. Algo como uma presença integral “*Cê toda*” ele vai dizer, a formar um jeito todo especial de sentir e experimentar a vida. Pois,

³¹VELOSO, Caetano. *Cê*, Universal, 2006. Faixa 3, “Rocks”.

A presença é a *coisa* ou a materialidade sobre a qual se constroem significados. Refere-se a corpos, sinais, sons, materiais na sua capacidade não-semântica, isto é, no acesso direto ou imediato aos nossos sentidos. (...) São materiais e operam no nível do instinto, da emoção e do afeto. Nas palavras colocadas por Nietzsche na boca de Zarathustra: “Por detrás dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um senhor mais poderoso, um guia desconhecido, chama-se ‘EU SOU’. Habita no teu corpo; é o teu corpo. Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria”. (SANTOS, Boaventura de Souza, 2014 : 137)

A presença é algo que só ela, que não obstante foi rata demais, pode oferecer. Uma grandeza de sentimento que se perde completamente com o rompimento amoroso e que mesmo a promiscuidade dos tempos (pós) modernos não pode suprir. Essa presença, o não alcançar daquele contato com a promiscuidade onde encontra também mulheres lindas, e mais aquele agudo descendente e doído na voz de Caetano com as progressões lentas e também agudas das guitarras apontam em uma direção. Isso tudo faz ver que algo que não se pode agarrar, mas que é um tesouro de percepção, foge quando ela se vai e que a presença aponta para os limites do ego. Como canta em *Deusa Urbana* (faixa sete):

(...)
Mucosa roxa
Peito cor de rôla
Seu beijo
Seu texto
Seu cheiro
Seu pêlo
Cê toda

Menina
Deusa Urbana
Neta do Som

Eu sou você
E os meus rivais
Sou só

Assim é grandiosa a mulher que é fruto dos novos tempos, tempos líquidos, mas ao invés de experiências rasas, encontros complexos. Encontros não de almas, mas de entranhas e um encontro onde se comunga com a expressão daquele ser: com *Cê toda*. Uma Musa Híbrida. E uma Musa Híbrida sempre precisa de um toque de oriente no coque: sempre precisa tatuar um Ganesh na coxa.

A tatuagem de símbolos orientais é algo que perpassa a cultura *New Age*. Algumas mulheres e homens seguem com a grafia sânscrita da palavra “*om*” tatuada,

outras com ideogramas chineses, outras com mandalas tibetanas, algumas mesmo com o Ganesh.

Nesse particular, ao que parece, o culto indiano desse Deus é muito voltado para o contato com a sua representação pictórica. Meu pai esteve em um período na Índia a trabalhar pela multinacional a qual era empregado e presenciou o festival dedicado a esse Deus. Conta ele que estátuas e pinturas de Ganesh adornavam com suntuosidade toda a cidade por dias, até que ao final do período aquelas imagens e pinturas eram levadas em procissão e jogadas no rio Ganges. Ele comprou e me presenteou com uma representação pictórica que era vendida nesse período, uma singela pintura em tecido preto, feita em ocasião do festival do Ganesh. Ela fica pendurada na minha sala de estudos ao invés de ocupar seu lugar sagrado no fundo do rio³².

Agora olhando para ele percebo (e são assim a maior parte das representações pictóricas do Ganesh) que ele têm nas mãos um pedaço de queijo, com o qual alimenta um rato (ou uma rata?) que se encontra aos seus pés. Mera coincidência, talvez, mas deixa-me perplexo que o Ganesh tatuado é a primeira informação da canção e dessa mulher devastadora, e que a qualificação “rata” dada a ela, é a ultima. Além disso, temos todos esses animais letais, um deus-elefante tatuado em uma mulher que é gata, mas que vai ser chamada de rata pelos desencontros que protagonizou quando estavam a terminar o relacionamento ou o que de análogo aconteceu entre eles. Isso é um ultraje para esse Deus?

Consulto meus colegas, estudiosos das Religiões da Índia e eles me dizem que o sentido social desse Deus é o de *removedor de obstáculos*. O rato é seu veículo, Ganesh viaja no rato. Além do mais, em seu papel de remover obstáculos, Ganesh cuida dos grandes, enquanto o rato dos pequenos.

Ao entrarmos nesse jogo de representação as analogias que a música suscita ficam ainda mais interessantes. Essa mulher é chamada de rata, uma rata na qual o Ganesh viaja, ora, ou ele não passeia por aí tatuado em sua coxa? Além do mais, a

³²Ingold (2012) argumenta que poucas vezes os pesquisadores citam as coisas que o cercam enquanto escrevem suas teses e argumentações. “Porque não fazem isso”? Pergunta. Pois a *presença* das *coisas* interfere cabalmente nas elaborações do texto. Não se pode tirar nada do mundo, argumenta, tiramos porque queremos que ele perca a vida. Para esse autor as coisas têm vida porque se relacionam e criam. Segundo Latour (2002) fazemos de forma histórica na modernidade duas afirmações: as coisas não são vivas e não se relacionam. Fazemos isso porque temos que cortar as relações entre as coisas para que elas deixem de ter vida. Isso se dá na medida de que qualquer traço de espírito que não esteja aprisionado dentro da individualidade humana gera terrível insegurança para o indivíduo moderno, que deve se afirmar constantemente, o que acaba por mostrar que ele não se sustenta sem esses artificios. Essas afirmações são caras àquilo que afirmaremos a seguir.

música narra um rompimento, a Deusa Urbana é chamada de “rata” ao remover o eu-lírico de Caetano de sua vida. Ela é a rata do Ganesh removendo os ‘pequenos obstáculos’?³³

Não é preciso mais do que fazer perguntas nesse caso. Qualquer afirmação apareceria como excessiva objetivação da obra.

Canções em outro disco de outro compositor (alguém muito próximo de Caetano, aliás) poderiam nos dizer algo sobre essa mulher-síntese, com adornos e enfeites orientais que nos apontam para o mistério sensitivo do universo. Aqui, ela não aparece nos termos de *Deusa Urbana* e *Musa Híbrida*, mas como *Super Mulher* e *Anjo Infernal*.

O disco *Para Iluminar a Cidade* (1972)³⁴ de Jorge Mautner é o primeiro registro desse compositor interessantíssimo. O disco, gravado ao vivo, se parece com música de acampamento, luau em frente à fogueira onde dois violões, um baixo e dois percussionistas oferecem à Mautner um ritmo cadenciado e cíclico. Encima dessas harmonias Mautner imita improvisações, cantando canções onde, com voz ébria, segue a combinar imagens metafóricas e míticas em série, além de fazer malabarismos com a voz, entrar em falsete recorrentemente, gemer e cantarolar o tempo todo.

Há duas grandes pendulares de significação: o ideário do super homem (ou melhor, Super Mulher³⁵) e a meta da iluminação, e esses dois pendulares têm seus horizontes fundidos por vezes na festa e por vezes no caos, mas é sempre verificável na atuação de sua musa, sempre presente ao longo do disco, como interlocutora e como aquela que *realiza* aquilo sobre o que se canta. A faixa cinco desse disco se chama *Anjo Infernal*, e em um ritmo dos mais dançantes (mas nem por isso não doído, no sentido

que o solo de violão no final de alguns dos versos acaba por cortar afiado, uma espécie de maravilhamento doído, como dissemos que faz Caetano com a voz) e celebrantes do disco ele canta:

Eu queria um dia

³³Não se deseja afirmar que a música represente isso, mas que, lembrando de Ingold (2012) esses são os emaranhados criativos acionados pela vida do material posto em relevo: a descrição da tatuagem do Ganesh na coxa da ‘rata’ Musa Híbrida.

³⁴Polydor/Universal Music

³⁵Isso representa uma pequena afronta à Nietzsche (1983) na medida em o filósofo em um franco sexismo afirma que o super homem (aquele que instaurará novos valores) jamais poderá ser uma mulher. Nietzsche é largamente citado no cancionista de Mautner. Enquanto sua musa é sempre uma Super Mulher, seu eu-lírico está sempre na condição (desejável também) de “demasiado humano”, sempre como ‘um pobre diabo fumando o cigarro que filou’, porém, iluminado.

Te pegar pela mão
Te levar pr'uma festa
Sensacional
Pra todo mundo me perguntar
“Quem é” “Quem é” “Quem é”
“Quem é”
Esse Anjo Infernal

E depois da festa
Você dançaria
Na manhã sangrenta
Em frente do mar
Com seu chapeuzinho vermelho
A cobrir seu lindo cabelo
Até o sono te desmaiar

Mas eu já nem sei
Como é que pode
Nem como é que eu sinto
Nem como é que veio
Tanto amor

Pra mim você caiu do céu
Numa grossa chuva de mel
E num disco voador

*Mas você é mesmo
Coisa de um mundo
Que entre nós
Ainda não surgiu*

*Pedaço de estrela cadente
Presença do oriente
Na paisagem do Brasil*

Quando eu ouço bem à noite
As estrelas nos meus ouvidos
A murmurar
Vejo você na minha frente
E é sem motivo, é de repente
Que eu começo a chorar

Enquanto em Caetano tínhamos o apontar de uma musa que carrega consigo algo de misterioso e a experiência com ela qualquer coisa que completasse o eu-lírico, em Mautner temos uma delineação mais descritiva (até pelo esoterismo desembaraçado de Mautner). Nas duas estrofes que grifei se percebe que sua Super Mulher³⁶, seu Anjo Infernal “é coisa de um mundo / que entre nós / ainda não surgiu” e é “*presença do oriente / na paisagem do Brasil*”. Essa mulher se mostra como tão encantadora, mas tão

³⁶Alguns versos de *Super Mulher* (Faixa 1): “Mas ela canta, fala, grita e zanza / Ela tem aquela transa / que eu não digo com quem é / Ela tem um rebolado / Tem o corpo tatuado / (...) Ela tem uma pantera / Que ela arrasta na coleira / Ela gosta dessa fera / Pois é grande feiticeira / E seduz os corações / Super Mulher / Vai de capa voadora / Domadora de Leões”

encantadora, que é como se todos os ideais de vida se transfigurassem nela, como se ela tivesse a utopia do mundo que virá (Nova Era) anelada. Dessa maneira a própria existência dela é tida como milagrosa, e o rapaz que a admira está sempre estupefato, encantado com a presença de espírito que é o próprio ideal escatológico ali, prontamente realizado, já se encontra ali – e esse espírito é assimilado pela caracterização *oriental*, não podemos esquecer. Por isso que perdê-la talvez doa tanto.

É claro as musas cantadas são diferentes, mas também tem pontos de encontro. Talvez o que mude com elas seja apenas o espírito de época, temos uma *hippie* com Mautner em 1972 e uma *hipster* com Caetano em 2006. Mas se aproximam no fato de ambas exprimirem algo que não pode ser alcançado, trazerem a partir de sua presença o contato com algo que só elas podem trazer, e um contato exercido a partir do corpo, do texto, da dança e da sexualidade.

Ao contrário de Caetano que está perdendo sua *Musa Híbrida*, Mautner está tendo devaneios com seu *Anjo Infernal*. E se a *Super Mulher* de Mautner envelhecesse, colocaria botox na boca? Tatuaria o Ganesh, ela que ouviu de seu trovador que é *presença do oriente na paisagem do Brasil*? Porque a musa de Mautner também não é intelectual, nem tem formulações filosóficas nem religiosas: tem presença. E é essa presença que é a sensação a ser buscada, pois ela já é parte de um mundo que ainda não surgiu – já em Caetano, parece que não há muita esperança de contato com esse mistério fora do domínio da musa, embora a tristeza do amor que passou traga alguma respiração à cadência das canções, podendo lembrar da valorização da melancolia de forma romântica. Uma musa do niilista, um niilista ativo em Mautner, que procura criar seus valores neste mundo, e um niilista passivo em Caetano, que não mais pode encontrar alguma comunhão e sentido. Coisa que só aquela mulher tinha a oferecer.

2.2- “Deus me livre de ser normal”

Zé Helder é um violeiro tardio. Como todo violeiro tenciona a recuperar a idílica vivência da roça, mas elepropõe também um diálogo com novos tempos. Em sua música nada não é relacionável, tanto que toca clássicos do rock ‘n roll em moda de viola. Não

no disco *Assopra o Borrvalho*(2014, Folgado), nele o diálogo com a modernidade urbana é feito em outros termos, e é também mais tímida.

Aqui o tom de resgate é mais intenso. Duas de suas canções são receitas desse ‘tempo bom’, ensina a fazer *Pão de Queijo*(faixa cinco) e *Sabão de Cinza* (faixa seis)em canções homônimas que contam o jeito de fazer e o que evocam essas práticas. Há também uma pitada de mística, meio romântica, meio cristã, nas canções *Água Limpa* (faixa 1) e *Bodas de Caná* (faixa 10). Mas é quase no final do disco que encontramos algo que soa estranho: orientalismo na letra acompanhado do que mais de tradicional que pode ter em viola.

É impossível não ser carregado para o clima das festividades católicas negras do reisado já nos primeiros acordes da canção *Toada do Professor Hermógenes* (faixa nove). A canção vai ficando cada vez mais emotiva, enquanto gritos alongados e marcados pelo sotaque combinam-se em momentos em que o *citar* indiano substitui a viola, para depois compor-se novamente com todos os instrumentos, fazendo uma robusta sonoridade caipira-indiana. A letra diz:

Deus me livre de ser normal
Sofrer de normose aguda
Como o Professor quero ser

Plantar bananeira na sala
Fingir ser cachorro ser gato
Deixar desligada a TV

Se entregar ao vazio, ao nada
Sem nada esperar em troca
E assim todo tempo da vida

Fazendo de cobra, pavão
Sentindo a respiração
Como quem nasceu lá na Índia

Namastê
Namastê
O Deus que há nimim
Saúda o Deus que há nocê
Namastê
Hermógenes remedeia
Complicite complicosa
Que torna a vida difícil

Remédios pros males que existem
Só na cabeça da gente
Do tamanho de um edifício

E o velho contando piada
Fazendo a vida engraçada
Agora esse é o meu ideal

Assim eu quero envelhecer
Como o Professor que ser
Deus me livre de ser normal

Namastê
Namastê
O Deus que há nimim
Saúda o Deus que há nocê
Namastê

Normose, compliquite são termos que Hermógenes usa para falar de maneira simples da ideologia mecanicista que se apóia na idéia do ‘todo mundo’ e também falar da mentalidade utilitária que preconiza a mentalidade ‘dos meios para os fins’. A essas ideologias, Hermogenes se coloca contra.

O Professor Hermógenes é reiterado nessa canção como mestre e celebram-se suas conquistas em fusão com Deus observáveis em sua tranqüilidade e autenticidade.

O que mais chama a atenção, entretanto, é a sonoridade. Um “Ganesh” e uma “presença do oriente” em guitarras distorcidas e violões hippies nem parece tão deslocada, pois são sinais da urbanidade todos esses hibridismos. Mas o que acontece quando o legado do Professor Hermógenes é cantado sob violas e cantares da tradição católica negra?

Pois parece ser uma das características do orientalismo artístico a consciência e a busca pela não-alienação de sua própria cultura. Na verdade, em qualquer um das três dimensões relatadas (orientalização, orientalismo e oriente) não se perde nada de essencialmente brasileiro, quando a arte cita o oriente não faz isso porque engole o oriente e o coloca na paisagem do Brasil, já a orientalização é algo que nunca deixou de ser ocidental. Quanto ao orientalismo, pelo menos nos autores estudados, há essa consciência de que o que se está recebendo do ‘oriente’ são ensinamentos, a serem aprendidos *a partir do lugar onde já se está*.

Isso é a realidade da função da arte no orientalismo – talvez por o artista ser um especialista nas mudanças de percepção – mas não é uma realidade geral de sua expressão na sociedade. Thiago Menezes, meu colega do PPCIR doutorando e violeiro, foi quem me apresentou esse disco do Zé Helder. Thiago tinha sido aluno de viola de Zé Helder e, segundo ele, Helder de fato pratica Yoga. O que o incomodava, no entanto, é que a maioria dos praticantes de Yoga a toma como uma ideologia que deve substituir ao modo de ser brasileiro. Segundo ele, os praticantes de Yoga despir-se-iam de

qualquer marca cultural e regionalismo na fala em prol de parecerem com algo sem nacionalidade, como se tudo de vivência pudesse ser retirado de dentro do indivíduo e apenas se encontrar lá algo separado de tudo: o que seria a ideologia do Yoga.

Assim o *eu-maior*, o *Deus* que há dentro das pessoas, para Zé Helder, se encontra na expressão de puro de seu ser, aquilo que o indivíduo fala por acaso quando não se polícia. O Deus que há *nimim, nocê*.

Ainda vagueando por noções indianas continuemos. Wisnik dedica um de seus ensaios publicados no livro *Sem Receita* (2004) ao *Dom da Ilusão*, este ensaio é dedicado à análise de algumas canções de Gilberto Gil. Uma imagem que, segundo ele permeia várias canções do compositor e que pode ser resgatada como uma referência a idéia religiosa do véu de Maia³⁷, da ilusão que separa o *eu-menor*, *eu alienado* da grandiosa verdade do Ser. Trazemos abaixo os principais pontos de sua argumentação:

Uso aqui os verbos *velar* e *desvelar*, inicialmente, por sua ligação com o véu de Maia, concebido no pensamento oriental como o véu da ilusão que recobre e oculta, através dos próprios movimentos enganosos do mundo a verdade do ser. Mas *velar* e *desvelar*, além de significar as ações contrárias através das quais enxergaríamos aquém ou além do véu da ilusão, indicam *ambos*, na nossa língua, zelo, desvelo, cuidado, preocupação, carinho, dedicação. Sinto que esta é uma das definições possíveis para a poesia-música de Gilberto Gil: nas suas canções ele vela e desvela, por nós, o mundo de ilusão em que nascemos.

(...)

A ilusão é simultaneamente fruto, caroço e grão, e cada um, a seu modo, belamente vão: o sabor do existir e a graça da sua gratuidade, o travo que traz em cada coisa o gosto do irrealizável, e o dom de renascer que faz “nossa sementeira”, que projeta o vão livre da “nossa arquitetura”, que acompanha a nossa “dura caminhada pela noite escura” (WISNIK, 2004, p.293)

(...) é também ilusão pensar que a ilusão seja apenas engano: o seu véu, que oculta de nós o caos gerador e destruidor que nos acompanha desde sempre e para sempre, é manto sagrado, protetor, que nos defende da exposição bruta e insuportável ao real e ao nada, o “nada nada nada nada”, o doze vezes nada que é por sua vez o véu do Criador.

As canções de Gilberto Gil dão, e pedem, a graça dessa compreensão. Levantar o véu de engano que cobre o absoluto vazio sem perder o agasalho que aconchega ao coração (“na casa do meu coração pequeno / no quarto do meu coração menino / no canto do meu coração espero / agasalhar-te a ilusão”). Compensar a ilusão tão parcial “de que ser homem bastaria” com a compreensão de que a ilusão é mulher, e que ela nos dá “o abraço real da ilusão de existir” (“Menina do Sonho”). Acalentar o sonho e fé mesmo quando o desespero peça uma ilusão extra (terrestre) que venha a baixar para nos salvar (“Extra, resta uma ilusão”). Acreditar no sentimento da massa e na descrença dos barracos da cidade, onde “ninguém mais tem ilusão”, como

³⁷Essa noção hindu sugere que a realidade é toda coberta por um véu, por uma ilusão. Assim, a realidade tátil nos conforma e afasta da realidade espiritual. Segundo ela, estamos separados de Bramam (Deus que é também todas as coisas que existem) e enquanto não nos fizermos conhecer como sua porção de substancia divina, Atman, continuaremos vivendo em uma realidade aquém da realidade ultima.

potência de mudança contra o poder sem poder e sem vontade da autoridade e contra a usura da gente hipócrita. (WISNIK, 2004, p.294)

A canção zela pela não-ruptura do tecido na pulverização do mundo descentrado. Cabeça das galáxias e no buraco negro, pé na terra e no barro do chão “de onde vem o baião”. Pensamento e música, de ponta e de base. Em vez de fundamentalismos, o equilíbrio fundamental. Em vez do cosmopolitismo transformado num consumismo vão, o sentimento do universo e o senso da medida humana.

Na canção de Gilberto Gil o contemporâneo não conserva, mas *conversa* com a tradição viva. O “samurai futurista” corta o nó da ciência e da arte. O “Buda nagô³⁸” nascido na Bahia, que une e supera os contrários, “balança mas não cai”. O portador do dom da ilusão é sim o grande ilusionista, mas também o equilibrista zelando e lutando para que a razão seja iluminista e também iluminada. (WISNIK, 2004, p.299)

Essas últimas considerações de Wisnik bem que poderiam servir também para Zé Helder. Pois ao *conversar* com a tradição (e não *conservar*) tanto Gil como Helder exercem a maior habilidade das tradições orientais que aqueles que a conservam puritanamente talvez não consigam operar: desfazer as dualidades. Assim, a tradição que visa levantar o véu de Maia tem que fazer isso sem destruir as formulações culturais que fariam da vida doce, sem tirar a piada da boca do velho “a fazer a vida engraçada”. Pois tudo é equivalente e necessário, a ilusão do dossel e o avançar do caos. Nirvana (iluminação) é Samsara (reino dos desejos e das ilusões), dirão os budistas. O sim gera o não e o não gera o sim, dirão os Taoístas. Tudo é necessário.

2.3– “Eu sei que não faço nada, mas ainda vou transar com você”

Nas canções que apresentaremos a seguir se mostram facetas e entendimentos diferentes do que seria o *não fazer nada*. Se tomado pela perspectiva do orientalismo debruçando o tema do nada fazer, é visto apenas como uma ressemantização de práticas de algumas religiões asiáticas como o *Wu Wei* (não agir) taoísta, a não intencionalidade Zen, etc. No entanto, se olhado pelo viés da orientalização de Campbell (1997) somos

³⁸E o *Planet Hemp* tem o seu *Phunky Buddha*, esse é o título faixa 5 do disco *Usuário* (Sony Music, 1995) enquanto a banda punk *Hanoi Hanoi* tem todo um ideário que mistura as aspirações punk com a *tranqüilidade zen*.

provocados a pensar que tipo de tendência no ocidente faz emergir essa conduta do não fazer, a partir de suas próprias estruturas simbólicas.

Luiz Tatit (2004) mostra que o tema da vagabundagem boêmia é uma constante na canção popular através do samba. Um dos motivos pelo qual o samba, no começo do século XX foi negligenciado pelos agentes modernistas da música erudita foi o fato de que em suas letras prevaleciam os temas sobre a boemia, vagabundagem e de transgressão às normas do amor. Isso impedia que os agentes do modernismo musical com seus ideais cívicos e a pretensão da construção de uma arte brasileira para exportação o concedessem prestígio. Questões de classe também contam, uma vez que o samba não era produzido pela elite, como o era a música modernista.

Desta maneira percebemos que esse campo temático depunha contra a legitimidade do samba, tornando-o algo erroneamente sub-valorizado musicalmente pela elite e pelos seus entusiastas musicais, como é o caso de Vila-Lobos.

Em expoentes tardios e intelectualizados, como é o caso do músico-poeta Vinícius de Moraes pode-se encontrar uma chave interpretativa pela recorrência desse tema. O que se pode entrever em suas canções como “Assim falava o poeta”, “Canto de Ossanha”, “Tarde em Itapoã” e tantas outras, é que os temas sobre a boemia, vagabundagem e de transgressão às normas do amor estariam ligados à abertura e integralidade das pessoas em seu relacionamento com a vida ao entender que “a vida só se dá pra quem se deu”.

Essa vagabundagem anti-cívica do samba nada têm a ver, porém, com qualquer orientalização, uma vez que nos sambas se cantavam as características e a vivência das pessoas dos subúrbios e em seu dia a dia. Além de trazer o tema incomodo do negro que têm e celebra seu tempo de lazer. Podemos imaginar o que significa isso em uma sociedade que se recupera da escravidão. Mas não se pode dizer que a canção contracultural não se fortaleça com os temas do samba e que estes não sejam vistos *pelos agentes contraculturais* como um caráter de continuidade. Ou seja, esse tema ganha legitimidade por ser algo anti-cívico e vai se perpetuando na contracultura que por sua vez flerta com tudo o que é “transgressor”.

Como aponta Peter Berger (MARIZ, 2000) as ideologias revolucionárias como o socialismo e o anarquismo, também a contracultura se configuram como movimentos anti-modernos. Ou seja, tendem a contradizer o projeto moderno de soberania do indivíduo e todo o espírito comercial que o circunda. Assim, o valor da pró-atividade,

do trabalho e do progresso individual se caracterizariam como um dos campos de contestação desses movimentos.

A contracultura em sua pegada mais comportamental do que política, em vários momentos, celebra a atitude que comumente é expressa por “não fazer nada”; tomada em seu sentido literal. E que quando posta em perspectiva pode vir a representar de uma maneira geral uma série de posturas individuais, essa temática se apresentaria como uma temática transversal (veremos adiante que é uma temática recorrente em BNegão e Walter Franco).

Quando aproximada da religiosidade *New Age*, como muitas vezes o é, isso ganha contornos sutilmente diferentes, além de uma legitimação extra. Em alguns casos práticas das religiões orientais como o Wu Wei (não agir) taoísta e a não-intencionalidade Zen podem ser requisitadas à comparação para nossas formulações.

A seguir apresentaremos dois exemplos problemáticos em que será possível percebermos alguns dos sentidos que a contracultura dá ao tema do *não fazer nada*.

A canção “Tempo pra gastar” encontra-se no disco *Titanomaquia* (1993³⁹) da banda de rock/punk Titãs. O disco, investindo em uma sonorização mais pesada e em letras mais cruas, é permeado de violência e niilismo, tomados também num sentido mítico. Esse disco pode ser tido como a volta a um sentido original da banda, devolvendo significado ao seu nome. Ele foi o primeiro disco sem o integrante Arnaldo Antunes que era visto como um impedimento para que a banda fizesse sons mais pesados. *Titanomaquia*, que dá nome ao disco, é a mítica (de origem grega) guerra entre os Deuses e os Titãs que teria dado origem à atual forma do mundo.

Trazendo em seu nome essa guerra elementar entre Titãs e Deuses, em sua capa, apenas retângulos combinados com as cores elementares, em sua estética a crueza das guitarras distorcidas e do canto gutural e uma temática permeada de violência, esse disco ilustra a briga pela soberania de um indivíduo-deus contra a submissão de uma mentalidade tida como castradora.

Alguns versos que ilustram isso são “Nem sempre se pode ser Deus / por isso que eu estou gritando” (Faixa 2) e “Não quero água / eu quero sede / não quero cabeça / eu quero parede / fazer o que?” (Faixa 8).

³⁹TITÃS. *Titanomaquia*. LP. São Paulo: Wea, 1993.

É interessante que justamente nesse contexto de auto afirmação como um homem-deus (super-homem?) se encontre a canção “Tempo pra gastar” (Faixa 11) cuja letra diz:

Tenho tempo pra gastar / Tenho tempo pra passar a hora / Tenho tempo pra desperdiçar / Tenho tempo pra jogar fora /
Tempo de sobra pra levar / O tempo que resta pra ir embora / Tempo de sobra pra esperar / O tempo que resta a partir de agora
(...)
Tem espaço bastante pra se perder / Tem lugar de sobra até aonde posso enxergar / Tem espaço o bastante pra ter que parar
Tenho o dia inteiro pra andar / Eu quero o dia todo pra andar sem direção / Tenho quatro paredes pra derrubar / Eu quero quatro paredes pra pôr no chão
(...)

Em consonância com o resto do disco a canção tem o tom e o pulso forte e as letras são cantadas como contestação e como palavras de ordem. Aqui, o nada fazer, latente pelo tempo disposto pelo eu-lírico está a serviço da soberania do indivíduo, desobediência civil e inversão de valores. Percebe-se que todas as forças que levam às pessoas ocuparem e alienarem seu tempo são vencidas e assim é visível que tudo é passado por cima: trabalho, estudo, responsabilidades. Em troca o indivíduo ganha o infinito de possibilidades de vida, com “tempo pra gastar” e com “espaço o bastante”.

Já a canção “Ainda vou transar com você” fecha o disco d’Os Mutantes “O ‘A’ e o ‘Z’ (1992). Disco esse que traz forte a questão da totalidade e da imanência, e canta o holismo e o não-dualismo em todas as suas canções. Conta a lenda que esse disco foi inteiramente gravado sob o efeito de LSD.

Versos recorrentes que apontam à questão do holismo são: “Eu sou o início, sou o fim / sou o A e o Z” (faixa 1) e “Eu sou / você / também é / uma pessoa só / e todos juntos / somos nós / uma pessoa só” (faixa 5).

O disco por si é denso, com canções progressivas longas, com longos períodos de instrumentais, e uma vocalização que alude a clamor e transcendência. A canção *Ainda vou transar com você* (faixa 6), entretanto, quebra um pouco a estrutura do disco, e parece nos remeter à pegada de humor tão característica da banda (mas sempre espiritualizada também, porém em uma perspectiva mais descontraída).

Ao olharmos com mais atenção à canção percebe-se que ela é o complemento direto das outras, e não quebra. Enquanto podemos dizer que as outras canções dizem respeito à experiência e formulações religiosas, essa diz respeito à prática. Uma prática vagabunda, mas tida como verdadeira; até mesmo pelo seu caráter de desinteresse. A

letra têm dois momentos, um da atitude do indivíduo, e outro que se prestarmos atenção alude a uma realidade profética que essa atitude geraria.

A canção começa e termina com som de chuva e trovoadas – pois aquilo que se canta é algo tanto quanto natural como incontável. O primeiro e mais festivo momento da letra é o seguinte:

Eu sei que não faço nada, mas eu gosto / Gosto muito de você, de você,
De você, de você / Eu sei que não vou na escola, mas eu gosto / Gosto muito
de você, de você, / De você, de você.
Você não acredita em nada nessa história / De eu contar com você / Com
você, com você, com você / Alimente essa que eu ainda vou transar com você
/ Com você, com você, com você.
Andam dizendo que a vida não tá com nada / Eu acho que não, e digo tá-tá-
tá de todo o meu coração / Legal

Por mais que a canção pareça hedonista é possível perceber, na última estrofe do conjunto apresentado, e também em outros momentos, que a questão do “transar com você” é apenas uma das características de um indivíduo que tem outra relação com o mundo e com as pessoas, menos institucionalizada e des-envolvida: “eu sei que não faço nada”. Assim o “transar com você” vira alegoria de uma vontade libidinal de relacionamento com as pessoas, pois a qualificação do “agir” não é possuída. O segundo momento da canção volta ao tom mais comum das demais e conclama rock n’ roll, paz e amor para o Brasil:

Venham vós ao nosso reino
Aqui no Brasil
Rock ‘n Roll, paz e amor
Aqui no Brasil
E talvez o fim de semana
Não tenha mais fim
E talvez a nossa música
Não tenha mais fim
E talvez a nossa vida
Não tenha mais fim

Assim se percebe o sentido profético desse tipo de vivência que parece não querer nada com nada. Não ir à escola, não fazer, mas prometer ainda transar com você pode fazer que o fim de semana, que a nossa música e que a nossa vida não tenha mais fim.

Ao olharmos essas canções como exemplos problemáticos tendo em mente mais uma miríade de canções contraculturais que tratam do tema do *não fazer nada*,

verificamos que uma hermenêutica que traga uma proposta de significado social para o sentido dessas canções só pode ser proposta no sentido das simultaneidades.

Embora elas possam puxar mais para uma característica ou para outra, essa temática tende a contemplar os movimentos de contestação de uma cultura da pró-atividade e do muito ocupar-se, tendo o tempo livre tanto como resposta comportamental a essa atitude e como prova de que pode ser diferente. Também apresenta um apelo para a questão relacional, daqueles que “andam dizendo que a vida não tá com nada” e que teria na atitude do não fazer nada uma maneira de gritar “tá tá tá de todo o meu coração, legal”. E também de prática religiosa, tendo essa prática do vazio como preservação e cultivo do ser, espaço de introspecção e uma forma de controlar os sentimentos e se fortalecer as cobranças do sistema e das exigências do se fazer muito. Além de dotar o ócio de uma legitimação religiosa.

Essas três características - contestação da pró-atividade, força perante aqueles que afirmam que a vida não vale à pena, e a dimensão religiosa/mística de “não se fazer nada” - estão presentes nas canções citadas nessa seção e também é uma chave para se entender a outras que tratem do mesmo assunto. Podemos perceber aqui uma orientalização. Um macro entendimento transversal que corta a contracultura e vai ao lado oposto das formulações corriqueiras do ocidente, atacando os valores do progresso e ridicularizando atitude histórica que busca estar sempre em atividade.

2.4 – “As coisas não têm paz”

Na música de Arnaldo Antunes, o Rock ‘n Roll e o concretismo participam na construção de sua estética, gerando algo que parece à primeira vista seco e que não quer dizer nada ou que queira dizer apenas coisas óbvias. Assim o tratam corriqueiramente aqueles que não gostam de suas canções.

A parte mais visível dessa construção parece ser aquelas músicas que têm como tema “as coisas”, em estado de subsistência, de objeto. Esse tema é pouco explorado no geral das canções populares brasileiras, que representam as coisas como elas se mostram, e, parausar o vocabulário de Heidegger (2012), em conjunção. Ou seja, os instrumentos que aparecem nesses contextos não geram incômodo, raramente surpreendem. Eles estão no mundo como costumam estar, o enfeite na baiana, o livro na sala de estar num domingo chuvoso. Nesses contextos usuais as coisas cantadas nessas

canções fazem parte de um conjunto de remissões que vem de encontro no interior do mundo, constituindo assim, um processo no qual a subjetividade do “eu-lírico” é focada. Já Arnaldo Antunes e seus parceiros, nas canções que apresentaremos, parecem trabalhar com aquelas coisas retirando-as de suas cadeias de remissões, tentando trazer situações em que as coisas apareçam como algo anômalo, algo que não se encaixa. Nesse trazer as coisas como subsistentes acompanha-se o temas remissões.

Em entrevistas⁴⁰ o compositor fala que um de seus desejos ao compor é jogar outra luz sobre os entes e causar o que ele chama de estranhamento. Tentando entender como o compositor pretende gerar estranhamento nos ouvintes a partir da apresentação de alguma coisa que aparece importunaremos à análise de algumas letras do compositor as descrições de Heidegger em *Ser e Tempo* sobre as cadeias de remissões e sobre os momentos em que as coisas aparecem como destituídas de sua funcionalidade ou por estarem quebradas, atravessadas no caminho ou por faltarem urgentemente.

Na definição de mundo em Heidegger as coisas vêm ao encontro sempre como remetente a, com um para-quê, nisto consiste sua coisidade⁴¹. Como o caráter de ser do Dasein (*ser aí*, aquele que é a abertura do ser) se dá por ocupação, os instrumentos aparecem a ele como utilizáveis. Dessa maneira os objetos e os entes naturais têm um “para que”, “se remetam a”. Os instrumentos de uma oficina, de um quarto, de um lugar público, as ferramentas, o material para se dormir, os bancos e caminhos para se estar, tudo serve de exemplo para esse modo de ser dos entes.

A atividade exercida pelo Dasein, no entanto, é sempre atemática. Não se mostra ao Dasein engajado na ocupação o modo de ser da utilizabilidade. Aparece, ao contrário, obra específica que se está produzindo, a ação que está sendo desenvolvida. Fora os métodos de tematização do mundo, tendo o exemplo da filosofia, Heidegger (2012) descreve algumas situações em que o mundo como que salta aos olhos, quando toda a cadeia de remissões se ilumina. (1) As coisas que quebram, (2) ficam

⁴⁰No Roda Viva, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TPu5oR9uozA>, visitado em 14/02/2016

No Provoações, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XJx5gpjRdqU>, visitado em 14/02/2016

⁴¹A seguir trabalharemos com alguns conceitos de Heidegger referente ao mundo, às coisas e à utilidade. São eles mundidade, coisidade e utilizabilidade. Esses termos existem pela necessidade de definir o caráter ontológico das coisas e do mundo. As coisas aparecem sempre em uma cadeia de remissões, sempre com um para-quê, ou seja, um utilizável tem sua utilizabilidade, que é o caráter de útil que a utilidade tem. Isso a define como uma coisa, pois uma coisa está colocada dentro de uma cadeia de remissões, ela é tanto útil como utilizada e em isso se dá sua coisidade, que é o caráter de coisa que a coisa tem. Por fim, o Dasein, o ser-aí, percebe essas cadeias de remissões em conjunção, fazendo parte de um grande sistema de remissões, e em isso consiste a mundidade do mundo, ou seja, o caráter de mundo que o mundo tem.

atravessadas no meio do caminho, ou (3) faltam urgentemente. Nelas o instrumento perde seu caráter de utilizabilidade, aponta-se então a situação tendendo ao puro-subsistente. Como nada apenas subsiste, a visualização de algo nesse estado, mesmo que momentaneamente, surpreende e traz à luz o modo de ser do mundo, a sua mundidade, iluminando os conjuntos de remissões. Pois a mundidade do mundo, segundo Heidegger (2012) depende disso, as remissões entre as coisas, como dito, o martelo para o prego, a folha para o sol, etc.

Apresentando esse simplificado resumo da descrição das coisas em Heidegger (2012), trataremos de músicas sobre as quais se pode versar a partir desses conceitos. O vocabulário Heideggeriano se torna útil para tentar mensurar as operações semióticas feitas por Arnaldo Antunes, como um meio para se descrever como essas músicas usam dessas situações para, a seu modo, surpreender e assim tematizar uma concepção de mundo particular.

Como primeiro exemplo, *Direitinho*⁴². Nela não se percebe ainda essa operação de apresentar o objeto como puro-subsistente, tirando talvez, o vento que “sopra pra ninguém”.

Entende-se a tônica de uma canção quando se chega ao seu refrão. No caso da canção *Direitinho* são os versos: “e lá em casa está tudo bem / direitinho, direitinho, direitinho”. Quem canta aqui está satisfeito, contente, por que as coisas vão bem com ele, com os familiares, com a casa. “Lá em casa está tudo bem” representa quase a totalidade de relações desse indivíduo, ou melhor, as relações que importam: as relações pessoais, econômicas, físicas, sociais. Percebe-se essa ligação sentimental inclusive pela melodia alegre e empolgante da composição.

Esse refrão, como muitos do compositor, é a conclusão de uma descrição, na maioria das vezes de relações das quais já se sabe como se dão, de coisas óbvias. Nesse caso o complemento para “Lá em casa está tudo bem” é “A ave voa / a pedra é dura / O vento canta pra ninguém / A água molha / O tempo passa / e lá em casa está tudo bem / direitinho, direitinho, direitinho” e continua “A folha é verde / A gente sente / O olho olha / O vento vem / A folha cai / A chuva cai / e a família vai muito bem / direitinho, direitinho, direitinho”.

Como a descrição de fenômenos naturais serve de complemento ou de motivos que somados contribuem para que a casa e a família vão bem, pode se dizer que o

⁴²ANTUNES, Arnaldo. *Direitinho*. CD. *Nome*. São Paulo: BMG, 1993.

motivo que faz a família e a casa estarem bem é a própria existência dessas relações fundamentais, que na verdade não variam. Uma prova de que essas coisas estarem ligadas na lógica interna da canção (as relações naturais e o fato de que a família vá bem) é que o primeiro verso do refrão é cantado no mesmo ritmo das outras sentenças e faz parte, ele, da lógica de rimas: para destacá-lo como refrão o compositor repete o verso ao cantar. Veremos mais a frente que quando se deseja causar o efeito de contradição Antunes lança mão da estratégia de mudar a estrutura sintática dos versos no refrão, transformando-o em seu oposto imediato (por exemplo, corta-se recursos mnemônicos que estavam sendo usados, sendo este mesmo, pela anomalia, um recurso mnemônico, uma vez de que se torna fácil lembrar-se dos únicos versos nos quais não são usados determinados recursos na sua construção).

O motivo imediato da casa e da família estarem bem de uma maneira geralé, a sua vez,a estabilidade econômica, a saúde, a troca das relações pessoais, aquelas coisas que fazem a pessoa se sentir pronto, completo, potente e em boa forma. Nessa canção esses motivos singulares são substituídos por motivos como “A pedra é dura”, “A folha cai”. Ao fazer isso ele aponta o mundo, ou seja, as coisas só podem ir bem porque há um mundo onde se possa viver, que é composto pelo conjunto de relações. Na verdade, em uma interpretação centrada no sentimento desse indivíduo como é percebida por ele, ou seja, de maneira ôntica, se pode pensar algo assim a partir da canção: se há um mundo onde viver, como algo pode estar mau?

Já na análise ontológica (de como essa constatação aponta para a natureza do ser) podemos apontar que além de se citar os entes naturais, o ente tem como complemento seu caráter instrumental em seu sentido imediato: o da ave voar, o do tempo passar. As coisas aqui são mostradas com um para-quê. Isso confere um sentido de mundo para o eu-lírico que o faz se sentir acolhido, que o faz sentir que “está tudo bem”. O apontar para o subsistente é presente apenas no verso “o vento canta pra ninguém” que traz uma surpresa, algo em que não se acha um para-quê imediato:para quem (ou para quê) o vento canta? Embora em Heidegger até os fenômenos naturais são tomados pelo *Dasein* como um utilizável, na canção, o fato de o vento cantar mesmo se ninguém estiver ouvindo surpreende e também traz à tona o mundo.Nas próximas canções essa operação estará mais presente e então nos debruçaremos nelas nesses outros momentos.

Outro sentido possível de inferência é que, com essa construção, Arnaldo Antunes consiga colocar no sentimento expresso por “a família está muito bem” a naturalidade dos fenômenos da natureza, igualando-os e tornando-os equivalente.

Quando Heidegger diz que o modo de ser do Dasein se dá por ocupação entende-se que sua própria existênciatoma forma a partir de seu relacionamento com os entes. Os instrumentos não existem, são. Existência para o saber ontológico de *Ser e Tempo* se caracteriza pela capacidade de fazer escolhas, e, fazer escolhas é habitar e reluzir o mundo. Assim, enquanto o Dasein ilumina mundo, enquanto ele é a claridade da clareira, Heidegger aponta que a pedra é sem mundo e o animal é pobre de mundo.

Em complemento, reitera-se que a relação do Dasein com os entes se dá pela utilizabilidade, as coisas, tanto naturais como “as de valor” são tomadas pela sua instrumentalidade.

À luz dessas considerações analisemos a canção *As coisas*:

As coisas têm peso,
massa, volume, tamanho,
tempo, forma, cor,
posição, textura, duração
densidade, cheiro, valor.
Consistência, profundidade,
contorno, temperatura,
função, aparência, preço,
destino, idade, sentido.
As coisas não têm paz.

(ANTUNES, Arnaldo. GIL, Gilberto. *As coisas*. CD. *Qualquer*. Rosa Celeste/Biscoito Fino, São Paulo: 2006)

Na canção a sensação das coisas que subsistem. Nisso consiste a densidade semiótica desta canção, sua surpresa, as coisas auto-referenciadas e assim, em seu estado de subsistentes. A letra cria uma sensação de tensão e um suspense que faz pensar o que acontece quando as coisas são deixadas em paz, quando não as arranca de seu sentido pleno de vida.

Já *Nem Tudo*⁴³ é mais carregada de humor, o tema é de certo as coisas que ficam atravessadas no meio do caminho. Em um ágil jogo que leva seus versos do metonímico ao metafórico a canção apresenta as seguintes situações: 1) Coisas que são utilizadas no seu para quê privilegiado, “Escova de dentes eu uso / pra escovar os dentes eu uso.” 2) Coisas que são utilizadas para outras que não são seu para quê privilegiado, “(referindo-

⁴³ANTUNES, Arnaldo. BELOTO, Tony. *Nem tudo*. CD, *Ninguém*. São Paulo: BMG, 1995.

se à escova de dentes) as vezes para limpar as unhas do pé / as vezes eu uso chiclé”. 3) Coisas que não se usa, “Cabelo me deixa confuso / escova de cabelo eu não uso”. 4) Coisas que perderam sua utilizabilidade, “O que eu faço com essa lente de contato se eu enxergo bem? / Não vou botar na orelha porque eu já escuto muito bem”.

E eis o refrão “Nem tudo que se tem se usa / Nem tudo que se usa se tem”.

Essa música é importante para o movimento do lirismo das coisas que vêm sendo construído pela vanguarda poética⁴⁴ e tem em Arnaldo Antunes seu mais pleno desenvolvimento. A canção não têm outro mote senão a relação do eu-lírico com os instrumentos. Talvez a conquista mais impactante de uma canção como essa é a sensação de “porque?” que permanece em quem escuta: “Porque o lirismo é potente ao descrever as relações de alguém com os instrumentos?” A resposta que nos propomos a dar, e que já foi expressa, é aquela da qual as coisas quando aparecem nesse estado anômalo de subsistência têm um papel impar na condição de ser uma abertura natural do mundo.

Fora isso, algo que já foi desenvolvido na seção *Metáfora e Metonímia* é interessante notar. Nos versos

Não tenho nenhum parafuso
Não tenho não quero e não uso
Fios de cabelo eu tenho mais de mil
Às vezes eu uso Bombril
O que eu faço com essa pedra no sapato que eu não uso mais?
Não vou botar na orelha porque já escuto bem demais

cujas únicas duas metáforas da canção são facilmente notáveis e entendíveis acontece algo engraçado por não se tratar de metáforas inteiras, por assim dizer. Ele reproduz o modo de se referir a algumas “coisas”, se não físicas, da ordem moral e mental. Enquanto a frase em si seja uma metáfora, na música, ao mesmo tempo em que parafuso significa aquilo que fixa duas coisas sob a utilização de uma chave de fenda, significa adequação às normas sociais, agir conformes certos padrões, não ser “maluco”. Assim como a pedra no sapato, essas coisas da ordem da percepção do indivíduo sobre si mesmo (ser coerente socialmente, ter problemas) são postas no mesmo patamar das demais coisas inúteis (na canção, “escova de cabelo” e “lentes de contato”). Nesses versos são “as coisas morais e pessoais” que ficam atravessadas no meio do caminho ou faltam urgentemente. Os parafusos faltam urgentemente e a pedra no sapato (problema

⁴⁴ Vide o trabalho em *ready made*, e em *poema escultura* de Mario Alex Rosa.

peçoal) que não se usa mais fica atravessada no meio do caminho. Assim, o compositor vai dando instrumentalidade aos sentimentos e percepções, vai concedendo coisidade a elas. Gerando, quando essas rupturas nas remissões acontecem, a pura subsistência dessas percepções.

Vejamos mais um exemplo na canção *Para lá*:

se toda escada esconde
uma rampa
ampara o horizonte
uma ponte
para o oriente um olhar
distante
em volta de um assunto
uma lente
depois de cada luz
um poente
para cada ponto um olhar
rente
e a montanha insiste em ficar lá
parada
para lá, parada, parada.

diante do infinito
um mosquito
em torno de um contorno
gigante
cada eco leva uma voz
adiante
decanta em cada canto
um instante
dentro do segundo
seguinte
só por um momento será
antes
ea montanha insiste em ficar lá
parada
para lá, parada, parada.

(ANTUNES, Arnaldo. CALCANHOTO, Adriana. Para lá.CD. *Qualquer*. Biscoito Fino, São Paulo-SP, 2006)

As coisas aqui não são óbvias, o esquema binário de contraposição dos versos descreve um processo no verso mais longo ao qual o verso curto de uma ou duas palavras traz complexidade, enquanto o tom da voz evoca a doce tristeza contemplativa. Mas o centro de sentido da canção, o refrão, ainda aponta algo do qual já se sabe: a montanha insiste em ficar lá parada.

O processo é a confrontação do simples pelo complexo e, já colocando as cartas na mesa, os versos “e a montanha insiste em ficar lá / parada” deslegitimam toda a cadeia de versos anteriores, embora aqueles sejam versos com status de “conhecimento

de vanguarda”, sejam versos sinceros, sem ironia e representem com honestidade o saber discriminativo. Explicaremos como esse processo se dá:

O tema explorado por Antunes e Calcanhoto no conjunto de versos a expressar a complexidade que se contrapõe ao refrão pode ser exemplificado pelos versos onde se toma a dimensão alegórica, no fim da cadeia da primeira estrofe: “para cada ponto um olhar / rente”. Esses exemplos aludem às formas de conhecimento especializado. É claro que não podemos afirmar isso categoricamente, como se esse fosse esse o único sentido dos versos, não é possível, esses são versos polissêmicos. No entanto, na primeira estrofe a dimensão de sentido que fica mais clara é essa⁴⁵: “se toda escada esconde / uma rampa” (engenharia); “ampara o horizonte / uma ponte” (artes plásticas); “para o oriente um olhar / distante” (esoterismo *New Age*) ; “em volta de um assunto / uma lente” (lingüística) ; “depois de cada luz / um poente” (astronomia) etc. É claro que a intenção dos compositores aqui não é listar áreas do saber, mas sim representar o conjunto de saberes complexos e bem estruturados, saberes corretos e reveladores, que constroem o caráter “bom” do fazer humano que gera sentidos e horizontes para o pensamento. Logo depois, a montanha que insiste em ficar lá parada deslegitima esses conhecimentos. Ainda é importante frisar que as sentenças que compõe a canção estão de algum modo, pela estrutura sintática dos versos, posto como algo encadeado. São postas como dependentes, da mesma natureza. Esse efeito é conseguido pelo uso da aliteração e das rimas, artifícios esses não utilizados no refrão, causando a impressão de falar de algo de outra dimensão ou natureza.

Esse “cheque” da montanha na práxis vai um pouco além do iluminar o mundo pela confrontação por um subsistente, mas é como uma balança entre as diferentes formas de tematizar o mundo. Tendo em vista que essa surpresa que a montanha impõe a todas essas afirmativas não as desautoriza, ou melhor, não tornam as afirmativas erradas. Na comparação das duas estrofes vemos que na primeira o que salta é a listagem de pensamentos especializados e reveladores. Já na segunda, se privilegia a construção de conhecimento a partir delas, desvendando a impermanência e a relatividade. Algo assim como “ir além”, algo que aparece na canção como digno e verdadeiro, mas ainda sim desarmado pela permanência da montanha.

⁴⁵Os versos a seguir estão indicados com alguma área do saber, da doutrinação ou da técnica dentro do qual o conhecimento complexo exemplificado poderia ter sido construído, a intenção é apenas ilustrar e não fazer algo como decodificar a canção, algo impossível e restritivo.

Na análise descritiva percebe-se a sutileza da operação realizada, a letra torna-se complexa em seu abrandamento, em seu caráter conceitual e processual e, no entanto, é entendido de pronto pelos ouvintes acostumados com a linguagem do compositor. O que estranha é essa quase-sombra, esse meio contraste entre o instrumental e a montanha enquanto meios de iluminar o mundo. Essa imobilidade imperiosa da montanha frente a conhecimentos profundos sobre a relatividade, sobre o ser e sobre as mudanças de percepção.

Dessa forma, por mais que em cada canto haja um olhar rente, a montanha insiste em ficar lá parada. Além de um subsistente, a montanha, na polissemia desses versos, também pode ser metáfora para a afirmação que foi discutida acima: por mais que avancemos, acabamos por regredir. Por mais que tematizemos o mundo, a montanha quando subsistente não deixará de surpreender.

Isso pode ser relacionado com as formulações do Taoísmo onde saber sobre o Tao e as coisas é algo que não gera fruto nenhum, pois para Lao-Tzu qualquer definição é feita com o prejuízo da perda da experiência com as coisas. E quando chamamos o Tao de “Tao”, pelo simples ato de fazer isso, não estamos nos referindo ao Tao, mas a algo qualquer que inventamos e nomeamos. O modo correto não é falar sobre Tao mas não ser nada além de Tao.

Assim, se há surpresa, há anúncio do mundo. Algo que não surpreende, não ilumina o mundo.

Na entrevista que o compositor concedeu ao programa Diálogos com Mário Sérgio Conti⁴⁶ o entrevistador pontua que ele se esforça, em seu fazer poético, em captar o rarefeito, a forma em seu estado mais elementar e, citando um poema dele, captar a pedra da pedra; pergunta então a que isso se deve. Antunes, nesse momento, revela que isso acontece devido a duas influências: à tradição da poesia concreta e o que ele chama de tradição da filosofia oriental. Nesse ponto, inclusive parafraseia, com outro exemplo, uma passagem alegórica do *Tao Te Ching*, o clássico do que chamamos de Filosofia Taoísta. Diz ele: “e um pouco da tradição do pensamento oriental que tem essa coisa de valorizar a ausência, né. A gente dá o passo não só porque tem o chão e o pé, mas porque tem o espaço entre o chão e o pé.” Complementa dizendo que também permeiam suas idéias essas perspectivas de vazio e esvaziamento do ego.

⁴⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U9rN-yMuMXo>, acessado em 14/02/2016

Por essa via de pensamento vai chegar à paradoxalidade das coisas, as quais só conseguimos versar sobre a partir de Heidegger. Essa noção de coisa que temos em Heidegger (2012) e que depois vai ser adotada de maneira mais livre por Ingold (2012) é importante para o estudo da mudança de percepção, pois propõe outra forma de concepção onde não há desejo, vontade, espírito apenas dentro da alma humana, e traz a vida de volta as coisas. Isso é parte fundamental do nomos orientalizado, e é um assunto que seria muito difícil de se tratar sem esses recursos teóricos, mas que como vimos é versado de forma processual e artística por Arnaldo Antunes.

CAPÍTULO 2 –BNEGÃO

O que BNegão tem a oferecer a esse trabalho não é nada menos do que a substância aglutinante⁴⁷. Os contornos de um ‘herói’ sempre presente em suas canções,

⁴⁷Nas propostas metodológicas de Greschat (2005) para a ciência da religião ele sugere que o gatilho de uma pesquisa seja feito a partir da identificação da “substância aglutinante”, que é aquela característica do

comparadas com os escritos do Professor Hermógenes, muito citado pelo compositor em suas letras, me fez atentar para um esforço consciente desse músico no sentido de *propor um papel social*. É este o qual estamos chamando de *yoguin do século XXI*. Com esse imaginário em mente foi possível aproximar outros compositores dessa figura de aprendiz pós-tradicional orientalista, como Walter Franco e Arnaldo Antunes (o qual limitei a tratar de um pequeno aspecto pelo motivo da vastidão de sua obra).

A carreira solo de BNegão conta até o momento com apenas com três discos de canções. Seu primeiro disco leva o nome de uma das musicas, *Enxugando Gelo* (2003). BNegão conta em entrevistas⁴⁸ que esse disco foi desenvolvido partir da concepção poética e musical conquistada com a música *Enxugando Gelo*(Faixa 4), que foi feita no intuito de concorrer em um festival de rap.



(Figura 2: capa do disco Enxugando Gelo)

Ali, partia de sua experiência com o *Planet Hemp*, fazendo uma mistura de *hardcore*⁴⁹e *hip hop*, mas que tratava de outro tema que não o uso da maconha e a militância pela sua descriminalização. O tema agora era a força espiritual a partir desse herói, frente a uma sociedade decaída. A canção *Enxugando o Gelo* (Faixa 4) tem o orientalismo do autor como pano de fundo, mas como algo muito diluído. É interessante

objeto de pesquisa que permite que diferentes esferas do conhecimento se relacionem. A substância aglutinante pode tanto ser o ponto de contato que permita a certo objeto ser estudado por uma teoria do campo científico, ou o ponto de encontro a partir do qual se fazem comparações entre dois objetos. A substância aglutinante desse trabalho, como já dito, é o aprendiz orientalista pós-tradicional que BNegão desenvolve e o qual proponho que possa ser aplicado também à Walter Franco.

⁴⁸<https://www.youtube.com/watch?v=zjaw_OFdPqI> Acesso em 12 de dez. 2017.

<<https://www.youtube.com/watch?v=8EnSNpxnXlo>> Acesso em 12 de dez. 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=UEbVjud_IPM> Acesso em 12 de dez. 2017.

⁴⁹Rock “pesado”, que aposta em uma sonoridade forte, distorcida, no vocal “gutural”: um rock ao extremo.

notar que na canção já há quase que todos os elementos que se podem notar nas demais canções como seus desdobramentos.

Como já disse anteriormente, por se tratar em parte de rap, as canções são discursivas e por vezes defendem algo como “teses teológicas”. Mas por esses elementos religiosos serem estranhos ao nosso léxico (até mesmo por ter uma natureza diversa do que se chama de *Nova Era*) esses conteúdos são por vezes difíceis de captar quando não olhado em perspectiva, se atendo aos detalhes e não fazendo exercícios analógicos.

Para começar, porém, proponho um ponto de partida que é também o ponto de partida do *rapper* para a construção de sua estética. A proposta é que tenhamos a música *Enxugando Gelo* como referencia de estilo, onde se reúnem de forma mais completa o conjunto de estilemas⁵⁰ da obra. Essa música-perspectiva permitirá irmos então, depois, ir atrás das canções onde esses estilemas são dotados do papel principal, onde são protagonistas do estilo. Formando, a partir daí, um quadro panorâmico da obra do compositor.

Fazer essa escolha – a de olhar a obra a partir da lente que a canção *Enxugando Gelo* abre – não implica em dizer que essa seja a única lente pela qual a obra deva ser olhada. Mas, a melhor lente que se encontra quando o que se procura nela é o *herói espiritual do controle e da seleção das energias*. É a melhor lente para esta pesquisa, e embora pareça ser sim a lente privilegiada, a obra como um todo cresce para além dela.

Isso permite que a obra seja olhada de outras perspectivas encontrando os impulsos artísticos coordenados e dando o passo seguinte descobrindo relações que vêm à tona a partir da existência da música, não dependendo do desejo do compositor de coordená-las.

Vamos à canção. A primeira coisa a se guardar da música, é que ela carrega um grande caráter cinematográfico. O som lúdico e cadenciado dos metais e do baixo aludem aos conhecidos *clipes musicais* que são frequentemente utilizados em filmes e séries naquele momento de *amarração*, de *panorâmica*, em que o público é levado a sentir o que cada ponto nodal das situações vividas pelos personagens representa para o enredo que se está sendo construído. Nesses momentos cinematográficos, enquanto se toca a música ou todos personagens sofrem, ou enquanto uns sofrem outros se alegram,

⁵⁰Essa noção foi trabalhada na seção 4 da introdução, onde fiz considerações metodológicas.

ou ainda todos se amam, ou todos estão descobrindo alguma coisa: assim a música toca e a narrativa visual vai passando de uma situação para outra.

Há também outro elemento que é o da batida, nele, há a contraposição do lúdico. A batida caracteriza o rap e a condição ‘trágica’ daquela situação. A batida mixada vai trazer o elemento do sofrimento. Não só no som esses sinais são dados, mas também na letra, pois o eu-lírico da narração se apresenta como um narrador de ficção áudio visual seriada, e em alguns momentos sai desse lugar e dá conselhos diretos ao ouvinte.

Já no refrão se apresenta uma situação-condição, fora do tempo e da narrativa lúdica, mas seguida do ensinamento orientalizado do não apego ao tempo – esses dois lugares narrativos por fim acabam se misturando. Eis a letra:

*Enxugando gelo, sua realidade segura por um fiapo de cabelo
Apego pelo tempo, melhor não tê-lo
Segurá-lo não quero não há como contê-lo*

No ultimo capítulo, vimos nosso herói encontrava-se em maus lençóis
No momento crucial em que teve sua piada mensal fatiada
ao realizar a manobra a arriscada, de manter ao mesmo tempo:
comida no prato, iluminação, água pro banho, bom nível de informação
e temperamento intacto
A seu favor, ele conta com sua quase total imunidade espiritual
corpo e humor à-prova-de-contas, além de uma
dose generosa de honestidade fazendo o diferencial
Contra ele, credores-comedores-de-cabeça, agiotas ultra-magnéticos
além de outras aves de rapina menos cotadas, de butuca, em cada esquina

Corte para outra cena, sem anestesia
A liberdade estendida na sua frente tendo um ataque de epilepsia
Ordem para o povo, progresso pra burguesia
Tele-apatia, nossa ação já se encontra no campo do movimento condicionado
Sorria, você está com o filme queimado
Uma vez mais sua volta será necessária
pra ver se deixa tudo no empate, ou zerado
Sigo na batida, a frequência desse pensamento não pode ser captada
com perfeição por um receptor enferrujado pelos padrões do dia-a-dia

*Enxugando gelo, sua realidade segura por um fiapo de cabelo
Apego pelo tempo melhor não tê-lo
Segurá-lo, não quero, nem há como contê-lo*

Mudanças no eixo terrestre
Escassez de água
Peixes com três olhos caminham saudáveis pela Baía de Guanabara
Naquela fase da vida em que a conjunção tempo e dinheiro
é quase como um eclipse
Cidadãos passeiam por jardins floridos, tendo como fundo
o céu decorado por mísseis em queda
Subsídio da vida para o cultivo de poetas
Subsídio da mídia pelo cultivo de hermetas
Inseminação natural de idéias
Minha mente é como um quilombo moderno:

lugar para todos os pensamentos refugiados pela
insensatez reinante no planeta terra

*Enxugando gelo, sua realidade segura por um fiapo de cabelo
Atento pelo tempo, melhor não tê-lo
Segurá-lo não quero, nem há como contê-lo*

(BNEGÃO, 2003, faixa 4)

Desdobrando aquilo que foi pontuado, a música e letra pendulam entre dois termos: “o contra” e o “a favor”. O herói aqui consegue manter sua vida, sem se perder mantendo inclusive o temperamento e o bom humor. Contra ele tudo que representa a institucionalização da vida, o chamado sistema. A favor, seus próprios atributos, sua própria sabedoria, a “imunidade espiritual” e o “corpo e humor à prova-de-contas”.

Seus atributos individuais não são forças sensitivas dele. Pois há o “subsídio da vida para o cultivo de poetas”, há essa instância de verdade e percepção correta que se contrapõe aquela falsa, ilusória, fornecida pela mídia “para o cultivo de hermetas”.

A música é permeada por esse recurso lúdico que é o imitar o narrador de uma série de aventuras, mas que é relativizada sempre pelo refrão e pela conclusão das narrações onde o eu-lírico, muito identificado com o *rapper*, diz “sigo na batida”, e “minha mente”. Essas afirmações, quando saem da narração e repousam na primeira pessoa do singular, trazem atenção para aquilo que o herói vem a instituir no mundo, seus golpes, suas vitórias. Ambas as sentenças referem-se a uma percepção verdadeira, difícil de ser alcançada já que “a frequência desse pensamento não pode ser captada (...) pelo receptor enferrujado pelos padrões do dia-a-dia”. Isso faz que sua mente seja um “quilombo moderno: lugar para todas os pensamentos refugiados pela insensatez reinante no planeta terra”. Assim, o império da insensatez que domina a terra é enfrentado por um herói cujo maior atributo é a estabilidade emocional e o não se deixar levar pelo subsídio da mídia, do sistema, e sim, pelo subsídio da vida.

No verso “uma vez mais sua volta será necessária” aponta para a atividade do herói, tido aqui quase como um super-herói a enfrentar os super-vilões do sistema, os “credores-comedores-de-cabeça” e “agiotas ultra-magnéticos”⁵¹. Então podemos apontar

⁵¹Há também um herói nas letras de *Planet Hemp*(2000), o *Sagaz Homem fumaça*(Faixa 15), é ele que volta nessa canção para viver novas aventuras? É ele com outra fantasia e outro nome de super-herói? Na narrativa da letra dessa canção o *Homem Fumaça* aprendeu toda a verdade sobre o sistema com o *Morpheus* do *Matrix*, um outro produto cultural bastante orientalista, onde os personagens descobrem que toda a realidade é uma farsa para a dominação de mentes e seu aprisionamento na *ilusão* que é a

que o entendimento da atividade de BNegão enquanto *rapper* pode ser entendida nos termos desse herói.

Nas histórias em quadrinhos, os heróis tem duas identidades, uma onde leva uma vida normal e outra onde veste uma capa e exhibe seus super-poderes. BNegão, estava algum tempo parado em termos de composições e trabalhos musicais quando fez essa canção que foi aquela que despertou novamente esse aspecto de sua vida. Ele estava, anteriormente, no *Planet Hemp* a falar tudo o que a sociedade precisava ouvir sobre a guerra às drogas e mais uma vez sua volta é necessária, não porque vá vencer o “vilão” sistema, mas “para ver se tudo fica mais uma vez no empate, ou zerado”. Ou seja, para conter seu forte avançar, equilibrar as coisas, mas não para vencer. O próprio título alude a isso, a atividade desse herói seria como a de *Enxugar Gelo*, dessa maneira, como Sísifo, sua tarefa nunca estaria completa. Isso aponta para outra questão, a caracterização da vida como *dukha*, vida cíclica permeada por sofrimento, no budismo, em certa medida BNegão também caracteriza a vida desse modo.

Assim temos ambos os termos que chamaremos de “vida” e “sistema” (este ultimo que BNegão identifica como o próprio Véu de Maya) contrapondo-se um ao outro. A vida subsidia poetas e heróis, enquanto o sistema promove a alienação e o hermetismo. Entrando no jogo do uso das metáforas cinematográficas e dos quadrinhos, o sistema gera exércitos de zumbis que agem irrefletidamente. Não há muito que se fazer então além de se guardar a freqüência de pensamento correto, de fazer de sua mente um quilombo moderno. O herói consegue se resguardar mesmo diante de tanta pressão econômica e social. A palavra profética, entretanto, como sendo a palavra oriunda da vida e da ‘percepção correta’ do mundo, seria dotada de uma força sobre-humana.

A canção é complexa em termos de indentificação porque esse herói é polifônico. Ele luta contra o sistema para se manter erguido economicamente, ele veste essa luta de beleza e ele nos diz sobre outro mundo possível. Esse herói, esse yoguin, para BNegão, é algo que transita entre os três tipos de atividade emancipatória do ser humano frente à vida dos quais Rubem Alves (1993) nos fala: o poeta, o guerreiro e o profeta. Atua nessas três frentes porque não busca apenas a beleza, os ganhos políticos ou a instituição de sua utopia, mas porque presente como se colocar enquanto aquele que semeia a capacidade da sintonização das freqüências e do auto-controle. Por isso

realidade. Já seus super-poderes, além da expansão da consciência por fumar maconha, que não é citado aqui, são parecidos com os que listamos deste *herói*.

mostrando como alguém que convoca as pessoas a essa ‘missão’ e as ajuda a se recuperarem e a lutarem a seu modo contra tudo aquilo de desumanizador que há nas frequências das hegemônicas maneiras de pensar.

A seguir, nas seções do capítulo, decantarei esse estilo, aprofundando em cada uma de suas características com o objetivo de elucidar a prática desse *yoguin* e a visão de mundo a partir da qual age. Como não há mudança drástica do estilo nos três discos, considerarei os três um organismo, trazendo os assuntos caros à elucidação das características desse herói em uma canção alegórica que será melhor comentada e em seguida enumerarei os outros momentos em que percebo esses temas.

1 - OS MESTRES DA MUTAÇÃO

De onde provém “a quase total imunidade espiritual” do personagem e o seu “corpo e humor à prova de contas”? De um lado a música *Enxugando Gelo* (Faixa 4, 2003) nos fornece o poder individual do herói, também um subsídio não causal à poesia da vida. Não fica claro, entretanto, quais são os matizes específicos dessa sabedoria.

No meio de uma enxurrada de caracterizações, argumentos e recados na música *Nova Visão* (faixa 2, 2003) percebe-se que as sentenças de sabedoria contidas ali e apresentadas como ensinamentos foram previamente formulados, pois se diz: “Formigamentos ao ouvir o chamado, não invento nada só transmito os recados”.

Recados de quem?

Na música *Nós (Ponto de Mutação)*, do disco *Transmutação* (Faixa 11, 2015) convenientemente encontramos uma lista de mestres. Também o apontamento a uma ordem à qual pertenceriam esses mestres: a *Mutação*. Nesse disco, assim como no *Sintoniza Lá* (2012), a sonoridade negra é expressa mais pelo *swing* do que pelo *beat*, isto é, o ritmo é mais dançante do que seriado. Nesse disco em especial, há toda uma homenagem e referência às religiões afro-brasileiras, tanto na letra como sonoramente, e desta, muito é feito pelo uso do atabaque. O disco é formulado como um trabalho no terreiro, como uma gira. Com a primeira música, *Àgò*, os trabalhos são abertos. Já em *Nós (Ponto de Mutação)*, a última canção do disco, é o fechamento e agradecimento pelo que foi recebido. Primeiro, na letra, são dados o resumo da sua religiosidade, e depois se agradece aos *mestres da mutação* pelos ensinamentos:

No pensamento
Desatar os nós... Na garganta
Dever de todos, nós
Luz pra todos
Luz pra todos
Nós
Somos um

Despressurize, descondicione a sua mente
Esteja presente
Consciente e subconsciente
Libertar-se, não num estalar de dedos
Mas sim, libertar-se pelo caminhar
Consciência, tenha ciência
O espírito é você
Seu corpo é onde está, você agora
nesse momento
Agora
Nesse momento seja você
Seja você, a mudança

Mahatma Gandhi
Martin Luther King
Milton Santos
Dalai Lama
Darcy Ribeiro
Professor Hermógenes
Matheus Aleluia
Trigueirinho
Tom Zé
Yogananda
Aos Mestres da Mutação... Revolucionários
Jardineiros da sabedoria e da esperança
A eles, minha gratidão
Seguimos
Namastê!

(BNEGÃO, 2015, faixa 11)

Poetas, guerreiros e profetas. A primeira coisa a se fazer quando quero caracterizar esse herói como um *aprendiz* é identificar o que e de quem ele aprende. A lista de mestres, que se segue, nos mostra qual é o caminho que BNegão e o seu *yoguin*. Por um lado temos os mestres de religiões orientais que falam ao ocidente que são Dalai Lama e Yogananda. Somado a eles estão os agentes *Nova Era*, o orientalista Professor Hermógenes e o nem tanto Trigueirinho. Martin Luther King e Mahatma Gandhi figuram como mártires da resistência à opressão. Já Darcy Ribeiro e Milton Santos apontam ao pensamento político brasileiro de emancipação social, este último em particular evoca também a questão do negro que se supera e atinge uma condição de expressão intelectual. Por fim os músicos Tom Zé e Matheus Aleluia. O primeiro, um forte nome da contracultura e da contestação sendo algo não palatável até mesmo para tropicália, seu movimento cultural de origem. Já Matheus Aleluia é a voz da espiritual

Cachoeira de Minas, e compõe a partir de uma bonita e tocante mística afro-brasileira. Essa pequena lista, que se mostra aberta, são os Mestres da Mutação.

Mutação é um termo bastante usado nas traduções ocidentais dos clássicos chineses. O texto central do cânone chinês a qual todos os outros se referem, o I Ching (2006), é traduzido por “O livro das Mutações”. O prefaciador da edição brasileira, Gustavo Alberto Corrêa Pinto elucida o porquê dessa escolha de tradução para o ideograma que se pronuncia “I” (pag. 15).

Sem dúvida, mutação é o fator central da visão de mundo que se consolida na China no período imediatamente anterior à dinastia Chou. A observação do mundo em torno de si e a observação do mundo em seu próprio interior levaram o homem chinês à constatação de um fluir contínuo ao qual nada escapa. É, porém, necessário atentar-se ao fato de que, assim como o conceito budista de *anicca* (impermanência), essa mutação não era concebida como incidindo sobre os seres ou objetos sofrendo modificações. Não há *o que* muda, não há *quem* muda, pois só há o mudar. Supor que algo ou alguém muda é supor esse algo ou alguém fora da mutação, sofrendo-lhe então a ação. Ante a universalidade e onipresença da mutação, não se pode propriamente falar de algo ou alguém que muda.

É por essa concepção que a referencia cortada às palavras de Gandhi “Seja você, a mudança” ganha outros contornos de sentido. Pois tanto na visão oriental como no orientalismo de BNegão há a idéia de uma vida verdadeira e uma alienada, onde a alienada seja a concepção do indivíduo como separado da Mutação, do Tao, do Ser. Então, “seja você a mudança” não é tanto uma prescrição para agir e mudar, mas para se reconhecer enquanto mudança, reconhecer a Mutação como sua natureza.

O título da canção, entretanto, pode apontar para campos mais precisos das referências. Repetindo, o título é: *Nós (Ponto de Mutação)*. Se a referência pura à Mutação pode aludir ao modo dos textos clássicos chineses se referiram à natureza do Ser, a formulação “*Ponto de Mutação*” recai sobre Fritjof Capra. *Ponto de Mutação* (1983) é o título de seu segundo livro depois de *O Tao da Física* (2011).

Nesse livro ele ressalta os aspectos da cultura ocidental que estão sendo orientalizados. A idéia - semelhante àquela de McLuhan (1971) que apresentei no primeiro capítulo - é que a modernidade ocidental já chegou ao seu auge e, como tudo o que chega ao auge, tende a transmutar. Isso se dará não adotando outro padrão, mas a partir da própria continuação de seu movimento, seguindo para o perfeito oposto daquilo que seu movimento pareceria gerar. Essa concepção requer toda uma ligação

com a noção chinesa de Mutação como movimento contínuo e cíclico da interação de opostos complementares a partir da qual as coisas acontecem.

Pois o I Ching é um livro oracular, que pouco sentido faz ao se ler linearmente. Ao fazer uma pergunta e jogar as moedas ou contar as varetas aquele que o consulta é direcionado em algum dos 64 hexagramas que representam momentos da mutação⁵². Esses hexagramas são formados cada um por dois trigramas sobrepostos, ou seja, seis linhas, sendo uma linha firme (ou yang) _____ ou maleável (ou yin) ____ _____. O interessante é que o jogo oracular mostra diferenças entre as linhas “novas” ou “velhas”. Uma linha “velha” é uma linha em mutação, quando uma linha yin está se transformando em yang ou o contrário. Assim, diz-se no jogo oracular que é onde reside a mutação, pois tomando a transformação daquelas linhas “velhas” em seu oposto encontra-se o hexagrama que representa o momento seguinte do ser que aquele movimento sobre o qual se consulta vai tomar. Isso faz do termo *Ponto de Mutação* referir-se aquela tensão existente sobre aquilo que ainda não mudou e que, ao continuar a crescer, vai instaurar o movimento contrário ao qual tende.

Em McLuhan (1971) e em Capra (1983) o próprio aprofundamento nas tecnologias elétricas e nas descobertas da ciência na física quântica apontam para o oposto das idéias de progresso e sociedade que a construíram.

Ponto de Mutação, nessa canção, portanto, pode ser entendido como análogo à concepção *Nova Era* em seu contexto de origem, como a expressão profética de um novo tempo. Esse novo tempo, na concepção de BNegão, entretanto, não é instaurado pela chegada da era de Aquário, e sim porque o desenvolvimento ocidental tenha chegado ao seu limite, e pela lei das forças opostas e complementares, vai pender para a direção oposta a partir desse momento. Ao tornar-se tão dominante, o pensamento ocidental gera por um lado um domínio geral sobre o mundo, inclusive o natural, o que se mostra como um grande desastre. Por outro lado, o discurso que sustenta a ação, para de fazer sentido, não tendo mais para onde ir. Essa falência da teodicéia ocidental dotaria a palavra profética de potência, e permitiria que acontecesse nos indivíduos – a partir da guia dos *Mestres da Mutação*, poetas, guerreiros e profetas de um novo tempo

⁵²Onde se encontram sistematizados os momentos cíclicos da existência, segundo essa concepção as coisas acontecem mediante a interação de certas forças calculáveis. Assim quando se joga as moedas ou se conta as varetas elas refletem aquele momento de mutação, pois não há nada que esteja separado dela, a mutação é uma só. A interação gerada com o livro se daria pela qualidade de sua sistematização, nele as coisas sempre estão nascendo ou morrendo, expandindo ou retraindo, avançando ou retirando, dando ou recebendo, etc.

– a *mudança de percepção*. Pendendo ao que BNegão vai chamar de *Nova Visão*. A *Nova Visão* (Faixa 2, 2003) é um ponto nodal para o projeto de representação do autor, me concentrarei nele mais adiante.

Esses mestres são os agentes dessa Nova Era de consciência, interpenetração e sabedoria que estaria sendo instaurada. A comunidade de mestres e *yoguins* da mutação seriam os próprios *pontos de mutação*, *Nós*, a desfazer os nós de uma sociedade injusta e doentia.

No entanto, geralmente os mestres são mestres pelo discurso de autoridade. Embora sejam nomes consagrados na história (alguns como Matheus Aleluia nem tanto), a lista dos mestres apresentada por BNegão não segue a nenhuma lógica externa, ou seja, é algo completamente escolhido por ele. *Seletores de Frequência*, não é só o nome da banda, como também veremos adiante, ele usa esse termo como a atividade coletiva e coordenada por esse herói. Selecionar a frequência de pensamento seria um dos poderes desse herói, e aqui são indicados aqueles mestres que tem boas frequências para as quais se sintonizar. Isso cria um pequeno problema para uma análise.

Na medida em que qualquer seleção parte de critérios e pressupostos, temos que pensar no ‘como’ o *Seletor de Frequência* escolhe seus mestres. Como pode ele saber o que é bom e o que é ruim? E os critérios de seleção, de leituras, por exemplo, tem que vir daquelas informações das quais já se dispunha, por se estar selecionando algo que ainda não se conhece.

O critério não pode ser o orientalismo, tendo em vista que muitos dos nomes citados têm seu papel em outro campo que não o religioso, e que outras figuras que se colocam como “mestres” orientalistas sejam completamente esquecidos. A sugestão é que o ponto de partida deste sujeito sejam suas raízes, que nesse caso é a periferia e a cultura negra.

Para começar a ilustrar esse argumento, tenhamos em mente a capa do disco *Transmutação* no qual se encontra a música que analisamos acima:



(Figura 3, Capa do disco Transmutação, 2015)

O que essa ilustração representa? A transmutação, claro, pois esse é o nome do disco. A figura central é a de uma jovem ou um jovem adolescente negra(o) - não há qualquer matiz de gênero - em expressão meditativa. Ele é o núcleo de uma convulsão, é dele que saem os rabiscos da confusão e ação no mundo e vez ou outra a formar as palavras: “acorde” e “resistência”. Estão aí, nessas duas palavras, o núcleo da pregação estética de BNegão, a iluminação espiritual e a revolução no mundo, instaurando a ordem espiritual no reino material.

A ilustração mostra um movimento uno, formado por três camadas, as mais exteriores e as mais interiores. No coração de tudo a jovem negra, a partir dela a resistência e o apelo por acordar, no exterior, a ordem na qual isso é possível acontecer, acima as casinhas de alvenaria e madeira amontoadas, e os postes e fiação da favela.

A figura aponta para o núcleo, para o coração desse movimento a que é englobado pelo título da obra, Transmutação. Esse coração é anterior às filosofias e ao orientalismo, por representar algo como um núcleo, e estou mesmo a procurar o princípio para a seleção de frequências. No refrão de Dorobo (Faixa 11, 2003), musicado disco *Exugando Gelo* em que BNegão e o *rapper* Sabotage relatam uma viagem ao Japão, temos indícios sobre esse princípio que permite a seleção de frequência. Cantam os *rappers* no melhor estilo vocal consagrado pelos Racionais Mcs:

Dorobo, tem que ser ligeiro se não cai onde estou
Na favela, reinos ancestrais, ó, que loco!
Favela, Sabotage, BNegão
Rap bate forte no Brasil e no Japão

A favela é algo que tem duas facetas, é um lugar a ser evitado por que “tem que ser ligeiro” para se evitar cair lá, no entanto, é onde se encontram “reinos ancestrais”. É o lugar de identidade onde eles conhecem outros povos, o extremo oriente geográfico, o Japão. Reinos ancestrais na favela, embora isso também desperte alguma relação com a capa do *Transmutação* (2015) a noção de ancestralidade e raiz da favela ainda fica vaga.

Entretanto a música *No ar (Convocação)* desse mesmo disco (2015) é dedicada a esse tema. Como é característica do resto do disco, aqui também estamos em um terreiro, mas dessa vez não são só referências musicais, mas todo o conteúdo das religiões afro-brasileiras se encontram presentes e é lá que encontramos a noção de ancestralidade.

Se espalha no ar
O subconsciente assume, no clap, da palma
Convoca e aumenta o volume do som
Pra transmutar trago os meus tambores
Histórias e amores
Com os ancestrais girando no ar

Semente que brota, cresce, vigora e frutifica
No ar...
E recomeça a sua trajetória
No ar...
O presente e mais à frente a nossa memória
No ar...
Tá de headfone na cabeça
No ar...
Na palma da mão segue na cadência, gira
No ar...
A eletricidade da presença, flora
No ar...

Em movimentos circulares expanda
A energia da mudança em todos os lugares,
Dança
Nessa ciranda de dimensões interconectadas
Presente, passado, futuro
É... Costumo achar o que eu procuro
Futuro, presente, passado
Acredite... Tem sempre um guia do meu lado
Passado, futuro e presente, xiii
Passado, futuro e presente,
Misifi, acredite no que vê
Mas mais ainda no que sente

No ar... No ar... No ar

Sente um arrepio na cabeça
No ar...
Essa é a certeza da presença fria
No ar...
Matriz de toda essa beleza, gira
No ar... No ar...

Meu pai, junto com os ancestrais
Meus filhos, meu tesouro
Eu, presente
A eles represento
E eles, e daqui pra frente, e daqui por diante
Meu futuro

Girando no ar... no ar

(BNEGÃO, 2015, faixa 9)

Aqui se encontra aquilo que é anterior a qualquer ensinamento orientalista, a raiz da qual se faz seleções. A música parece descrever a experiência religiosa ao mesmo tempo que pretende gerar/reproduzir essa mesma experiência. Isso fica apontado pelo verso “Tá de headfone na cabeça”, isto é, o ouvinte está ouvindo aquilo em sua casa e revivendo a experiência relatada, cantada e celebrada por BNegão.

A transmutação é feita pelos tambores, mas se encontra “no ar”, e espalha a semente que “brota, cresce, vigora e frutifica”. O poder negro ancestral é reverenciado aqui pelas referências à umbanda/candomblé, e a transmutação é causada pelos tambores, pelas histórias e amores. Esse poder ancestral é o que ativa o subconsciente e o direciona nos caminhos certos, como ele diz “costumo achar o que procuro”? Nesse contexto de franco misticismo intra-mundano seria essa ativação do subconsciente pela ancestralidade o lugar de onde BNegão e seu *herói* encontram princípios nos quais selecionam seus mestres e as energias?

Pela citação de seu pai em entrevistas, abre-se um exemplo de como um desses personagens se tornou para ele, *mestre da mutação*. Durante os depoimentos que permeiam do episódio do programa *Ensaio* da TV Cultura que BNegão protagoniza ele conta com muito saudosismo de seu pai. Segundo ele, era uma pessoa excepcional, morador de periferia, cobrador de ônibus e um buscador no campo do conhecimento. Isso o fez buscar o curso de direito onde atuou no movimento estudantil. Ele conta que Darcy Ribeiro era muito presente em sua casa, e seu pai era muito tocado pelos escritos do autor. Ele brinca contando como muitas lições foram dadas pelo seu pai

parafrazeando Darcy Ribeiro, que para ele é como se fosse um tio, um membro da família.

Vemos então que é a partir das raízes e ancestralidades que o autor costuma “achar o que procura”. Esse lugar do negro, do subúrbio em contato subjetivo com sua *ancestralidade* pode ser apontado como o lugar dentro do qual ele pode fazer as escolhas religiosas de seus mestres, tendo do seu lado o “guia”, a intuição e a continuidade familiar.

Encontramos então os mestres desse aprendiz pós-tradicional e o processo a partir do qual ele inicia e faz escolhas, o próximo passo então é caracterizar propriamente o *yoguin*.

2 –SOLDADO DO FUNK: UM YOGUIN DA PERIFERIA

Agora que identifiquei a fonte da sabedoria desse aprendiz e mapeei os indícios de qual estrutura identitária (a sua raiz; *ancestralidade*) ele promove sua busca, convido o leitor a partir para a caracterização desse personagem, que não obstante parece ter grandes relações com o que o compositor pensa de si.

Além do termo “nosso herói” da música *Enxugando Gelo* (Faixa 4, 2003) e “seletor de frequência” muito usada para aludir à sua banda e ao seu personagem, na canção *Chega pra somar no groove* no disco *Sintoniza Lá* (Faixa 4, 2012) encontramos essa expressão, “somar no groove”, como uma metonímia para a sua atividade no mundo. O convite tem contornos alegóricos de tons holísticos. O chamado é repetido, entre os versos o mote é “cada som é parte plena da soma” e em um dos versos ele contorna esse assunto, diz: “desde os mestres até a molecada / cada som é parte plena da soma”. Isso na primeira das duas estrofes pela qual é formada a letra.

Na segunda estrofe o mote repetido entre os versos já é outro, é “som na caixa e cera na sola”, se trata do convite que dá nome à canção, o chamado a chegar “para somar no groove”. O ato de tocar música é visto com certo grau de ritualização, pois se evoca seu sentido cósmico. Esse convite a participar da ritualização social da música, é feita por ele, evocando alguma legitimidade ao dizer “na qualidade de soldado do funk eu digo”. E então faz o convite.

Em BNegão tudo está interligado, amarrado, as elaborações de sentido nunca são descoladas umas da outra para serem encontradas pelo ouvinte. Desta forma, nessa canção encontramos tanto os ensinamentos orientalistas, o papel social do aprendiz pós-tradicional, sua prática na contra-cultura, a vontade de não deixar de ser brasileiro apesar dessa busca pouco usual em nossa cultura: “Sempre sendo sulamericanizado /(...) / Brasileiro” e *fazer a energia vibrar* a partir da elaboração de uma *música negra universal*.

Não vou analisar aspecto por aspecto dessa canção, mas temos aqui uma outra definição para nosso herói, “Soldado do Funk”. Nessa canção se está apenas aludindo a isso, mas se voltarmos ao disco *Enxugando Gelo* (2003) temos também um maior contorno dessa elaboração. Dessa vez a partir da sentença que dá nome a letra (*Funk*) *Até o Caroço* (Faixa 5). A música é marcada por guitarras ritmadas bem ao estilo do Funk americano, marcado também por fortes metais. BNegão canta de modo a passar força e determinação, fiquemos apenas com a primeira parte da letra. Na segunda parte o outro vocalista que costuma trabalhar com BNegão e que garante o vocal gutural, o Paulão, entra e canta a parte da letra que são algumas sentenças soltas, mas que podem mostrar a força do questionamento social feito por esse personagem. Vamos ficar apenas em busca da caracterização *do soldado do funk*.

Tu tá sozinho na tua, plena força é soltura
Definição: Essa é sua decisão
Pros outros cê tá à toa, mas sua cabeça não para
Maquinando qual será a próxima parada
Na mente, a necessidade de ser coerente
Nas veias, o sangue determinado a não sair da corrente
Muitas idéias na cabeça, pouco dinheiro no bolso
Pode crê cumpadi, tu é funk até o caroço
Funk até o caroço

A sentença “tu é funk até o caroço” remete a uma essência, a um núcleo do indivíduo que é embalado e onde pulsa o funk. Pela maneira de BNegão construir suas letras sou levado a pensar que o Funk aqui não é tanto o estilo musical, mas uma modulação de frequência. Temos duas informações da maneira de agir, que ao serem expressas levam à conclusão de que aquele indivíduo é “funk até o caroço”. Ele guarda um momento de solidão e de ócio, embora sua cabeça não para, buscando ser coerente e se manter vivo. No mais tem “muitas idéias na cabeça, pouco dinheiro no bolso”, isso

denota que ele age por conta própria, por vontade, impulso, crença e não em busca de dinheiro ou recompensas materiais.

Embora (*Funk*) *Até o Carçoço* traga essa descrição, ela ainda é insuficiente para a delimitação desse personagem como nosso herói espiritualista.

Como vimos na introdução quando discutimos a formulação de *yoguin* do Professor Hermógenes (1975), o *yoguin* é aquele que mantém uma prática, ele é um praticante, identificado pela palavra sânscrita *sâdhaka*, que o autor emprega. Apontei anteriormente também, que Hermógenes universaliza todas essas categorias hindus. Mas é justamente essa definição que permite que eu sugira que esse herói é um *yoguin*, porque em várias canções de BNegão, há a descrição de uma prática.

As mais evidentes são *O processo* (Faixa 12, 2003) e *Proceder/Caminhar* (Faixa 4, 2012). Abordemos aspectos de ambas. A letra de *O processo* é a seguinte:

Esse som é sobre a ciência da persistência
versus a preguiça e a descrença
Paciência é a sapiência do espírito
Viver no presente é a base, a chave
para seguir bem na viagem
Evita o desgaste desnecessário durante
seu itinerário no planeta
Esse som é sobre o processo

O processo é lento

Rápido se monta uma moradia precária
Lento se constrói uma casa segura
Rápido a TV te entope de banalidade
Lento uma leitura certa te dá um levante
Rápido se faz uma pichação
Lento se faz um grafite bem feito
Rápido uma moto se espatifa contra uma parede
Lento uma goteira contínua consegue perfurar
a mais compacta pedra

O processo é lento (não to dizendo que é fácil...)
O processo é lento
Tem que trabalhar, trabalhar feito um operário
(só que sem horário)
O processo é lento
O desapego do resultado é importante
O processo é lento
O caminhar contínuo nessa vibe deve ser o *modus operandi*

Rápido se faz um aterro para cobrir o mar
Lento o mar retoma de vez o seu lugar
Rápido se derruba uma árvore secular
Lento desenvolve-se uma planta curativa
Rápido a violência tenta se justificar
Lento se percebe aonde tudo isso vai chegar
Rápido o mundo acelera sua degradação

Lento, o novo pensamento vai dando sinais
sutis de sua existência

Processo de justiça (lento), e educação (lento)
Processo é lento de informação (lento)
Percepção (lento)
Aprendizado (lento)
Processo é lento de evolução (lento)
Processo quase eterno de repetição, irmão

É por isso que eu digo, leva fé
A parada é essa, não tem outra
O negócio é seguir no melhor estilo conta-gotas
Numa relax, numa tranqüila, numa boa
Dentro das possibilidades, procurar a melhor opção

O processo é lento
Realidade não é sempre o que parece
O processo é lento
Aceitação e compreensão da situação baixa
consideravelmente a taxa de stress
O processo é lento
Só segue quem se fortalece
Pega a resposta pra si, e é isso aí
O processo é lento
Sem ficar de gueri-gueri, sem ficar de ti-ti-ti
O processo é lento
Porque o processo é lento, mas é assim que a
gente vai pra frente, cumpadi

O tema é abordado por duas frentes, em alguns momentos temos a atividade individual daquele que busca coerência e sabedoria, e num segundo a aplicação social disso, dividindo as coisas que são feitas rápidas e lentamente, caracterizando o processo de evolução e aprendizado como lentos, e marcando a degradação e degeneração como rápidos. Rápido e lento, há aqui uma dualidade.

O sentido geral é tido como exemplificação do modo correto de agir. As esferas individuais e gerais se relacionam também de duas maneiras: causa e efeito, e alegoria. Isto é, ao mesmo tempo em que as condições gerais são conseqüências das individuais elas também apontam para o modo desejável de vida a se seguir. Ao tomar consciência de que tudo que é elevado ocorre lentamente ele passa a dar coordenadas de ação para o controle interno, no sentido da não ansiedade e da não perda do horizonte de ação. Assim, a maneira de tocar *o processo* é lenta e tranqüila. Tranqüila porque tem consciência que é lenta, enquanto a degeneração é rápida e quase instantânea, isto é, não requer esforço.

Gostaria de recorrer mais uma vez às formulações de ser do I Ching para abordar a dualidade entre rápido e lento, uma vez que lá se encontra matizes de uma dualidade

parecida. No texto clássico chinês há duas maneiras das coisas tomarem forma no mundo, a partir da atividade das forças do *simples* e do *fácil*. *Simples* é a maneira de agir do céu, sua característica é a *qualidade*. *Fácil* é a maneira de agir da terra, sua característica é *quantidade*. Assim, o que é simples não é fácil e o que é fácil não é simples. O desafio social seria o de equilibrar esses dois princípios, pois certas coisas dependem mais (mas não exclusivamente) da *quantidade*, como a produção alimentar, outras (mas não exclusivamente) da *qualidade*, como o ato de pensar, a informação e a arte de governar; e caso o contrário for feito encontra-se grande confusão.

BNegão não está “dizendo que é fácil”, nem rápido, mas que é tranquilo. Aquilo que é rápido tem grande força, porque é o que todo mundo faz, e pelo movimento de inércia tende a continuar aquele padrão. A atividade de se selecionar a frequência se daria no ato de sair desse movimento ‘rápido’ e adotar o ‘lento’. Pois o *fácil* é continuar reafirmando a ideologia dominante, enquanto o *simples* é trabalhar na sua desintoxicação.

Aqui, entretanto, tudo que é ‘rápido’ aparece para BNegão como eminentemente negativo e necessário de superação. O lento, entretanto seria *simples* porque conduz à uma vida melhor, ao contrário daquilo que é rápido e *fácil*. O grande problema aqui parece ser a preponderância do *fácil* enquanto a atividade de governo, de decisão para as ações, enquanto os atributos das decisões é do domínio do *simples*.

Nessa canção temos o ganho de descrição de sua ação, e dos exemplos de suas conseqüências. Já em *Proceder/Caminhar* (Faixa 4, 2012) temos maiores delimitações do aspecto de *qualidade celeste (simples)* dessa prática.

Rio de Janeiro
Muitas ondas no ar
Saiba o que sintonizar, rapá
Pois somos todos
Seletores de Frequência

O que é certo é sem caô

Você tá ligado (Esse é o proceder)
Aprendizado na pancada ou na base da inteligência (Esse é o caminhar)
Essa é a estrada, essa é a ciência (Esse é o proceder)
Erro e acerto sem medo de experiência (Esse é o caminhar)
Chega junto Seletores de Frequência

A informação é o alicerce
Sigo na fé, sigo na prece
Enquanto chega mais um teste, irmão
Agricultura orgânica, agricultura celeste
Enquanto a ignorância cresce

*Enquanto o gelo se derrete
Enquanto a vida se repete, irmão
Você sabe, você tá ligado*

O que é certo é sem caô

Se manter atento sim, viver com medo não, irmão
Abra sua mente, abra seu pulmão (Esse é o proceder)
Esse é o proceder (esse é o Caminhar)
Sintonizando ação, mente e coração (Esse é o Caminhar)
Ative a sua luz e se ilumine na escuridão.

O que está em itálico é o refrão. Percebemos nessa canção mais prescrições de práticas para o cultivo da sabedoria. Esse cultivo é tido como uma “agricultura celeste”, reforçando a relação dessa prática com o princípio do *simples*, que como vimos é uma dádiva do céu. Informação, fé, prece, tudo isso indicando práticas elevadas e em direção ao alto. Isso é feito não com todas as condições favoráveis, na verdade isso é feito enquanto “a ignorância cresce, o gelo se derrete” e testes de vida em forma de dificuldades chegam.

Abrir a mente e o pulmão, sintonizar ação, mente e coração apontam para práticas de auto-controle e equilíbrio.

Mas também a difusão da mensagem dessa prática pela atuação do indivíduo no mundo parece ser de suma importância. Inclusive sugiro, que para BNegão uma das coisas que mais dê sentido à sua espiritualidade seja sua atividade como músico. Nela ele não só passa sua mensagem espiritual, como provoca a sintonia com “as boas energias” e pontua as atitudes sociais, que julga, erradas e violentas. Assim a atividade artística aparece como uma importante prática que acabaria por definir nosso *yoguin* do século XXI.

Elencamos aqui, não só canções que aludem à caracterização de um herói genérico sempre presente nas letras de BNegão, mas de uma prática que é defendida. Unindo as duas coisas temos um aprendiz avançado (que é um aprendiz por haver mestres) e sua prática. Isso dá os traços gerais do mote deste meu trabalho.

Até então focamos atenção apenas ao indivíduo, procuramos suas características, mestres, práticas, estávamos em busca de nosso *yoguin*. Agora temos que nos atentar que esse personagem é portador de uma visão de mundo diferente da usual. Ele enxerga o mundo de outra maneira. E chama isso de *Nova Visão*.

3 –NOVA VISÃO – PASSANDO DE MONO PARA ESTÉRIO

A primeira parte da música *Nova Visão* (Faixa 2, 2003) é auto-explicativa, veja-se como nela o *rapper* defende uma tese a qual, ao mesmo tempo, parece querer apresentá-la também como perspectiva:

Uma nova revelação, você sempre soube, mas ainda não tinha compreendido
Uma nova humanização, a nova geração
Passando de mono pra estéreo, em vários tons, é sério

Já na canção *Seletores de Frequência* (Faixa 3, 2003) temos a mesma idéia expressa por outros matizes:

Pelo sinal, module a sua frequência
Saia da dos gafanhotos e observe como você se sente novo

Na primeira, a antiga frequência é considerada mono, enquanto a segunda, estéreo. Isso denota o grau de complexidade que essa *nova visão* traz. Mono e estéreo pode muito bem ser relacionada àquela diferença na percepção dos sentidos auditivos e visuais de que McLuhan (1971) trata e que elencamos no primeiro capítulo. A visão ocidental da ideologia e mentalidade que atropela os valores no meio para chegar aos fins é tida por *mono*, pois a mentalidade racional isola uma idéia para que dela parta suas operações, esquecendo das demais variáveis. O estéreo, então seria a visão complexa, do holismo, que leva tudo em conta e postula que tudo é um. No segundo exemplo diz-se que essa frequência é a dos gafanhotos. Isso evoca praga, milhares de gafanhotos a comer tudo que vêm pela frente. ‘Saia dessa e veja como você se sente novo’, ele aconselha.

Isso em BNegão vem acompanhado de modo bem linear de toda a teodicéia que Professor Hermógenes propõe: alma ou *atman*, reencarnação, *karma*. Tudo reformulado, dito num linguajar cotidiano e às vezes em rock pesado, o que poderia contrariar um pouco as concepções de Hermógenes, nas quais havia um certo moralismo “das energias” e para quem, em certos momentos, já afirmou que o ruído do rock pode causar doenças cardiovasculares e psíquicas.

A canção *V.V* (Faixa 10, 2003), por exemplo, é inteira dedicada a explicar a idéia de *karma*. Ao ouvirmos ela temos a disposição não só o que ele pensa por essa questão, mas como ela se relaciona com o resto das formulações:

Bumerangue é o efeito
O que for daquela forma retorna
Com a mesma intensidade
De modo perfeito
Daquele mesmo jeito
Ação e reação
Tipo, João Bobo, tipo saco de boxe
O famoso e laureado V.V (vai e volta)
Tipo engravatado larápio que rouba muito
Mas não vive sem escolta
Não é punição, não é castigo, meu amigo
Não é maldição nem profecia, minha tia
É só a lei
Desde os tempos em que os tempos não eram contados
Já disse o Rei dos Reis

Preste atenção, analise, não é difícil (tudo é vai e volta)
Ação, palavra, pensamento, atitude (tudo é vai e volta)
Metafisicamente, sub-atômicamente falando (tudo é vai e volta)
Tem que ter resposta pra aturar (tudo é vai e volta)

“Faça com os outros apenas aquilo que gostaria que fizessem contigo”
Esse sábio mais do que batido, antigo, dito popular
Base de quase todas as religiões
Bastante difundido, porém pouco praticado e seguido
Guarda em si um grande segredo, uma constatação:
Agressão ao próprio irmão é como dar um tiro no próprio pé
(ou no próprio umbigo)
Pois, por incredulidade que parível não há separação, não há inimigo
E sim, a ignorância aguda, falta de aprendizado e só
Pois somos literalmente parte do mesmo organismo
Como já disse Cristo, a filosofia oriental, o Tao e a física quântica
O caminho pelo qual o racional cartesiano e o espiritual
Finalmente se encontram

(...)

O *efeito bumerangue* é tido por ele como uma consequência da constatação de que *todos somos um*. Aparece também como uma lei universal da qual todas as religiões falam, essa perspectiva de transversalidade é algo comum nas religiosidades pós-tradicionais segundo D’Andreia (2000). Aqui, Cristo concorda com a filosofia oriental e o Tao, também pela física quântica que é onde as duas maneiras de pensar (o cartesiano e o espiritual) se encontram. Também a figura mítica Rastafari, o Rei dos Reis é evocada aqui, que, segundo ele, também professava sobre o mesmo assunto.

O *karma*, entretanto, não se encontra aqui como é encontrado no Espiritismo, de uma maneira bancária a se pagar em outras vidas o mal praticado nessa, em uma espécie de castigo que pouca relação causal tem a ver com a ação. *Karma*, para as tradições que

sustentam esse conceito, a hindu e a budista, significa ação. Ela se figura como uma rede inter-relacional de condição, causa e efeito, tida, porém, de uma maneira mais sutil.

BNegão está em consonância com essa idéia uma vez que ele argumenta nesses termos, do não ser castigo nem punição. Um de seus exemplos do “larápio que rouba muito, mas não vive sem escolta” ilustra bem essa concepção. Trabalhar em situações perigosas e ocupar a classe mais alta da pirâmide social se transfigura em viver com medo, tornar-se frágil a calúnias e investigações e ser considerado um alvo.

É bom se submeter a isso em troca de dinheiro, que em nossa sociedade torna a pessoa quase imune em termos legais? Não, dirá BNegão e seu *yoguin*, bom é fortalecer o espírito, o *eu* verdadeiro. No entanto, é preciso ver essa concepção ainda de maneira mais sutil, pois ele afirma que não há como escapar desse retorno, não por haver algo como uma policia espiritual, mas por que *todos somos um*.

Nessa perspectiva, a pessoa sobre à qual mais é afligida sofrimento quando alguém se presta a ser um hospedeiro para a *freqüência dos gafanhotos* é propriamente aquele que a hospeda. Bom, um oprimido pode respirar enquanto não se encontra sobre os olhos do opressor, alguém em que essa *energia* habita não teria por onde sair, e viveria uma vida medíocre, sem significado e infeliz.

Essa freqüência errada e maléfica a qual nos estamos nos referindo não é só identificada como *Véu de Mayapor* ele, mas também como uma entidade diabólica nos termos de *Mara*, a figura demoníaca Budista: aquela que atiça os desejos. Na canção *O Opositor*, (Faixa 8, 2003) encontramos seu nome e descrição. Além disso, a música tem contornos bizarros, onde a mixagem e os instrumentos por vezes gritam e gemem, além de uma ambientação sinistra. Ao contrário dos padrões das letras de BNegão essa é bastante curta e se limita a descrever essa figura demoníaca:

O Opositor encontrará
Vasculhará a sua mente, encontrará
E assumirá a forma que mais lhe assustar...

O opositor encontrará
Vasculhará a sua mente, encontrará
E assumirá a forma que mais lhe agradar...

Olá

O opositor manipulando o medo ou o deleite conduzirá os desejos e sua instauração cria esse ambiente depressivo e instaura os *Dias da Serpente*, que é o título

da faixa 2 do disco *Transmutação* (2015). Não há nenhuma citação aos desejos nessa canção, entretanto na canção *Giratória - Sua direção*(faixa 10, 2015) vemos novamente a expressão de uma figura nesses mesmos tons e podemos fazer maiores identificações desse demônio com a ideologia dominante:

Desde que você engatinha
Quem foi que tentou te enganar?
Teleguiando comando, vontade
A sua direção, como se fosse opção
Como um ratinho mimoso na gaiola giratória
Você faz esse mundo girar
Veste a camisa
Defende e vai pra briga
Esvai sua energia
Mas não para pra pensar
Mas que situação

Deita, deita no chão
Levanta, levanta a mão
Grita, grita a sua opinião na clara

(...)

Grita, grita a sua opinião só vale
Quando não desafia
Quem te dá permissão
Quem ta com o apito na mão
Procure a sua saída
Encontre a sua vida
Eu disse, encontre, encontre,
Sua própria direção!

O opositor teleguiaria vontade para que se prendesse o indivíduo no véu da ilusão, na frequência dos gafanhotos. A saída seria procurar fazer aquilo que a pessoa acredita, se conhecer, além de travar luta política. Gritar sua opinião, lembrando que na música o ato de deitar de levantar a mão como as dinâmicas e místicas operadas pelos grupos de esquerda em protestos.

4 – PALAVRA QUE ENSINA E SOM QUE AGE: A MAGIA DOS SELETORES DE FREQUÊNCIA

Por fim ainda uma questão, a que surge em algumas letras quando BNegão exalta o poder do som de suas canções. No Hip Hop é comum a prática da metalinguagem, o *rapper* muitas vezes fala sobre o som que está mandando, pontua rimando sua

capacidade de rimar e fala da batida que está em execução. No compositor estudado, em diversos momentos é afirmado que a sonoridade apresentada ali teria o poder de sintonizar o indivíduo com boas energias. É exaltada também as qualidades experimentais de seu som, sem que a primeira qualidade se encontre separada da segunda. A música *No momento (100%)*, do disco *TransMutação* (Faixa3, 2015), se mostra como um dos melhores exemplos de quando isso acontece:

Os tambores anunciam, pedem passagem
Aláfia, tá no conteúdo da mensagem
Alquimistas sonoros climatizando o ambiente
Trazendo uma energia diferente

Um batidão pra começar, uma nova aurora recomençar
Trago informação sonora, pois a hora é agora
Eu disse, a nova e a velha escola
Chegam junto pra somar, somar, já disse

A palavra real é o que se encontra aqui
Deixa o menino brincar, deixa a batida fluir
Tô chegando de novo trajeto definido
Prepare a pista de pouso no seu ouvido

Objeto sonoro não identificado
Não cabe na sua prateleira usual, no seu catálogo
Música negra universal, interplanetária
Arte das ruas feitas no fio da navalha

Tem que ter coragem, mas tem que ter o dom
Tem que ter amor, mas tem que ter razão
Tem que ter suor, mas tem que ter swing
Energia que nunca se extingue
100% no momento, no momento 100%

A revolução real, a principal
É a de dentro pra fora
E não a de fora pra dentro
Bote isso de uma vez por todas
Dentro do seu pensamento

Tá na hora de evolucionar
De fazer diferente, independente do repente
Independente da crença, fazer a diferença
A sua micro parte é mais importante do que você pensa
Aprendizado sempre sente a pulsão da energia
Na pulsação do som a sensação a circulação ativa
Orgânica batida do *beat* do seu coração

Desde seu primeiro disco *BNegão* se refere ao som de sua banda de acompanhamento, o Seletores de Frequência, como dotados de poder de, como diz o nome da banda, sintonizar o indivíduo com boas energias. Na canção *No momento*

(100%) ele vai seguindo a progressão da música, como se fosse um oficiante de algum ritual, e dizendo seu significado e como sentir o som que emana.

A primeira estrofe é cantada sem acompanhamento musical, mas com uma voz no qual um efeito interferente a transforma em algo quase de outro plano, como numa ‘voz do além’. A canção, de novo, aberta como se fosse um ritual. Os dois primeiros versos falam do conteúdo, da letra, os dois últimos do poder do som. Um *Odú, Aláfia*⁵³, seria o indicador deste dom e dever do herói. O outro seriam os “alquimistas sonoros climatizando o ambiente”. Depois de apresentar letra e música como capazes de operar mudanças, o som com o poder de sintonizar e a “palavra real que se encontra aqui”, a mensagem profética é declarada e dita.

A letra, depois dessas apresentações dos poderes dos elementos da canção, segue oscilando entre a exaltação de seu experimentalismo formando uma música “que não cabe na sua prateleira usual, no seu catálogo” e que se configuraria como “música negra universal, interplanetária” e os ensinamentos onde a mensagem principal é a de que a “revolução real (...) é a de dentro pra fora, e não de fora pra dentro”.

No refrão é que as duas frentes de atuação espiritual convergem. Os três primeiros versos do refrão contrapõem substantivos que denotam o portar de qualidades que seriam necessárias para a construção dessa música. Assim seria necessária coragem, mas dom; amor, mas razão; e suor, mas swing. É interessante que essas qualidades sejam contrapostas pelo “mas”. Novamente acabam apontando qualidades opostas, que se oporiam por ser algo do qual não se precisa de esforço a algo no qual o esforço é necessário. Dessa maneira a música fácil e swingada, e a mensagem forte e recrutadora seriam opostas e complementares.

No mais há a questão da “nova e da velha escola”. Essa é outra idéia recorrente, de que haveria a maneira antiga de se ensinar e a nova. A religiosidade tradicional e a pós-tradicional. Elas aqui não seriam excludentes, mas como partes do mesmo influxo

⁵³O verbete “Odú” na Wikipédia <https://pt.wikipedia.org/wiki/Odu> (acesso em 16/12/2017) traz a seguinte definição “Odu é um conceito do culto de Ifá também usado no candomblé, interpretado no merindilogun, na caída de búzios. A palavra odu vem da língua iorubá e significa destino. Cada homem (ser) possui o seu destino que se assemelha a de outros mas sempre com alguma particularidade. Para esse estudo são usadas diversas técnicas ou métodos oraculares, como por exemplo o [Merindilogun]], o opele-Ifá, o Ikin, etc.” Já Segundo o site www.juntosnocandomble.com.br, acessado em 12/03/2017, “Aláfia é um Odú composto pelos elementos ar sobre fogo, com predominância do primeiro, o que indica hesitação do ser, diante do domínio dos instintos. (...) Como mestre das línguas, indica quando alguém tem o dom da palavra e utiliza o poder da eloquência a seu favor.”

espiritual que buscasse tocar os seres com seus ensinamentos sejam lá quais forem os veículos.

Já na questão do experimentalismo, na criação de uma música negra que reunisse todos os estilos e se configurasse como uma música negra universal, é interessante notar que a idéia do experimentalismo aparece como um complemento a idéia de um som criado por “alquimistas sonoros” para operar a modulação da frequência em “energias de alta qualidade”.

Assim, uma música que fosse feita para operar a sintonização no indivíduo deveria se valer de todos os recursos aos quais conhecessem para operar sua ‘alquimia sonora’ e isso resultaria num experimentalismo cósmico, onde a música é interplanetária e é tida em metáfora com um OVNI, dizendo-a um “objeto sonoro não identificado”.

Voltando ao refrão, já vimos que seus três primeiros versos são formados por contraposições de qualidades que aqueles que querem fazer essa música mágica têm que ter. Nos dois últimos versos, porém, há o resultado alquímico de sua transmutação: “Energia que nunca se extingue / 100% no momento, no momento 100%”. Essas duas sentenças expressam uma concepção de plenitude. A fruição energética completamente desimpedida, o foco no momento, no presente, o alcance da atenção plena. Esse “estar completamente presente onde se encontra” é algo muito celebrado em diversas tradições como a Budista, Hindu e Taoísta e parece ser esse o encaixe que BNegão quer operar pela sua canção construída através da oposição da ‘palavra que ensina e som que age’, enquanto canção e ouvinte se tornam um nos versos da última estrofe, como ressonância da união entre palavra e som acontecida no refrão.

Mestres, aprendizes, práticas, nova visão, política, magia através do som, as formulações de BNegão formam quase que um sistema religioso. Esse quase-sistema já é suficiente para aplicar em um compositor com idéias, sonoridades e representações bem menos lineares que este. Estamos pronto para ir de encontro a Walter Franco.

CAPITULO 3 – WALTER FRANCO

1 – SE FOR COMEÇO, FIQUE À VONTADE

Não dispus de tamanha linearidade com as letras de Walter Franco. Uma porque seus seis discos, e nem estou contando os compactos, são frutos de uma vida inteira devotada à música; enquanto os discos de BNegão são uma fase de sua carreira musical - a mais recente, a mais cristalizada, a que mais tende a permanecer, a mais conhecida: mas uma fase.

O que eu estou dizendo é que não é tão fácil tomar a discografia de Walter Franco como orgânica, e fazê-lo é tomar uma decisão arriscada. A discografia é marcada por três momentos que desenrolam em três musicalidades: 1) o experimental - representada pelo seu disco de lançamento *Ou Não*, de 1973; 2) A tentativa de transformar esse experimentalismo em uma música consumível, ou seja, a tentativa de gerar uma gramática sonora própria buscando o não hermetismo – representado pelos seus discos de carreira, o *Revolver* (1975), o *Respire Fundo* (1978), o *Vela Aberta* (1980) e o *Walter Franco* (1982) e o 3) Momento da maturidade, representado pelo tardio fôlego do *Tutano* (2001).

O segundo momento, que é a busca pela inserção no mercado, marcou sua estabilização como compositor no panteão de compositores brasileiros. Embora seu nome seja pouco conhecido pelo público, na década de 1980 canções como *Vela Aberta*, *Serra do Luar* e *Coração Tranquilo*, estavam na linha de frente da divulgação radiofônica de suas gravadoras. Muitas delas foram trilha sonora de novelas e ele foi gravado por vários intérpretes de todo o espectro da canção brasileira, os que levantamos foram: Leila Pinheiro (que tem um show apenas com canções de Walter Franco), Oswaldo Montenegro, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Célia, Ira!, Camisa de Venus, Olho Seco, Pato Fu e Titãs. Teve também a letra de *Cabeça* traduzida para o inglês por *Augusto de Campos*.

Entretanto, se por um lado esse momento de sua carreira o tenha consagrado, sua abertura para banhar seus experimentalismos com os clichês musicais do pop do final da década de 1970 e começo de 1980, transformou suas composições em algumas feitas (estou falando dos discos *Respire Fundo*, 1978 e *Walter Franco*, 1982) em algo anômalo.

Quando o padrão musical mudou não dava para simplesmente banhar seu experimentalismo com outro clichê musical, as coisas já estavam ligadas demais, além disso, as referências religiosas dentro dos clichês do pop-rock soavam terrivelmente bregas. Seu trabalho se tornou inadequado, e com seu último disco do período *Walter Franco* (1982) perderia seu poder de mobilização, e isso redundaria em quase duas décadas sem gravar.

Embora Walter Franco cultive um falar manso de quem acabou de meditar, ele lutou bravamente para pautar sua energia musical no mercado. Negociar com as gravadoras era o único jeito que havia de pautar sua música nacionalmente em tempos de indústria cultural centralizada. Essa condição foi o que caracterizou o século vinte quando o assunto é arte: a reprodutibilidade técnica a partir da centralidade da indústria cultural.

O que o leva ao grande público é o experimentalismo em um contexto em que isso era valorizado pela ascensão da contracultura. Por mais que o experimentalismo, a pós-canção, o choque, sejam coisas cultuadas e celebradas (assim como combatidas), o experimentalismo não vende. E se tem uma coisa que um músico da indústria cultural deve fazer é vender.

Esses enfrentamentos entre a atitude criativa e as exigências do mercado são muito marcantes na biografia de Walter Franco. No depoimento abaixo, contido no documentário *Muito Tudo*⁵⁴, Rogério Duprat (maestro que assina os arranjos de *Ou não*, 1973) relata os tumultos envolvendo o compositor que marcaram o VII Festival Internacional da Canção:

Teve um festival de música onde o Walter apresentou Cabeça⁵⁵, a música Cabeça. E o júri, era um júri bastante arejado⁵⁶, a Nara Leão era a presidente do júri, o Décio Pignatari tava no júri, tava eu. Tinha mais gente, eu não lembro agora, disposta a votar no Walter como primeiro colocado. Acontece que a Globo, como até agora é assim (não é?), não tinha interesse nenhum. Ela queria alguém que pudesse competir com aqueles europeus bunda-mole,

⁵⁴MUITO Tudo, Direção: Bel Bechara e Sandro Serpa. Curta Metragem. Produção: Macondo Produções, 2000. Disponível em <www.curtadoc.tv/curta/biografia/walter-franco-muito-tudo/>. Acesso em 15 set. 2015

⁵⁵A música *Cabeça*, foi apresentada nesse festival como uma performance vocal eletroacústica. Um enorme toca-fitas é apresentado como acompanhante de Walter, ele reproduzia um arranjo de sobreposições de voz com as palavras da letra de *Cabeça*. Ele também faz sua performance ao lado do toca-fitas e o resultado é caótico, onde não há a presença de um instrumento musical sequer. É dessa música que traz a expressão que dará nome ao seu primeiro disco, a letra diz: “Sua cabeça pode explodir, ou não.”

⁵⁶ O júri era formado por Nara Leão, Rogério Duprat, Décio Pignatari, Mario Luís Barbato, Roberto Freire, Sergio Cabral, João Carlos Martins, Guilherme Araújo, Big Boy e Walter Silva (VARGAS, 2010: 201).

aqueles caras que vinham com aquelas canções, aquele troço né? Então que que ela fez? De um dia pro outro demitiu o júri, literalmente nos mandou embora. Porque sabia que o Walter ia ganhar. Na realidade, um cara fazendo coisas igual ao Frank Zappa no Brasil, só que não era cópia do Zappa, era uma outra coisa. Mais avançada que os Beatles, por exemplo. Rompia definitivamente com a idéia de melodia... esse troço todo... aquilo foi feito tudo em estúdio praticamente.

Esse depoimento aponta para as forças de vitória e fracasso de Walter Franco. Por um lado se inseria de maneira brilhante ao espírito do tempo de vanguarda contracultural, de outro era combatido veementemente pela indústria cultural e vaiado pelo grande público. Pois na apresentação da música *Muito Tudo* em outro desses festivais da canção, foi fortemente vaiado. Em resposta Walter Franco e Júlio Medaglia, que o acompanhava no piano e assinava o arranjo, e também os demais músicos que o acompanhavam, ficaram a jogar dados imaginários no chão do palco. Esse ato aludia ao poema *Un coup de dés*, do poeta francês Mallarmé. Isso apontava para toda uma tradição artística na qual Walter Franco procurava se inserir ignorada pelo público universitário que freqüentava os festivais, e essa ignorância seria a causada vaia, segundo Medaglia.

Toda essa atuação antes de gravar seus discos, e gerada pelo disco *Ou não*(1973), situou o compositor como uma das figuras mais interessantes sob o ponto de vista da luta contracultural e criativa. Aos poucos a semente estética dele vai germinando, e, tanto no broto *Ou não* quanto na sua atuação na mídia, começa a ficar visível onde residia o coração do entusiasmo por essa luta: e ela se encontrava em uma sutil (naquele tempo) espiritualidade orientalista.

Mais tarde isso ganha maiores contornos. Ele dedica seu segundo disco o *Tutano* (2001) a seu irmão Cícero a agradece a ele por ele ter o apresentado ao caminho Taoísta (STESSUK, 2008), consome seu tempo nas entrevistas da mídia a dar ensinamentos de como manter o autocontrole. Nesse mesmo disco (2001) há uma música chamada *Zen* (faixa 6) e o único elemento de decoração nos shows de lançamento desse disco é um enorme painel com o *Tai Gi*, o diagrama do yin e do yang.

No documentário a que estamos nos referindo (2000) há um comentário que liga essas expressões de religiosidade com sua musicalidade. Ele é feito pelo produtor musical Alex Antunes, diz ele:

Quando eu penso, por um lado, nas coisas orientalizantes do Walter, uma coisa que nem *Cabeça* e tal, eu acho que o Walter é um cara que tava com uma mão em dois pólos, assim. Com uma mão no pólo da turbulência e uma mão no pólo da pacificação (risos). E que a música dele trata muito dessa bipolaridade do ser humano. A gente teve a chance de gravar aí quatro, cinco músicas novas dele, e ver que elas se conectam extremamente bem com a coisa que ele fazia naquele período. Tem uma continuidade... tem uma retomada e uma continuidade possível. Eu escolheria a imagem de uma entidade hindu que é Shiva. É a entidade... é o Deus que destrói para que as coisas possam se reconstruir em outro patamar.

Seu produtor aqui está relacionando o trabalho em andamento - que seria o disco *Tutano* lançado no ano seguinte- não com aquela sonoridade que marca o momento de tentativa de instituição de sua linguagem e adequação ao mercado, mas com *Cabeça* e com o espírito que envolveu o disco *Ou não*. E, melhor para os objetivos desta pesquisa, faz essa relação a partir das “coisas orientalizantes do Walter”.

Depois dessa cena, no documentário, temos Franco que nos diz que “nada melhor para definir essa fase, esse trabalho novo, do que o poema de Maria Cristina, *A gema do novo*⁵⁷”. Como vim fazendo, vou seguir as dicas que o autor dá:

Ele musicou esse poema no *Tutano* (faixa 11, 2001), e a propósito, Maria Cristina Vilaboim é a ex-mulher de Walter Franco. É a ela a quem ele dedica muitas músicas e comentários durante sua atuação como músico, sempre dando sinais de bem querer pela ex-mulher e dando sinais de não reparação da perda. Essa separação traumática é importante para entendermos muitas das músicas de amor do compositor. O poema de família cantado por Walter Franco de maneira lúdica, cíclica e circense diz o seguinte:

Não gosto do gosto morno
Não gosto da clara do ovo
Gosto da boca do fumo
E da cor forte

Da Gema do Novo

Gosto pelo novo, isso define o ultimo trabalho de Walter Franco até agora? Mas um compositor com tanta história e tão marcado na música popular brasileira teria esse direito ao novo? Talvez, se ficasse vinte anos sem gravar.

Há de se reparar, entretanto, na imagem poética *gema do novo*.

⁵⁷Maria Cristina Vilaboim também é autora da música *Zen* (faixa 6, 2001)

Para dar maiores contornos a elavamos à outra letra, essa do disco *Vela Aberta* (1980) e escrita pelo compositor. *Me deixe mudo* (faixa 9) nesse disco é uma canção composta pelos clichês do pop-rock da época o que me deixa livre da responsabilidade de descrever a musicalidade. Essas considerações são feitas porque a mesma letra, gravada em 1973 no *Ou não*, desnaturaliza completamente a letra, se mostrando como um experimento intuitivo de aplicação da poesia concreta na musica, de modo que mais tarde analisarei a versão ‘*ou não*’ dessa canção. Por enquanto a letra que é cantada de modo cíclico diz:

Não me pergunte
Não me responda
Não me procure
E não se esconda
Não diga nada
Saiba de tudo
Fique calada
Me deixe mudo

Seja no canto
Seja no centro
Fique por fora
Fique por dentro
Seja o avesso
Seja metade
Se for começo
Fique à vontade

Pela lente do tema da pesquisa, meus maiores esforços vão na direção de encontrar sentido a partir das analogias com os sistemas religiosos que são referenciados pelo autor. Bom, essa canção expressa uma série de prescrições dada por uma voz masculina àquela que “fique calada”. Essa expressão parece um pouco rude, aliás que tipo de prescrições são essas? Fique calada, me deixe mudo? Também não pergunte, não responda, não procure e não se esconda?

Bom, no texto clássico do taoísmo, o *Tao Te Ching* (Lao Tsé, 1995) temos também um poema sobre ficar calado, é o 56:

Quem sabe não fala.
Quem fala não sabe.

Calar a boca.
Cerrar as portas.
Temperar o ardor.
Libertar-se dos laços do pensamento
Harmonizar sua luz
Ser um com o que está ao redor.

Isso se chama União Misteriosa.

Não se pode alcançá-la e ter afetos.
Não se pode alcançá-la e ter lucros.
Não se pode alcançá-la e prejudicar outrem.
Não se pode alcançá-la e prezar isto, depreciar aquilo.

Não há nada de mais precioso no mundo.

No poema 56 o não-falar é relacionado à união com o Tao a partir do *Wu-wei-wu*, agir não agindo. Não agir, para a tradição chinesa significa abandonar as coisas à sua natureza, deixá-las agir por si. Daí o fundamento daquilo que vai ser chamado de “anarquismo” taoísta, o povo deve ser abandonado à sua natureza, sem haver nenhuma esfera superior tentando conduzir sua ação. Para o taoísmo o melhor governo é aquele que não governa, não fala e não faz nada, deixa as coisas se fazerem por si próprias.

Portanto, a não-ação é tida como a ação mais efetiva para este pensamento chinês. Porque tanta ênfase nessas negativas de ação? A resposta é porque a não-ação guarda a chave para a criação e o surgimento do novo. No poema 10 encontramos o porquê do não-agir:

Manter o corpo e alma sensível na unidade,
de modo que não possam separar-se.
Conter a força vital e torná-la dócil
para ser como o recém-nascido.
Purificar-se, abstendo-se de perscrutar os mistérios,
Para permanecer íntegro.
(...)

A imagem do sábio Taoísta tem em Lao-Tzu sua alegoria. Lao-Tzu em chinês significa algo como Velho Criança, ou Mestre Criança. Pelo não-agir, o Taoísta guarda o gérmen do agir, a gema do novo, e age como se sempre estivesse no começo, sempre dócil e maleável. Essa atitude provoca o sempre avançar daquele que não age.

Tendo essas concepções em mente, é possível encontrar um ângulo panorâmico sobre o qual pode ser visto a obra de Walter Franco. Na canção *Me deixe mudo* uma série de prescrições são dadas, mas não nos dois últimos versos, nos últimos versos essas prescrições são relativizadas, da mesma maneira como quando falamos *ou não* em uma conversa cotidiana. Quando ele diz *se for começo / fique à vontade* ele permite à seu interlocutor, que aqui já se encontra em um campo bastante abstrato, que se ele *for começo* (for gema do novo?), *que fique à vontade*.

Afirmar algo é limitar campos de interpretação, é empobrecer o mundo, diria um adepto da filosofia taoísta. Quando se afirma algo, aquele que afirma está negando tudo o mais quanto poderia ser dito. Se ele se abstém de afirmar, tudo mais pode ser afirmado, guardou-se a possibilidade do surgimento das coisas do mundo. Uma forma, entretanto, de se afirmar algo sem impedir que outras coisas surjam seria relativizar tudo aquilo que se diz, guardando seu contraditório, colocando a frase “*ou não*” depois de tudo que foi afirmado. Assim seria guardada a gema do novo.

O exercício que estamos fazendo para vislumbrar uma perspectiva de obra orgânica com esses seis discos então é o seguinte, Walter Franco afirmou que a melhor maneira de entender o *Tutano* era a partir da canção *A gema do novo*, e seu produtor a partir das “coisas orientalizantes” liga esse disco com seus primeiros trabalhos. Os seus quatro discos de carreira, de instituição de uma linguagem e negociação dela com o mercado fonográfico, são discos de canções que em alguns momentos tentam ser pop sem perder, digamos, a essência. Enquanto o primeiro e o último disco, embora tenham naturezas diferentes, são aquilo que Walter Franco fez com total liberdade, sem pressões internas. A música que faria sem ter que negociar com o mercado.

Assim, a obra de Walter Franco pendula entre o experimentalismo de *Ou Não* e a canção de autor de *Tutano*. Um impulso infante e poderoso no primeiro e uma retomada em tons de tranqüila sabedoria e grande maturidade musical no último. Já os quatro discos do segundo momento representam crescimento e estabelecimento seguido de vinte anos sem gravar (com a analogia ao submergir-se no Tao: morte) para então renascer como velho que mantém as características da criança em *Tutano*. Desenhamos assim um ciclo que vai de *Ou não* à *Tutano* semelhante ao ciclo do Tao, e coincidente com a construção cíclica de canção em Walter Franco.

Isso nos permite falar da obra como um todo, e, seu caráter cíclico das canções individualizadas ficará mais clara na próxima seção, onde trataremos de seu estilo a partir de seu primeiro e maior trabalho.

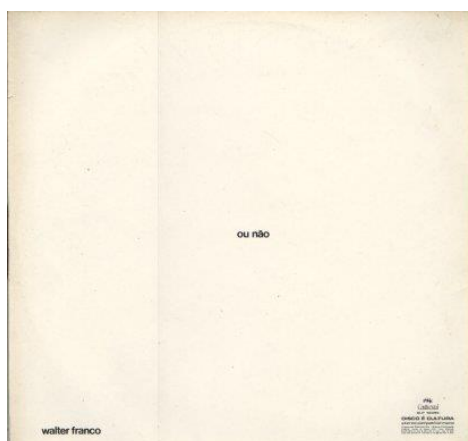
2 – Ou não

Embora em *Tutano* haja uma retomada, essencial para tomarmos seu movimento artístico como cíclico, nada é mais nutritivo do que o *gémem*. No *Ou Não* temos muito

das questões que iriam se desenvolver depois com mais sutilezas e diálogos, mas ali se encontra a essência vazia de Walter Franco.



(Figura 4: Capa do disco *Ou não* 1973)



(Figura 5: Contra-capa do disco *Ou não*, 1973)

No centro da capa⁵⁸, está uma mosca, e em seu verso está “*ou não*”. Uma capa apenas com um elemento a sujar a capa branca, uma mosca. Porque uma mosca? A primeira relação que consigo fazer a partir dessa capa é com um poema de Basho:

⁵⁸A arte de capa é de Décio Pignatari, o mesmo que traduziu *Os meios de comunicação como extensões do homem* (MacLuhan, 1971). Além desse material havia “na primeira tiragem um envelope com um encarte datilografado (“numa Remington”) pelo próprio Walter Franco, com a ficha técnica do disco, as letras e o texto trazendo uma “classificação dos animais de acordo com uma certa enciclopédia chinesa”. (...) “Maldito” porém bem-humorado, Walter faz um “esclarecimento” sobre a mosca da capa da segunda (e bem mais conhecida) edição: Nós a fotografamos num lixão de São Paulo e esquecemos de anotar o endereço para comunicar a ela quando saísse o disco...” Ah, sim, afinal, porque a mosca na capa? É que a tal “enciclopédia chinesa” fala de animais “que de longe parecem moscas” Mas Walter diz que essa é apenas uma das explicações possíveis. “Eu gosto de trabalhar com a sugestão, e cada um que tira suas próprias conclusões.” (MUGNAINI, Airton, 2013 – versão on-line do livro “O ano que reinventou a MPB: 1973, arquivo corrente <https://books.google.com.br/books?id=OmTBQAAQBAJ&pg=PT368&lp=PT368&dq=Letra+da+m%C3%BAstica+%22v%C3%A3o+da+boca%22+walter+franco&source=bl&ots=uB9QAjZ6Jb&sig=M8Ghl>

em minha cabana
tenho o que oferecer pelo menos
os mosquitos são pequenos

(Basho apud Leminski, 2013: 118)

Basho⁵⁹ tem uma pérola para oferecer, o haikai, a observação certa que vê tanto o pequeno quanto o grande e que, como no poema 56 do Tao Te Ching, não pode prezar isso e depreciar aquilo. A atenção na percepção daquilo que é considerado ordinário, detalhe, pequeno é o que os poetas Basho e Walter Franco têm a oferecer em suas cabanas e discos.

Fora do disco, na capa, muito espaço em branco, dentro, no som, muito silêncio. Mas um silêncio que não é pausa, é também sinal, compõe o corpo da obra a gerar sentido, como vai nos dizer Augusto de Campos em seu depoimento ao documentário *Muito Tudo*:

Se você pega os primeiros instantes da música *Me deixe mudo*, é talvez a composição onde há o maior registro de silêncio – ao lado do som-ruído, dos fonemas, nem mesmo palavras – que já ocorreu na música popular brasileira. Mas um silêncio que fala, um silêncio que tem um peso, não é apenas uma pausa. O tipo de abordagem que o Walter fez, quase que molecular de palavras, já saindo fora de uma estrutura sintática e ainda com aqueles procedimentos de montagem, de colagem e de alteração dos recursos da voz, jogando com velocidades diferentes, com superposição de vozes que aparece na Poesia Concreta.

Nesse comentário de Augusto de Campos podemos captar a natureza do material sonoro do disco *Ou não* (1973), e nos arranjos que apresentou atuando como concorrente nos festivais da canção. Ele foi o primeiro, ainda que de maneira intuitiva, a aplicar os ganhos da poesia concreta na música popular, feito que só se repetiria em 2006 no disco *Nome* de Arnaldo Antunes.

Trabalhar com recursos análogos ao da Poesia Concreta na música não é tarefa fácil, e Franco faz de uma maneira natural, como se fosse algo usual, *simples*. O disco é

sVq4xTVbBME8waZxUxQpsw&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi9iLKC453YAhVDI5AKHeIuBX8Q6AEIMzAD#v=onepage&q=Letra%20da%20m%C3%BAstica%2022v%C3%A3o%20da%20boca%22%20walter%20franco&f=false, acessado em 22/12/2017)

⁵⁹Poeta japonês que é tido como inventor do gênero haikai, era também monge *zen* lembrando que o zen apesar de ser uma escola do budismo recebe uma forte e intensa influência do taoísmo que transforma sua natureza decisivamente.

harmônico de ouvir, singelo, apesar dos gritos e dos silêncios, digestível, mas não entendível. A poesia concreta relativiza as palavras, em um poema concreto nos termos de Augusto de Campos precisa haver pelo menos três maneiras de se ler. A palavra significa menos para significar mais em um poema concreto, ela se contém, se priva de significar, se desintegra, molda, vai para o campo da pura potência, é a *gema do novo*.

De modo semelhante Walter Franco desnaturaliza a palavra, a desfaz e trabalha com a gravitação tonal, transformando o sentido da palavra apenas pela pronuncia. Esse movimento não estaria completo se não fosse aplicado à musicalidade, para fazer isso ele usa recursos das vanguardas, acessando o reino musical dominado pela doutrina *minimalista*, isolando o som para que percebamos todo seu ciclo de vibrar; e também recursos da *música concreta*, gravando sons vocais e modificando sua natureza.

No entanto, a descrição *estésica* do *Ou não* (assim como em Arnaldo Antunes) não pode ficar devedora somente do apontamento de semelhanças com a Poesia Concreta. O orientalismo traz também sua noção estética, como nos diz Itamar Assunção no mesmo documentário, e essa noção estética é construída a partir de uma estrutura cíclica de interpretação vocal:

Quando me falam de Walter Franco eu tento colocá-lo dentro de minha cultura. E vejo a síntese no Walter Franco, é o filósofo, são as idéias, aquilo que resolve por si... um mantra, é aquilo que não precisa se estender. É um ciclo, que vai se repetindo, é o refrão, e é uma melodia. Um compositor claro: “mente quieta / espinha ereta / coração tranqüilo”, coisas complicadíssimas, mas tão sintetizadas, como haicais. Eu sei que, Walter Franco, assim... Nossa Senhora... pá...puxa vida: olha ele aí!

Assim temos o seguinte quadro a expressar a musicalidade de *Ou não*: poesia concreta aplicada à música a partir de elementos da vanguarda musical como o *minimalismo* e da *música concreta*, aplicado a uma estrutura cíclica e sintética à imagem dos materiais culturais orientais *mantra* e *haicai*⁶⁰.

É preciso ter em mente que essa é a natureza da música, e que a letra da canção não tem um papel tão grande de significar como o tem o som aqui. Sabendo disso, passemos pelo disco.

Mixturação é a primeira canção do disco (1973), esse que pelo seu grau de experimentação semiótica, indo até ‘os limites da linguagem’, como se diz, e também

⁶⁰Essa estrutura se mantém em todo o trabalho de Walter Franco, mas só em *Ou não* encontramos ela em estado puro.

pela sua musicalidade suave e ao mesmo tempo brutal, é considerado como uma peça única na discografia de canção brasileira.

E a primeira canção do primeiro disco traz como temática justamente a não pureza dos elementos e o desejo de desintegração do *nomos*, vejamos a letra:

O raciocínio lento
O poço o pensamento
O olho o orifício
O passo o precipício

Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia
Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia, já

Um vermelho natural
No rosto e no lençol
Com gosto de água e sal
Misturando o bem e o mal

Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia
Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia, já

A letra assim, escrita, parece muito menor do que ela cantada. Isso acontece com toda canção, mas aqui temos maiores perdas, pois as modulações variam e são muitas, dando a impressão inclusive que a letra se modifica, embora isso não aconteça. Essas duas estrofes, cada uma sempre seguida pelo refrão são repetidas por volta de uma dezena de vezes, hora calma e sobriamente, hora de maneira esganada, ora em gritos agudos e, nos momentos finais, poluídas por bocejos, engasgos, murmúrios, entonação debochada, em outros momentos com matizes de cansaço e como alguém que tenta falar e não consegue.

A música começa com dedilhados bem definidos de violão e de contrabaixo, circulares e em crescendo, dando um ar de mistério e avanço ascendente. A primeira vez que os versos são cantados eles são cantados solenemente e em perfeita afinação de voz, representando essa canção em seu estado de perfeição e sobriedade. Da segunda vez a primeira estrofe do conjunto é também entoada por esse *mood*, mas nos últimos fonemas dos versos há um alongamento na vogal, como quem anuncia alguma coisa e, numa pegada rítmica marcada semelhante à do rock, ele canta o refrão e a estrofe seguinte trazendo desejo e urgência ao “quero que esse teto caia...”. E é aí que a música se torna integral.

De uma música preocupada e refinada, temos agora improvisações, sons vocais sem sentido e respirações ofegantes. É importante lembrar que mesmo respirações discretas do interprete comumente são retiradas na edição de som na mixagem; e aqui a respiração se torna corpo semiótico da canção, o ruído é a mensagem. Então o eu-lírico entra em desespero, berra o “eu quero que esse afeto saia” e às vezes se acalma também, mas sempre em movimentos rítmicos quebrados. Para ao final ele assumir aqueles matizes já citados, do deboche e do cansaço, do desejar e não conseguir executar.

A letra evoca flashes de momentos emocionais. De certo suspense do entendimento da força e limites do aparelho corporal pelo qual se percebe o mundo. O raciocínio, o olho, o pensamento, o passo. Sempre às vias do mistério, do lento, do orifício, do poço e do precipício. Seguido pelo desejo de que o teto caia, de que o afeto (que por vezes é pronunciado com uma pausa que acaba por formar auditivamente afeto, ou seja, um não feto⁶¹) saia – ‘só gosto da gema do novo’.

Depois é a vez de um certo resultado, como se fossem cinzas do desejo. “Um vermelho natural / No rosto e no lençol / Com gosto de água e sal / Misturando o bem e o mal”. Esses versos sem dúvida trazem algum conteúdo ligado à paixão, ao amor, à menstruação e ao sexo, ao parto, ao aborto, ao mesmo tempo em que os torna não usuais, ou destacados, que os põe em suspensão como um elemento criativo de formação do cosmos – lembrando que no *Tao te ching* (1995) o Tao é atribuído como feminino, como *a fêmea misteriosa*.

Já a música a seguir, a segunda do álbum, se chama *Água e Sal* (faixa 2, 1973). A canção tem apenas quarenta e sete segundos e a letra diz “Água / Água e sal / Lava / Lava o rosto, lava / Água e sal / Calma, muita calma / Lava o rosto e a alma / Água e sal”. A utilização dessa figura de linguagem e sua repetição logo em seguida numa música-vinheta têm a função de marcar um mote para o disco, ou mesmo apontar uma figura de linguagem (metonímica) fundante do sistema de significação do álbum. Mas a que essa figura, ‘água e sal’, estaria apontando? Quais são seus matizes de significação?

Na canção que me ocupei de analisar, *Mixturação*, pode-se perceber que o “vermelho, no rosto e no lençol com gosto de água e sal” é algo que desperta a

⁶¹Dentro dos comentários que tece durante um show em 2010 que homenageava Rogério Duprat (https://www.youtube.com/watch?v=0gitCo1N_Gg, acessado em 22/12/2017) ele conta que a letra tomou sua forma final depois da intervenção da censura: os militares barraram a palavra “feto”. Walter Franco negociou e, na letra final, o feto virou afeto. Caso a letra mantivesse o feto (que como dito é aludido através da entonação da palavra afeto) se cristalizaria a interpretação nas imagens poéticas do parto, ou quiçá, de um aborto. Entretanto, não deixarei que essa informação invada a análise, porque quando a música é regrava e executada já fora do regime militar, Walter Franco continua a cantar afeto, o que é melhor, na minha opinião, pois deixa a música mais rica.

mixturação, ponto de coesão da canção tanto que lhe concede o título. Esse ‘vermelho com gosto de água e sal’ mistura o bem e o mal. Bem e mal são opostos morais cujo primeiro causa atração e o segundo repulsão, ou seja, queremos nos aproximar do bem e nos afastar do mal. Aqui, esse ‘vermelho’, esse acontecimento marcante que desencadeia desejos de desintegração das seguranças, do teto, do afeto, ele mesmo mistura o bem e o mal. Quando na canção vemos a marcação da figura “água e sal” tidos como conjunto (sempre aparece assim), ele tem a função de remeter a um par de opostos mais fundamental do que o é o bem e o mal. Um par de opostos cujo fundamento é estar misturado.

Água e sal parecem opostos ao nosso paladar, mas é justamente porque são complementares que ao comer sal desejamos a água, ao nos desidratarmos é indicado que se tome soro caseiro, pois o sal tem o poder de reter a água dentro do corpo humano. A água nunca é encontrada em seu estado puro na natureza, sua composição sempre carrega sais minerais que por sua vez é o que hidrata o corpo ao tomar. Água e sal, misturados, é o que purifica na segunda canção⁶², e, na primeira, naquele ‘vermelho’ fundante da experiência do desejo de desintegração do *nomos* (disposição essa que podemos chamar de zen) é apenas percebido como algo periférico, um gosto de água e sal, o que na segunda canção aparece com toda a força num momento de purificação onde se “lava o corpo e a alma”. Mas parece que as demais palavras dessa segunda canção encontram um pouco descoladas de um sentido total, e o modo de cantar acaba fornecendo força apenas para a repetição do “água e sal” como se o dizer dessas palavras houvesse um sentido e um poder em si, mas só percebido no poluído e misturado dia a dia, onde se lava o rosto com água e sal.

O texto de Stessuk (2008) cruza informações de entrevistas e de dedicatória no disco *Tutano* (2001) em que o compositor agradece ao seu irmão por tê-lo apresentado o caminho taoísta para ser lícito a comparação da canção *Me deixe mudo* (faixa 6, 1973) gravado no *Ou não* com o *Poema 11* do *Tao Te Ching*. Esse poema traz a temática da importância do vazio para a funcionalidade das coisas, “as paredes de uma casa lhe dão sustentação, mas é o vazio entre elas que lhe dá utilidade”, diz o poema. Stessuk identifica que essa canção é repleta de silêncio, e que o vazio do som vem em espirais de uma canção fixa que se repete e no qual seus elementos faltam, ou seja, há uma repetição do tempo e variação na execução de um mesmo modo no qual elementos

⁶²O que torna a água um condutor de energia é o sal que ela contém, e é por isso que temos a sensação de descarrego ao tomar um banho, a eletricidade estática se vai, saímos mais “leves” do banho.

sonoros faltam. Ele chama a isso de espirais de silêncio. O silêncio é o elemento mais importante e o que mais diz nessa gravação de *Me deixe mudo*. Acontece que a formação em espiral (mas nem sempre de silêncios) não é feita só nessa canção, é senão uma estrutura recorrente em toda a obra de Walter Franco e *Mixturação* é um exemplo disso.

Se comparado à vida humana podemos dizer que as primeiras voltas na melodia e letra remetem à infância, onde tudo é devir. A maturidade vem com o canto estilizado(modulação vocal de introdução de rock), um certo drama do desejo que só faz desencontrar (que gera uma dor *Canalha*, como diz a letra do disco seguinte, faixa 1, 1975). Em cada volta da espiral o desespero se torna maior, o erro se torna maior, a vontade de salvação na dissolução das certezas se torna maior, então vem o cansaço, vem o desprezo, vem a falta de capacidade, a velhice e a desintegração.

Seria um erro, entretanto, considerar que a estrutura espiralada se apresenta como uma metáfora da vida humana em *Mixturação*, mais certo seria que se refere à estrutura pela qual os *dez mil seres* (como é referido os seres do universo no *Tao Te Ching*) emergem do Tao e submergem ao Tao. O momento daquele desejo e os matizes de sua repetição espiralada ganha tons místicos.

Tanto o iluminado como aquele que desconhece a lei eterna perecem, mas o perecer do iluminado é uma fruição de energia, enquanto o perecer daquele que desconhece o ciclo dos seres é uma degeneração. A imagem que a estrutura da canção evoca é o do crescer e proliferar e depois do retornar à origem, com todos os matizes que esses momentos carregam. No entanto, de uma forma iluminada, com o bem e o mal misturados pelo ‘vermelho’ e com o rosto lavado pela água e sal, que pode, pela gravidade da imagem no disco, se referir a dualidade fundamental (uma vez que a sua poética é toda pautada em opostos que se complementam, de novo yin e yang). É certo que a urgência presente na canção e o desejo por dissolução aponta à resposta zen ao Tao: mais do que retirar-se da sociedade – implodir as estruturas mentais formadas pelos mecanismos de controle social.

Na canção seguinte, entretanto, o tema parece não ser mais o da dualidade fundamental e sim de um chamado ao autoconhecimento. Não vamos elencar tantos descritores *estésicos* novamente para alcançar a canção *O fundo do poço* (faixa 3, 1973), uma vez que a estrutura cíclica e de integralidade (ou poluição por ruído) se assemelha muito à *Mixturação*. A letra, entoada também com contornos parecidos com a faixa um, é a seguinte:

Quem olhar pro fundo do poço
Quem olhar pro fundo do poço
Vai ter

Quem se olhar dos pés ao pescoço
Quem se olhar dos pés à cabeça
Vai ver

Que tudo é tão simples
Que tudo é tão claro
Vai ver

Quem passar por cima do muro
Quem passar por cima do muro
Vai ter

Quem passar por cima do mundo
Quem passar por cima do mundo
Vai ver

Que tudo é profundo
Que tudo é tão simples
Tão simples

Quem passar por cima do mundo
Quem passar por cima do mundo
Vai ver

Que tudo é tão claro
Que tudo é tão profundo

Quem passar por cima do mundo
Vai Ser

Aqui temos claras alusões à prática meditativa. Ver que tudo é tão simples, tão claro, tão profundo depende de quem se olhar dos pés a cabeça, olhar no fundo do poço, passar por cima do mundo. Assim, aquele que busca isso, vai ver: pois o *simples* não é fácil, exige dedicação.

Fundo do poço pode tranquilamente aludir nessa canção a imersão no próprio ser, onde a atenção é voltada na meditação.

A estrutura cíclica nessa canção é tomada como um pêndulo: uma nota fica sendo repetida com a pausa de uma respiração entre uma e outra. A partir desse ritmo tudo o mais acontece musicalmente, nascimento, desejo, confusão, silêncio e desintegração. O elemento estético que aparece aqui destacado é a superposição de vozes, depois da primeira estrofe aparece uma outra voz secundária que canta (que é a

dele também, não se trata de outro intérprete, mas de uma mixagem), e a cada ciclo vão aparecendo outras.

A desintegração aqui não vem com sinais de cansaço, mas de loucura. No fim, os balbucios remetem não mais à velhice e sim à confusão mental. E a canção seguinte se chama *Pátios dos Loucos* (faixa 4, 1973). Isto é, o tema da loucura é acionado na faixa 3 pela polifonia de vozes (que não obstante pertencem à um mesmo intérprete) e por balbucios, e na canção seguinte, a faixa 4, é o tema da letra.

Pátio dos loucos já se parece mais com uma canção usual, não têm sobreposição de vozes. A canção representa alguém que relata tranquilidade e controle mental, enquanto se compadece dos loucos, irmãos que se perderam no caminho. O tema da música pode ser exemplificado pelos seguintes versos “Perdidos, trancados, no escuro da mente / Eu guardo meu barco que muito navega / No espaço do verso / No universo / Da mente”.

A felicidade de guardar “meu barco”, ‘minha individualidade’, que permita que muito se navegue no espaço do verso, do universo, da mente; enquanto há a tristeza daqueles que “perderam seu barco” e estão a balbuciar no *Pátio dos Loucos*.

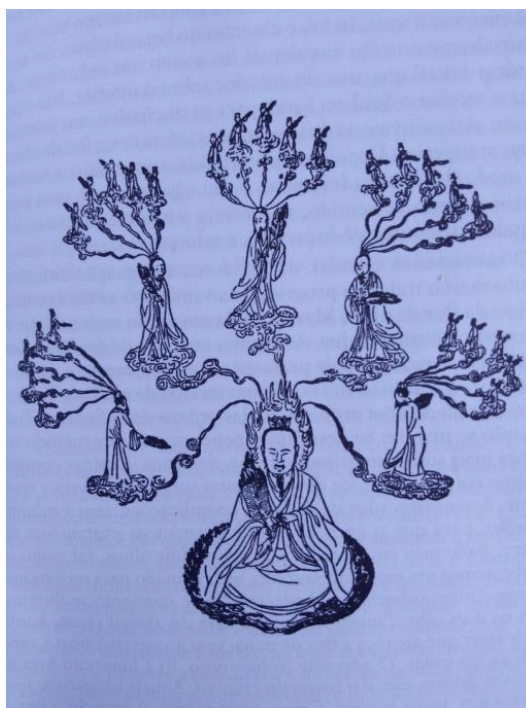
Mas qual a relação entre meditação e loucura? Seria uma passagem apenas aleatória? Pois na faixa oito encontramos de novo o tema da loucura, mas uma loucura não-doença, o “louco” que não segue as normas sociais e que vive a vida verdadeira, a canção se chama *Tou doído de fazer dó*. Antes dela, um forró, *Xaxados e perdidos* (faixa 7, 1973) que se afirma no refrão que “se tá xaxado, não tá perdido”; se há alegria, dança, nada tá perdido “naquilo tudo que eu desconheço”, diz a letra.

No comentário do texto *O segredo da flor de ouro* (2013), livro que reúne e compila prescrições chinesas budistas e taoístas de meditação, o psicólogo Carl Gustav Jung⁶³ também faz a relação entre os estados meditativos e a loucura, e os apontamentos são feitos a partir da seguinte figura:

⁶³Jung tem aqui um papel importante. Ele, ao lado de Richard Wilhelm, foi responsável pela edição das primeiras traduções ocidentais de muitos dos textos clássicos do mundo chinês-tibetano. Essas edições sempre vinham acompanhadas de um grosso e elaborado comentário dos editores.

Em seguida, em minha argumentação, apresentarei uma intervenção de Jung. É importante esclarecer, entretanto em que âmbito se fará isso, pois não sou nem estudioso do autor nem psicólogo para poder adentrar no complexo pensamento de um dos fundadores da psicologia. Mas, quando se trata dessas edições ele continua sendo “apenas” um psicólogo?

Como comentei na seção 5 da introdução, “Idiosincrasias do tema”, e esse caso é um exemplo disso, os autores de referência se confundem com o objeto de pesquisa. Não é difícil notar que esses prefácios de Jung têm um privilégio na edição desses textos. As edições mantêm o comentário de Jung através dos anos e em relevo nessas publicações, enquanto poderiam inserir a palavra de algum nativo da tradição. Os



leitores também não aceitam esses livros sem seus grandes prefácios e comentários que por vezes até superam em número de páginas esses textos.

Jung faz algo fundamental para a religiosidade orientalista e orientalizada: oferece uma teodicéia ocidental para os problemas de justificação dos textos clássicos orientais. A queda da teodicéia ocidental pela orla culta da sociedade moderna vem acompanhada de uma resistência para a crença ingênua em deuses e forças autônomas e misteriosas. Porquanto, pode-se nutrir um forte interesse pelas premonições do I Ching, mas a pergunta do “como isso é possível” torna essa prática mágica incômoda. Uma mente ocidental secularizada não vai aceitar a simples idéia chinesa que justificava a magia do livro dizendo que são divindades invisíveis que a manuseiam. Precisamos de algo elaborado, profundo, complicado, complexo e, de preferência, evasivo no sentido de não afirmar nada claramente e de ser incompreensível em sua profundidade – assim podemos utilizar delas sem o inconveniente de saber ao certo do que se trata. Coincidência ou não, temos essas necessidades e as idéias que Jung oferece de *sincronicidade*, de *inconsciente coletivo*, de *mandalas* e de *arquétipos*.

Vale à pena comentar, que no meio *New Ager* esses termos são abundantemente evocados, mas raramente explicados. Desta maneira, conheci esses termos a partir de amigos *New Ager*s quando adolescente e era bem provável que jamais saberia que eram termos de um psicólogo caso não tivesse me enveredado pelos estudos acadêmicos. A *sincronicidade* e o *inconsciente coletivo* servem aqui para cobrir o misticismo com a aparência de ciência para esses entusiastas. Por mais que esses conceitos sejam complexos e bem fundamentados, eles são legatário a um pressuposto não-metafísico (metonímico): aquele que diz que *tudo é um*. Se tudo é um, da parte infere-se o todo, do jogo de varetas se tem acesso aos movimentos da vida porque uma coisa e outra jamais estiveram separadas (assim também argumenta a física quântica quando investiga como a consciência modifica a matéria sem ser pela via da interação material). Além disso, na imersão no *inconsciente coletivo* podemos perceber movimentos da vida que ainda estão por germinar, assim a intuição não seria nada mais que uma espécie de ‘matemática do inconsciente’. Esses termos de Jung vêm sempre a justificar a premonição, dom que Jung alegava ter. A figura de Jung deve ser respeitada, não, ele não é um blefador, ele construiu uma teoria psíquica que coincidia com algumas idéias clássicas do oriente e foi atrás delas, assim como os fundadores da física quântica, Borh e Heisenberg. É inegável que nesses prefácios ele cumpre um papel vital de adequar esses textos para o mundo moderno. Oferecendo, então, explicações de um misticismo velado, e, a partir de seus longos comentários, fazer do livro algo auto-suficiente (lembrando que no oriente o estudo religioso sempre é orientado por um mestre). Agora o indivíduo moderno pode comprar e estudar os mistérios do mundo oriental com uma saída filosófica, profunda e complexa à acusação de crença frívola e da barreira que tem o indivíduo moderno de ser conduzido. Mais uma vez, ele pode aprender sem ter mestres, e a religiosidade se mantém plausível.

(Figura 6: Ilustração constitutiva do texto chinês
O segredo da flor de ouro, Jung, 2003: 131)

O encontro da consciência individual, estreitamente delimitada, mas de intensa clareza, com a tremenda extensão do inconsciente coletivo representa um perigo, pois o inconsciente tem um efeito dissolvente sobre a consciência. Segundo os ensinamentos do *Hui Ming Ging* (O segredo da flor de ouro), este efeito pertence aos fenômenos peculiares da ioga chinesa. Neste livro lê-se: “Cada pensamento parcial ganha uma configuração, tornando-se visível pela forma e pela cor. A força total da alma desdobra seus traços. A ilustração que aparece no livro representa um sábio mergulhado na contemplação, a cabeça circundada de chamas, e dela saem cinco formas humanas que por sua vez se dividem em vinte e cinco formas menores. Tratar-se-ia de um processo esquizofrênico se isso fosse uma situação permanente. Daí a advertência do *Hui Ming Ging*: “As formas que se configuram através do fogo do espírito são formas e cores vazias. A luz da essência brilha de volta no originário, que é o verdadeiro”.

Podemos então compreender por que se recorre ao “círculo protetor”. (...) A concepção chinesa busca diminuir o efeito dissolvente do inconsciente, descrevendo as “configurações do inconsciente” ou “pensamentos parciais” como “cores e formas vazias” e, deste modo as despotencia. Tal pensamento atravessa todo o budismo (especialmente o Mahayana) e se intensifica nas instruções aos mortos do *Bardo Todol* (Livro Tibetano dos Mortos), esclarecendo que os deuses benévolos ou malévolos também são ilusões a serem superadas. (Jung, 2013: 46-47)

O aspecto de imersão gerado pela meditação desintegra a individualidade, portanto não pode ser tomado como algum lugar no qual permanecer, isso representaria o gatilho da esquizofrenia. Aí estão então os elementos que procurávamos, podemos fazer essa analogia com a profusão de vozes nas mixagens das músicas do *Ou não* e o tema da loucura. Desta forma Walter Franco aborda, nesse conjunto de canções, as relações entre esquizofrenia e meditação, e a importância de *guardar meu barco*, guardar a individualidade.

Até então os temas que identifiquei no disco foram: a dualidade fundamental (faixa 1 e 2); estrutura cíclica como fundante do ser (estrutura musical da maioria das canções); meditação e sua relação com a loucura (faixa 4, 5 e 8). E assim abordo a maior parte do disco. Faltam ainda dois temas: o do porque buscar a visão correta a partir da meditação, e a exaltação do cultivo dos mecanismos de percepção.

A exaltação da sensibilidade, do treinar a percepção, isto é, o toque, a visão, o tato, o ouvido, a língua, a mente, é tratado apenas em uma canção aqui, e é de difícil identificação. Entretanto foi possível sondá-la por ser um tema recorrente nos seus outros discos em canções como *Um pensamento*, *Toque Frágil* e *Cena Maravilhosa* (faixa 6, 7 e 13, 1975).

Aqui, no entanto, muito pouco pode ser dito. A música é cantada aos golpes de voz, permeada por silêncio e ataque também de violões e da percussão, que não tocam uma melodia, enquanto ao fundo vozes mantêm firme o ruído, sempre o ruído. A letra? Percepção: “o olho na barra, e a barra no olho / o claro na moita e a moita / e o susto na flexa e a flexa e a flexa na cara”, quase um haicai. Essa música tem elementos que nos permitem aludir ao minimalismo, mas também à música dos flautistas zen que mimetizavam os golpes de espadas samurais e, entre os silêncios, golpeavam com as flautas.

Essa é talvez a música mais difícil de falar algo dela, e não insistirei.

O tema final, maior representado pela música *Cabeça* (faixa 10, 1973) é o do sofrimento, é a da justificação dessa busca por *olhar no fundo do poço*. Mas *Cabeça* aqui também tem sua letra desestruturada, vozes, a música é formada apenas por vozes. As palavras da letra *Cabeça* são apenas repetidas sem qualquer léxico. É identificável, entretanto a frase “sua cabeça pode explodir, ou não”. Quais buscas por significação essa frase evoca?

Bom, a confusão as vozes na música evoca confusão mental, a sentença “sua cabeça pode explodir” é um alerta ou uma sentença de poder, de capacidade para explodir. Ela pode, no entanto, não explodir – ou não. No poema percebemos que a letra é um alerta de cuidado com a mente, com os conteúdos mentais.

Já a música *Vão da Boca* (faixa 9) trata de algo parecido, ela como que evolui para a música *Cabeça*, não há intervalos entre elas e sim uma passagem contínua. A letra diz:

Nem tudo que se come
Se digere
Quem com ferro fere
Se consome

Pelas sete chagas
uma esmola
pelas suas mágoas
pelas suas mágoas
se consola...

Nem tudo que se come
Se digere
Quem com ferro fere
Se consome

Pela sua sorte
reza com voz rouca
sua-viza a morte

pelo vão da boca
pelo vão
da boca pelo vão
da boca

Nem tudo que se come
Se digere
Quem com ferro fere
Se consome

Temos a realocação do dito popular “quem com ferro fere com ferro será ferido” e também aquele “o peixe morre é pela boca”, ditos esses que evocam uma reparação do destino. No entanto, a reparação nesses versos vem do próprio ato cometido, ou seja, cometer o ato vil é a punição para cometer o ato vil. Assim, nem tudo que se come se digere, e quem com ferro fere se consome. A ação violenta é tomada como algo que nosso ser não processa, não digere, e que consome a si mesmo quando há a sua presença no organismo-ser.

Essa reparação, se relaciona com as formulações de reparação de BNegão, onde a própria colocação em um lugar de opressor é o castigo pela opressão. Na letra, temos, relacionado a essa idéia de reparação matizes de sofrimento psíquico, aponta-se alguém que dá uma esmola para consolar suas próprias mágoas, em um momento, e que em outro reza com voz rouca pela sua sorte.

Podemos inferir então que o cuidado de não fazer mal ao próximo é, ao mesmo tempo, o cuidado de não fazer mal a si, pois o organismo-ser não pode digerir a violência sem se consumir.

A esses estímulos poéticos se soma o perigo da cabeça que pode explodir na canção seguinte, relacionando-se com a idéia budista de busca das práticas meditativas para fugir do sofrimento.

Os impulsos de Walter Franco em *Ou não* são confusos e obscuros por uma escolha, Franco não quer ser entendível, compreendido, não se pretende dar contornos sobre um assunto. *Ou não* é um disco de processo, é um disco que pretende replicar e causar sensações, experiências, experiências essas relacionadas ao que se fala sobre elas, mas o objetivo é sentir e não falar sobre. Até porque o zen é um dedo apontando para a lua, o importante é a lua e não o zen.

Mas passando por todas as faixas desse disco nessa seção, falamos de quase todos os recursos processuais que o compositor continua usando em seus outros discos,

mas com menos intensidade. Assim, daqui em diante posso então seguir às características mais discursivas de sua composição.

Está quase tudo aqui, mas olhando as canções menos experimentais de Franco, poderemos conseguir isso com mais clareza.

3 - VIVER É AFINAR UM INSTRUMENTO

Agora que tenho uma amostra densa de análise integral da estética de Walter Franco em sua amostra mais desenvolvida, o *Ou não*, posso me ocupar mais tranquilamente daquilo de particular a que essa pesquisa se propõe: o orientalismo.

O primeiro assunto para caracterizar BNegão como um aprendiz foi o tema e a referência de “mestres”, que o compositor chama de “Mestres da Mutação”. E, também em Walter Franco, há algumas canções em que temos essa temática.

A canção *Por um triz* (faixa 11, 2000, v2) é uma faixa bônus no *boxWalter Franco-Dois momentos* lançados pela Continental. Nela o tema maior é o da valorização dos órgãos do sentido. Nos primeiro versos encontramos a figura do mestre: “tem ouvidos de não ouvir / tudo o que seu mestre não diz”. Mas o encontramos apenas aí.

Já a letra da canção *Partir do Alto – Animal Sentimental* (faixa 4, 1975) traz os contornos desse mestre, que ao ouvir a primeira canção citada poderíamos pensar que se trata de um mestre de alguma ordem. Um mestre de uma ordem, entretanto só dá instruções aos seus aprendizes, enquanto o aprendiz representado por Walter Franco recebe instruções de muitos mestres, e, pela melodia e ritmo essa rede de saberes que extrapolam as instituições vão permeando cada vez mais na sociedade.

A primeira estrofe diz: “foi teu mestre quem me ensinou / foi meu mestre quem te ensinou / foi teu mestre quem me ensinou / foi meu mestre quem te ensinou”. Então, quem ensina o aprendiz (que é um aprendiz por ter um mestre) é o mestre alheio e não o seu próprio. Adiantena letra, depois de muitas repetições desses versos, uma afirmação que pode ser relacionada com o contexto de realidade que torna esses ensinamentos necessários: “um animal sentimental / os pés no chão / de água e sal / a mão fechada, a negação / o bem, o mal”.

Esse animal carregado pelos ensinamentos pisa em um chão de água e sal, enquanto sua negação divide esse chão (metonímia para a realidade?), mas como anteriormente, a solução de água e sal é tida como a união do bem e do mal.

Há uma relação quando o tema é “mestres”, mas esses são os dois exemplos encontrados na discografia, e isso o faz um tema periférico. Temos melhores resultados quando falamos de *prática*, aquilo que torna o *yoguin* um *yoguin* para o Professor Hermógenes.

No *Ou não* já há algumas pistas disso: purificação por água e sal, e na letra de *Me deixe mudo* podemos delinear uma certa valorização do não-agir, que pode ser relacionado com o *Wu Wei* taoísta. Gostaria de reforçar isso. Há também o exemplo da música *Nothing* (faixa 7, 1975) cuja a letra diz (em inglês, a língua do capitalismo, da globalização e da pró-atividade) a maneira certa de como não fazer nada. A letra diz:

Nothing
To see
Nothing
To do
Nothing
Today
About me
I am not happy now
I am not sad
I am just nothing now
Looking to the empty space

Nada para ver, nada para fazer, nada hoje, sobre mim, eu não estou feliz nem triste agora. Eu sou apenas nada agora, olhando para o espaço vazio.

Não há melhor forma de descrever a meditação, mas é digno de nota não haver nenhuma palavra sobre postura, um “estar sentado”, bastaria. Talvez seja porque a meditação aqui referida seja uma prática livre e espontânea como tende a ser no taoísmo filosófico, ao contrário do budismo com sua grande ênfase no esforço. Aqui a meditação acontece naturalmente, e é possível que aquele que cai nesse estado nem tenha consciência do que se trata. Há algum objetivo? Talvez ele seja aquele expresso pela canção *Coração Tranquilo* (faixa 3, 1978): “tudo é uma questão demanter / a mente quieta, a espinha ereta / e o coração tranquilo”. Não é demais afirmar que para Walter Franco esse é o porquê da vida. E a canção *Serra do Luar* com a qual se defendeu no festival MPB-Shell em 1981, e que ficou bastante conhecida na voz de Leila Pinheiro reforça essa idéia. Após uma passagem enigmática, em que um espírito ou alguém fazendo uma projeção mental visita uma pessoa a quem chama de “amor”, o eu-lírico/entidade dá o seguinte ensinamento.

(...)
Eu só voltei pra te contar
Eu viajei, fui pra Serra do Luar
Eu mergulhei, ah, eu quis voar!
Agora vem, vem pra terra descansar

Viver é afinar o instrumento
De dentro pra fora
De fora pra dentro
A toda hora, todo momento
De dentro pra fora
De fora pra dentro

(...)

Essa é uma imagem clássica do budismo. Conta a história que Sidharta Gautama, em busca da iluminação, ingressou em uma ordem yogue que praticava grandes privações, comiam o mínimo possível, chegando a comer um grão de arroz por dia, e ficavam horas em posições improváveis. Um dia, insatisfeito com os frutos daquela prática, Sidharta vê um músico descendo de canoa no rio em cujas margens praticava. Ele fica a observar o músico a afinar o instrumento, se as cordas estiverem muito soltas o instrumento não toca, se estiverem muito esticadas arrebentam. Pois bem, naquele dia Sidharta descobriu que viver é como afinar um instrumento. Decide seguir então pelo *caminho do meio*, e, em posse dessa sabedoria, é conduzido à iluminação.

Vendo todas essas pontuações sobre a representação do compositor sobre a prática meditativa, poder-se-ia acreditar que ele de alguma forma propõe algum tipo de afastamento, ou julgamento do mundo. Ora, se é afirmado tão veementemente o autocontrole e a falência do ‘eu’ porque continuar nesse mundo? A resposta que Walter Franco vai dar é que “apesar de tudo é leve”, e isso abre o tema da não-dualidade. Vejamos isso na canção *Muito Tudo* (faixa 14, 2001), a letra diz:

Existe João
Existe John
Existe

Existe John
Existe João
Existe

Apesar de tudo é muito
Leve
Apesar de muito tudo
Leve
Apesar de tudo, é muito
Leve

Apesar de muito, é tudo
Leve

Pensa que eu acredito
Pensa que eu acredito
Pensa

A frase “apesar de tudo é muito leve” é entoada entre as canções desde seu primeiro disco. Se ouvido com atenção, em vários momentos diferentes essa frase é evocada entre as canções e em seu corpo constitutivo, sem, no entanto, fazer parte da letra da canção. Eis um dos ‘mantras’ de Walter Franco.

É importante reparar que nessa canção a letra toma tons mais positivos, de afirmação da realidade, ao contrário de sua grande maioria das canções, que vai no sentido de relativizar afirmações. Aqui também afirmação é relativizada, mas uma relatividade que não muda em nada o expressar positivo da palavra “existe”.

Como vimos, muitas das tradições orientais tem, em suas soteriologias formulações que caminham no sentido de deslegitimar a realidade. O *véu de maya* cobre a realidade verdadeira no hinduísmo, e no budismo temos a característica do indivíduo alienado *avydia*, uma cegueira frente à realidade verdadeira, também no taoísmo as pessoas em sua grande maioria se iludem achando que são algo separado do Tao. Contrariamente, essa afirmação nessa canção se declara que as coisas existem e a partir de nomes, “John, João”, que se aludem à individualidade, enquanto o mesmo nome em duas línguas se remete a pequenas e insignificantes variações. Ao narcisismo das pequenas diferenças. Apesar de tudo é leve.

Desta forma, alcança-se o tema do não-dual. Porque em algumas alturas das formulações filosóficas orientais isso começa a soar paradoxal: se tudo é um porque o ato de se acreditar não ser um é um problema. Não é. Essa percepção é apenas um gatilho para a busca. “Pensa que eu acredito”, diz a canção, não há nenhuma responsabilidade no ato de crer. Pensou em algo? Eu acredito, porque não?

Com este último exemplo percebemos tanto a complexidade que se alcança na referencia e no diálogo com essas tradições e pensamentos, mas também como a canção extrapola tudo isso ao mesmo tempo em que evoca. A canção de Walter Franco não se deixa agarrar, e sempre persiste a gerar analogias, relações e sentidos a partir dos gatilhos listados aqui e por muitos outros a que não me cabe abarcar.

Para terminar, um depoimento do compositor ao Itaú Cultural⁶⁴ onde ele nos entrega o ouro. Ele conta do sucesso que foi o *Ou não*, ou *disco branco*, como ele fala. Esclarece que aquilo não foi feito por influência de John Cage, nem de qualquer outra vanguarda, mas que chegou naquilo por intuição, por outro caminho, e então diz qual é esse outro caminho.

Eu fico muito honrado com isso (refere-se às boas recepções do *Ou não*) eu nunca fiz música pra competir com ninguém, eu nunca quis ser melhor nem nada. Eu só procuro fazer aquilo que eu sei, o que eu não sei eu procuro não fazer, deixo pros que sabem. Todos nós temos alguma coisa única para fazer nessa vida e que não é parecida com ninguém. Se tentarmos fazer alguma coisa parecida com alguém eu tenho certeza que a gente dá com os burros n'água. Sabe, vira um clichê, vira uma coisa sem graça, sem objetivo e vira uma sensação de frustração, eu acho. Essa busca, que é a mais difícil, é o mergulho do ser humano dentro dele próprio, sabe. Eu parto desse princípio. Eu sempre busquei uma poesia de auto-conhecimento, a busca do auto-conhecimento. Uma coisa que eu fui buscar no oriente, porque foi no oriente, eu num sei, eu acho que por influência da literatura... na minha casa a presença da literatura era presente o tempo todo como eu falei, não só na poesia, mas na prosa também, os grandes escritores da época, enfim. Eu sempre fui um buscador. O buscador não tem a ver com aquela coisa 'religiosa' de 'o seguidor de uma crença', ele busca, ele se convence, sabe, ele acredita. Eu sempre busquei, esse lado... que é o lado do buscador. Na filosofia oriental, sabe, na yoga, na meditação transcendental e a grande conclusão a que cheguei é tudo muito mais simples. O encontro do ser humano consigo mesmo, a relação com seu próprio inconsciente. Eu acho que as pessoas se esquecem disso, se esquecem de agradecer ao seu inconsciente. As pessoas tem uma intuição e se esquecem de agradecer à própria intuição; não usam a intuição... A maioria, se deixa perturbar por uma 'mosca' que resolva invadir sua privacidade, mas as pessoas se esquecem que, como diria o Lacan, é tudo num piscar de olhos, é tudo muito rápido nessa vida, é tudo muito simples. Quando eu digo "afinar um instrumento" não me refiro só às cordas de um violão ou um violino ou de um *chielo*, não, o instrumento é o todo de tudo. Muito tudo (...)

Aqui está, com as palavras do próprio compositor, aquilo que defendi ao longo desse capítulo. A noção de aprendiz, por Walter Franco é melhor formulada pela palavra *buscador*. E no depoimento está tudo marcado, suas práticas, a busca pelo oriente, a busca por auto-conhecimento, a valorização da intuição, o trabalho mental, e o "instrumento" enquanto "muito tudo", como Tao.

É interessante marcar *como* Walter Franco chegou no oriente, e ele afirma ter sido pela literatura. Não vou me demorar nesse particular, tendo em vista que a parte primeira do primeiro capítulo evidencia o porquê e o como isso acontece.

⁶⁴https://www.youtube.com/watch?v=4YQFleLQ_s, acesso em 22/12/2017.

Agora que se olhou do ‘olho para a barra’, dos compositores para a sociedade, resta ver da ‘barra para o olho’, ver suas filosofias, proposições, ritmos, impulsos e idéias circulando pela sociedade.

CAPITULO 4 –OS PICHADORES E OS ENTREVISTADORES:OS YOGUINS DO SÉC. XXI FABRICANDO IDÉIAS SOCIAIS

Tinha eu entre nove e dez anos, havia um campeonato de natação o qual eu participaria, e eu estava muito nervoso. Assistindo minha ansiedade minha mãe me aconselha usando em parte um tom sábio e em parte humorado: “Olha filho, se lembra, tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranqüilo”. E essa foi a primeira vez que entrei, sem saber, em contato com versos de Walter Franco.

Dáí até conhecer, talvez com treze ou quatorze anos, o disco *Ou Não* do compositor; e até descobrir que essa frase que havia internalizado era de sua autoria, foram mais alguns anos. E mais alguns perante vários outros impulsos artísticos que apontavam para o oriente e que me levaram a nutrir forte interesse pelas filosofias das religiões do karma, do vazio e da mutação.

Ouvi por muito tempo Walter Franco sem nem passar pela minha cabeça que aquelas letras e sons carregavam dentro de seu espectro um aspecto espiritualista que, penso, acaba englobando toda a obra. O som de Walter Franco entre meus amigos conquistava dois tipos de gostos, a de aqueles que apreciavam experimentalismos musicais e aqueles tocados pelo discurso *hippie* com tendências ao esoterismo. Foi um amigo que transitava por esses dois grupos que, quando conversávamos sobre como sua música era inventiva, trouxe um elemento que somava a sua mística enquanto artista. Esse amigo complementou o que eu dizia introduzindo: “e ele é Hare Krishna, né?” Essa era a maneira para a qual ele encontrou meios de dizer que o Walter era uma figura religiosa. Deve ter chegado a essa conclusão ao somar duas informações: um discurso “espiritualizado” em entrevistas e a gravação pelo compositor de algumas canções que mimetizavam experiências semelhantes às experienciadas nos rituais Hare Krishna, cujos maiores exemplos são *Corpo Luminoso*, *Divindade* e *Tire os pés do chão* (faixas 4, 5 e 6, 1980). Essas faixas trazem uma celebração festiva e dançante da iluminação da experiência de estar vivo.

Eu nunca tinha pensado nisso e foi aí que despertou minha curiosidade para esse aspecto de sua postura enquanto artista. Mas, ao abrir essa chave de interpretação encontrei uma miríade de artistas no qual um pensamento ligado genericamente às religiões do oriente influenciava na obra. Na maioria dos casos essas informações se mesclavam a toda sorte de outras informações reforçando a proposta teórica de Campbell (1997), onde no cerne da cultura ocidental estava ressurgindo idéias culturais na forma de uma teodicéia holística que até então era patrimônio do oriente. Em uma minoria dos casos, porém, como são os casos de BNegão e de Walter Franco, mas também do norte-americano *beatnick* Jack Kerouack, a religiosidade atravessava o aspecto puramente intelectual e os levava a encenar-se socialmente como religiosos. E não só isso, como um religioso onde sua prática *se encontrava* no mundo da arte, criando uma figura heterogênea, em parte aludindo à figura usual de artista ocidental e em parte se portando religiosamente com modos corporais, conduta moral e ensinamentos a compartilhar.

As reflexões sobre o conceito de Nova Era elaborado por Leila Amaral (1999, 2000) é dedicada, entre outras questões, a uma ontologia da religiosidade na esfera do consumo. Parte do assunto tratado poderia ser formulado pela pergunta: como o meio de contato ‘consumo’ interfere no sentimento e na prática religiosa? Isso vai além de um simples situacionismo sociológico e vai ao encontro a uma subjetividade profunda do indivíduo religioso. Afirma Amaral (1999, 56):

O espaço e o tempo das feiras e festivais podem ser apresentados como esse momento exemplar, no qual se vivencia a “diversão” e o “consumo” como substanciais à experiência espiritual Nova Era, não apenas como uma exigência econômica da “lógica do mercado capitalista”, mas, principalmente, em resposta a uma “lógica espiritual” que tem na dispersão do sagrado a originalidade de sua concepção de mundo e do divino no mundo. A descanonização da relação entre lugar e essência – aspecto distintivo do estilo Nova Era de lidar com o sagrado – aliada à idéia de uma dispersão do sagrado, implica na criação de uma prática, para a qual as pessoas precisam da mercadoria para produzir significados espirituais e mesmo morais. Eliminar a mercadoria seria, nesse caso, o mesmo que eliminar o espírito.

Ora, com essa miríade de músicos influenciados de alguma maneira por discursos religiosos e com esses que encenam socialmente sua religiosidade e se portam como iniciados abre-se um campo para semelhante pergunta: como o meio de realização religioso ‘canção’ interfere no sentimento e na prática religiosa?

Meu objeto, entretanto, é um tanto quanto mais fluido do que o da Leila Amaral. No caso dela, era possível encontrar eventos de convergência onde as pessoas se reuniam e onde acontecia o núcleo duro da experiência.

No caso do consumo de música nesses tempos, o contato do público com o artista no show é só uma pequena ponta do iceberg do consumo geral e pode seguramente ser apontado como minoritário. São a escuta por meio de dispositivos e a informação passada pelas suas entrevistas na mídia preponderantemente responsáveis pela colocação desses artistas na constelação dos compositores conhecidos. Dessa forma, o modelo de estrutura que proporei para se analisar seus discursos sociais, tanto o deles quanto o que eles despertam, será o texto de Regina Novaes (1999) sobre o grupo de rap *Racionais MC's*. Isto é, abordar por diversas frentes o significado social da atuação desses músicos olhando na perspectiva da relação e do contato. Ou seja, como esses objetos culturais circulam por aí? Quais são as relações que despertam? Como as pessoas entram em contato com eles?

Desta maneira a estratégia utilizada será mesclar alguns exemplos etnográficos da interpretação do público pela suas performances sociais enquanto artistas, a atenção aos seus discursos presentes em entrevistas na mídia e um olhar crítico à canção que já fiz anteriormente como forma de descrever a natureza dos impulsos existentes na obra. Isto para dar uma idéia de como funciona as questões identitárias nesses casos. Esse recurso à crítica estética teve como objetivo primeiro pegar a via hermenêutica de ida do “como a religião influencia a arte?” para fazer a via de volta do “como a arte influencia a religião?” de forma mais segura. Pois em um movimento híbrido como esse as relações são mútuas e a certeza é que não é e não será claro onde termina a arte e começa a religião.

1 – DA FRUSTRAÇÃO DO ENTREVISTADOR À APROPRIAÇÃO PELO PICHADOR

A participação de músicos em programas de entrevista na mídia é uma parte importante e complementa a colocação de uma figura como um músico de projeção. Há alguns casos (como o do compositor Rogério Skylab) que a participação em programas de entrevistas foi o que permitiu ao músico ser ouvido pelo público. Skylab deve quase

que completamente seu público à sua participação ano após ano ao Programa do Jô para lançar discos produzidos por ele mesmo. Sua performance enquanto entrevistado era o que atraía o público. Portava-se falando coisas inconfessáveis e vagueando pelo pornográfico e o sádico, se referindo a uma música que operava pelo universo do politicamente incorreto sem, no entanto, se configurar como uma arte misógina, homofóbica ou racista a partir do momento que é uma arte processual e não discursiva e de que o compositor se declara publicamente contra essas práticas opressivas. Primeiro, o espectador entrava em contato com sua performance enquanto entrevistado e então se interessava pela música (muitos consumindo somente a entrevista - que também veiculava as canções), transformando essa performance na entrevista num produto cultural sub artístico, uma vez que era marcado que o melhor lugar para se consumir a música daquele compositor seria em seus discos, páginas na internet e shows.

É diferente quando se chama um artista para se entrevistar do que quando se chama um ministro, por exemplo. No segundo caso, contam-se as informações e opiniões. No primeiro, a performance e a mítica. É claro que essas afirmações conhecem todo o tipo de exceções.

Agora, feitas essas considerações, é interessante perceber as contradições que surgem em Walter Franco quando encena esse papel de *performer* nas entrevistas. Um dos movimentos mais destoantes que é perceptível é uma certa frustração de parte dos entrevistadores em não conseguirem emplacar perguntas, como se diz no jargão jornalístico. Se tomarmos a cultura jornalística, emplacar uma pergunta significa que o entrevistador fez uma síntese de um pensamento defendido pelo entrevistado, uma situação vivida por ele, ou mesmo, apresenta uma idéia a qual o entrevistado combate, a elas o entrevistado apresentará um discurso recorrente representativo de sua trajetória a partir dessa síntese. Quando acontece o contrário o entrevistado deve elucidar a pergunta, ou seja, corrigir a pergunta. O que significa dizer que o jornalista não fez a pergunta certa, isso além de ser uma micro-derrota torna a entrevista obscura, pois o entrevistador fez uma pergunta e o entrevistado precisa refazê-la antes de responder.

Vejamos em exemplos como isso costuma acontecer com Walter Franco.

Está disponível no youtube⁶⁵entrevista com o compositor no Jô Soares Onze e Meia em 1990.Jô soares apresenta da seguinte maneira aquela figura que vestia um

⁶⁵<https://m.youtube.com/watch?v=vSTqiljnU-M> , acessado em 06 /03/2017

extravagante terno branco: “um compositor que nunca abaixou a cabeça para ninguém: o socialista-zen Walter Franco”.

O recebe e então começa com a pergunta suscitada pelo gancho de sua apresentação: “Walter, você nunca abaixou a cabeça para ninguém?”. No que Walter responde com sua voz macia “nossa Jô, já abaixei a cabeça para tanta gente”. E continua falando algo sobre como o cultivo da arte de abaixar a cabeça é uma das sabedorias da vida. Jô fica confuso com aquilo, aliás não estava recebendo em seu palco um *compositor maldito*? Então insiste na figura emblemática que quer colar nele e diz “e Walter, como é esse negócio do Zen?” Mais uma vez o compositor não se sente contemplado, explica com uma fala forçadamente calma algo sobre sua visão de mundo, diz que “controlar a si mesmo é mais importante do que mover montanhas”, mas o desconcerta “eu na verdade sou tudo misturado, acredito em um monte de coisa” se negando a enquadrar seu pensamento por uma instituição, conceito ou definição e demonstrando que não pensa através de uma doutrina, mas pela ajuda e consumo autodidata delas.

O primeiro desconcerto merece alguma atenção.

A saída histórica para compositores que não vendem e que parecem nadar contra a corrente da cultura tem sido se colocarem como aqueles que não *se vendem* (como aponta Novaes, 1999), como um maldito. Ser um maldito, um apocalíptico ou um marginal significa gozar de uma legitimidade extraapesar do pouco conhecimento público, é evocar a figura histórica e romântica do Poeta Maldito, do gênio indomável. Um marginal é aquele que leva as coisas até o fim, que, como disse o Jô, nunca abaixa a cabeça para ninguém e que assume as conseqüências de contrariar a indústria cultural e o público em prol de seu gênio, sua criatividade e sua individualidade excêntrica. Um rótulo de honra mais do que merecido por um compositor tão vilipendiado pelas relações com aqueles que detém os meios de produção de materiais culturais. Era esse o papel que Jô Soares esperava de Walter Franco e que não foi endossado por ele, provavelmente por que o compositor se identificava com outros matizes.⁶⁶

E é o aspecto religioso que toma conta da entrevista e a torna interessante. Quando Jô começa a entender que ele não cumpriria aquele papel, começa a dar espaço para falar mais livremente sobre sua religiosidade e ele então relata um dos

⁶⁶Esse movimento é usado como temática, também havendo um viés religioso, pelo compositor Jorge Mautner. Seu disco de 1985 se chama “Anti maldito”.

acontecimentos mais marcantes de sua trajetória espiritual, e seu relato pode servir como uma ponte para pensar como o religioso e a arte se imbricam nesse compositor.

Ele relata nessa entrevista que seu pai⁶⁷ havia morrido recentemente quando ele, meio acordado e meio dormindo, percebe um vulto em seu quarto e pergunta sem obter resposta, “quem é, quem é?” Pouco tempo depois ele recebe de Chico Xavier – e ele pontua que o Chico Xavier é alguém acima de qualquer suspeita – um poema de seu pai endereçado a ele cujo mote era a frase que dá nome ao poema *Quem é*. Walter musica esse poema e o grava no disco *Walter Franco* de 1982.

Ou seja, a excentricidade artística é um selo que não cola em Walter Franco que, por outro lado, se realiza em contar casos de experiências mediúnicas e recitar fórmulas de sabedoria. O selo de marginal não cola porque ele prefere se afirmar enquanto religioso.

As entrevistas são interessantes porque evidenciam os conflitos necessários para a auto-afirmação. Outra entrevista sua permite a nós darmos um passo adiante na interpretação.

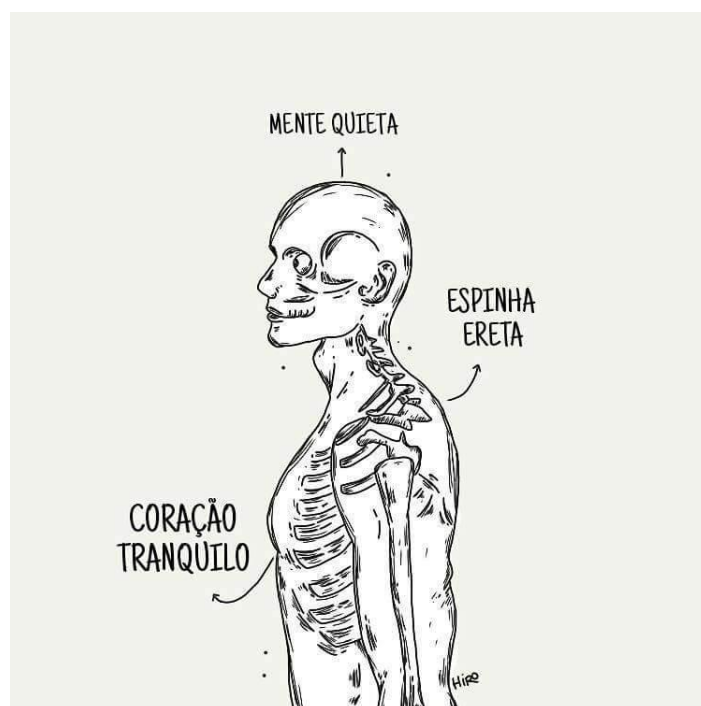
Uma entrevista mais recente com Antônio Abujamra, no programa *Provocações*, episódio 62⁶⁸, foi particularmente tensa. Abujamra valeu-se da mesma estratégia de Jô, mas afetado pelo seu estilo de apresentações fez uma provocação que não foi tão bem vinda: afirma logo de início que Walter Franco era um “completo fracassado” e pergunta a ele como era ser um completo fracassado. Walter rebate fazendo uma pequena lista de intérpretes que gravaram suas canções e arremata sua argumentação dizendo que já viu várias vezes a frase “Tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranqüilo” pichada em muros. O entrevistador em algum momento da pergunta o interrompe dizendo “eu gosto dos completamente fracassados”, pois ser ‘fracassado’ seria uma das características do maldito. Aqui mais uma vez Walter se negou a levantar essa bandeira. Mais adiante, na entrevista, a postura religiosa do compositor será tema de conflito entre entrevistado e entrevistador, Walter tenta colocar sua visão de mundo em um viés mais filosófico e Abujamra obriga ele a admitir que é religioso. Ele assume com ares de irritado dizendo “que seja religioso então, ora” antes de concluir seu raciocínio, esse é apenas um dos exemplos dos desencontros que aconteceram na entrevista.

⁶⁷ O pai de Walter Franco foi o deputado socialista Cid Franco, que foi um famoso radialista. Walter também fala que sua família era espírita, algo que sempre foi muito importante para seu pensamento e visão de mundo.

⁶⁸ <https://m.youtube.com/watch?v= dt85Hr2Sto> acessado em 05/03/2017

Gostaria de interpretar, entretanto, a argumentação dele sobre não ser um ‘completo fracassado’. Ao listar os cantores que gravaram sua composição ele aponta para a realidade de que, mesmo que seu nome não seja conhecido, suas composições circulam socialmente. Mas quando ele recorre às pichações, com os dizeres de sua canção mais famosa, sua argumentação vai à outra direção. A da difusão de idéias sociais que são reproduzidas e acopladas à cultura.

Essas pichações se referem à mesma canção que minha mãe entoou para mim com a gravidade de um dito popular. Talvez não seja exagero dizer que, de modo restritivo, essa frase tenha sido internalizada de maneira cultural e se configure como um dito popular em algumas camadas da classe média. Dizer, não contextualmente, que “tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo” talvez não remeta imediatamente às práticas meditativas, mas aponta para uma postura diversa da majoritária, do “põe nas mãos de Deus”, recorrente dos cristãos. Aqui tudo depende de manter a calma, tudo depende de como a pessoa age perante os acontecimentos, da força individual que se desenvolve a partir do controle dos próprios sentimentos. Um outro meme que circula na internet e que encontramos compartilhado pela página “Budismo Engajado” também reforça que esse movimento esteja acontecendo com a frase.



(Figura 7: meme construído a partir dos dizeres da canção “Coração Tranquilo”, de Walter Franco. Compartilhado pela página “Budismo Engajado”)

É importante notar que, se por um lado a ausência de referência ao autor seja um esquecimento, isso joga essa frase do campo da citação para do dito popular e dá autonomia e ares de universalidade a ela.

Em Juiz de Fora, na parte alta da Av. Presidente Itamar Franco, pouco antes de seu cruzamento com a Av. Barão do Rio Branco pode-se observar, na mureta de separação das mãos de trânsito a seguinte frase pichada e também sem referências: “Paz não se pede, paz se conquista”. Trata-se do primeiro verso da música *Prioridades* de BNegão (faixa 13), do disco *Enxugando o Gelo* (2013).

Esse é um caso isolado, porém é interessante notar que essa frase de BNegão escolhida pelo pichador passa uma mensagem semelhante a de Walter. “Paz não se pede, paz se conquista” é formada por uma antítese que traz uma atitude correta e outra errada. Há nessa simples formulação a alusão à postura de isenção de responsabilidade contraposta a uma que envolve o sujeito como parte do processo de violência. Essa ‘hipocrisia’ da palavra, do ‘falar e não fazer’, é muito criticada por BNegão em suas canções. Quando não faz sentido pedir paz, seja para as autoridades ou para uma força superior, entra-se então outro entendimento de que o que se almeja é construído pelas pessoas em sua prática diária, onde as conquistas só acontecem por mérito próprio.

Como a trajetória de BNegão ainda é curta e, por isso, os exemplos ainda sejam mais escassos, mesmo assim, será interessante percorrer o mesmo caminho que fiz com Walter Franco para com *orapper*.

No documentário *Palavra EnCantada* (Helena Solberg, 2009), encontramos alguns trechos de entrevista com BNegão. Em um deles o compositor fala da sua atividade na Batalha de Mc’s do Rio de Janeiro, que se trata de uma competição de rimas e rap inventados na hora, como um repente. Ele soma com o mote do documentário versando sobre a vitalidade que esse ‘ritual da palavra’ goza no pulsar da cidade. Em outro trecho, já dentro de um estúdio, ao construir uma argumentação contra a violência verbal praticada por certos grupos de rap ele acaba por recorrer ao seu pensamento de contornos religiosos.

Diz ele:

(...) porque a gente pode ver que estamos sobre influências de energias muito negativas. Essa coisa da energia não é nada místico e é muito fácil de perceber, a gente pode ver que a coisa não tá legal. Tudo muito violento, o clima muito pesado. Agora, de frente a isso a gente não pode somar, achar que é com violência que se resolve violência e tem galera do rap que faz uma

verdadeira disputa pra ver quem é que consegue por mais sangue na música, eu não acho isso bacana.

O pensamento de BNegão pode ser considerado mais sofisticado do que aquele encontrado no rap clássico porque além da palavra e do conteúdo ele leva em conta os processos e a forma. Pensar a forma, as estruturas, o ‘como’ além do ‘o que’, é algo afinado com o que é considerado mais sutil da experiência humana de significação. Hipoteticamente poderia argumentar BNegão: ‘queremos combater a violência mas depois de ouvir seu rap o ouvinte sai com a cabeça agitada e com ódio de classe ou com o vislumbre de que uma outra sociedade é possível e com vontade de trabalhar em sua construção?’

A idéia que pode ser melhor entendida caso recorrarmos ao conceito de *hospedar o opressor*, elaborada por Paulo Freire (2005). O pensamento é o que de nada adianta quebrar as relações de poder existentes se a mentalidade dos atuais explorados continuar a mesma. Alguém de uma classe inferior submetido às suas normas e violências conheceria apenas esse *modus operandi*, de maneira que ao agir como ator histórico apenas seria capaz de reproduzir a violência física e simbólica como forma de poder. BNegão, no entanto, acredita que o problema é *energético* e que a busca individual por coerência própria e sabedoria é o único remédio ao ciclo vicioso da violência e nisso as religiões, os místicos, os intelectuais e os artistas muito teriam a contribuir. Como em Paulo Freire, a saída é educacional, mas aqui é autodidata e *energética*.

Na mesma canção, *Prioridades*(faixa 13, 2013), da qual o pichador retirou sua palavra de ordem “Paz não se pede, paz se conquista”, encontramos os versos que exemplificam essa disposição do compositor:

nosso maior inimigo somos nós mesmos / refêns da nossa própria ignorância
/ ignorância própria, orgulho / as vezes o que o espelho mostra é tudo que vê
/ admitir que o que tu criticas / é bem parecido com você
realidade que choca / mudança de comportamento tão lenta como uma
tartaruga judoca / o corpo sem a alma é como um vinil que não toca
na real, a gente é como o sol / não nasce nem morre, só sai do campo de visão
normal / e como ele, energia eterna, irmão

Essa sofisticação e esse cuidado para com a forma acabam abrindo outros campos para BNegão, junto aos compositores da MPB e o público alternativo. A sua participação nesse documentário aponta isso. BNegão é o único *rapper* entrevistado entre compositores e interpretes como Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, José Miguel Wisnik e Maria Bethânia. Nem por isso o *rapper* é tido como alguém que se

vendeu. Pelo contrário, ele é tido pelos fãs históricos do Planet Hemp como o que dá continuidade à pulsação da banda, ao contrário do Marcelo D2 que é considerado como aquele que faz o jogo da mídia e das gravadoras, sendo frequentemente visto nos programas de auditório da TV Globo. BNegão mantém-se gravando seus discos de forma independente e freqüentando a periferia da mídia, ou seja, raramente participa de programas da TV aberta de grande audiência enquanto é requisitado por um sem número de sites e blogs. Essa disposição, de BNegão enquanto aquele que não se vende, é ponto pacífico entre os fãs do Planet Hemp com quem já conversei.

De fato BNegão transita por diversos tribos musicais. Sua proximidade com o falecido *rapper* Sabotage⁶⁹ e o saber honrar publicamente sua história com o Planet Hemp o rendem reconhecimento para com o público do *hip hop*. Manter um vocal gutural, ainda mais ocupado pelo posto do Paulão, ex-vocalista da *Gangrena Gasosa*, e manter momentos *hardcore* no corpo das músicas dos *Seletores de Freqüência*, o faz tido em alta conta também pelo pessoal do *underground*. E sua circulação pelos meios do MPB como visto acima, que gozam de legitimidade junto a esferas intelectuais, fazem que BNegão seja visto como uma espécie de diplomata do rap.

Em Julho de 2015, antes de um show do Criolo (que por acaso gravou um disco em 2014 que se chama *Convoque seu Buda*) em São João del-Rei durante o Inverno Cultural da UFSJ tive a oportunidade de conversar com vários representantes do *hip hop* e sondar o que eles pensavam sobre o tema de minha pesquisa. Queria relacionar religiosidade orientalista com a música BNegão e também saber qual eram as suas visões sobre o compositor.

Um deles a quem eu me ative a conversar mais longamente me disse então, com a entonação de um especialista, que BNegão dizia tudo o que precisava ser dito sem se perder, usou o adjetivo ‘fino’, o tinha como alguém que podia dar a voz ao movimento com sobriedade, sem querer se mostrar e com segurança de si. Depois disso me indagou sobre a questão religiosa, disse: “vejo ele falar muito sobre política, sobre sistema, mas sobre religião? Você fala da música *Dorobo*, que ele vai para o Japão com o Sabotage, né?”. Disse a ele sinteticamente sobre a teodicéia orientalista que eu propunha que era contida ali, ele parou um pouco para pensar e então concordou comigo com o sorriso de quem entendeu alguma coisa naquele momento: “É verdade! Ele tá sempre falando de

⁶⁹No disco *Enxugando o Gelo* há uma parceria entre ele e o Sabotage, trata-se da música *Dorobo*, que se constitui como um diário de uma viagem que os dois fizeram ao Japão em um festival de rap.

energias, de modulação da frequência interna e do significado da vida né, olha só, eu nunca tinha reparado!”

O discurso religioso de BNegão, embora muito presente, não é facilmente captado. Seja porque ele toma certo cuidado para não postular dogmas e não usar termos caros aos sistemas religiosos que se refere, ou porque o grosso de sua proposta religiosa seja tomar as rédeas da própria vida e se responsabilizar pelo estado das coisas, de saber que faz escolhas e ter consciência de quais escolhas faz, idéia filosófica ocidental essa muito recorrente na grande corrente humanista.

Um pouco mais de atenção e se percebe que o que justifica essa tomada de consciência da própria *práxis* no cotidiano, na forma e conteúdo dessas canções, não é o vazio de significação. Também a base para isso não é a consideração de a única possibilidade de comunhão no universo ser a comunhão com o próximo, como no humanismo. Percebe-se que o que é caro são questões como reencarnação, karma (“V.V - vai e volta”, como diz o compositor), energia e ilusão; tornando o aspecto religioso incontornável para se entender o compositor.

Diferente do que Novaes (1999) diz sobre a mensagem religiosa contida no Racionais MC’s, em BNegão as referências acabam sendo mais sutis e a mensagem vai sendo acumulada num caldo de cultura que vai modelando os matizes de como agir, de como se portar e de como estar no mundo, embora haja muitas citações diretas ao Prof. Hermógenes. Como é recorrente nas religiões ditas orientais encontramos aqui uma ortopraxia mais do que uma ortodoxia, um ‘como’ mais do que um ‘o que’.

Para fechar esse tópico e concluir os aspectos de semelhança no comportamento dos dois compositores, gostaria de lembrar uma vez que também o *rapper* deixou de reforçar a identidade de ‘artista até as últimas conseqüências’.

Foi em uma entrevista com Carpinejar no web-programa A Máquina⁷⁰.O compositor já havia falado de energia e sintonização das frequências, quando Carpinejar perguntou sobre sua relação com o nome artístico: “E quando você morrer, na sua lápide vai estar escrito Bernardo dos Santos ou BNegão?”

Essa pergunta também ia ao mesmo sentido daquelas trazidas nos exemplos anteriores dos mal entendidos com os entrevistadores. Tentava reforçar, pelo fato de o compositor ter um nome artístico, a idéia de que um artista preza acima de tudo o seu poder de criação tornando seus outros papéis sociais ofuscados.

⁷⁰<https://m.youtube.com/watch?v=8ESNpxnXlo> , acessado em 05/03/2017

BNegão o responde: “Vai estar escrito Bernardo, sem dúvida nenhuma, é o nome que minha mãe me deu, que meus familiares e meus filhos me chamam, BNegão é só um jeito de me pôr como artista, não tem porque isso estar na minha lápide não, nós somos muito mais do nós construímos aqui nessa passagem.” Carpinejar insistiu, mas BNegão tinha outros pensamentos elaborados para a morte que iam além de sua atividade enquanto cantor e letrista.

2 – COSMOLOGIA E PRÁXIS

Embora haja muita criatividade e simplificação na teodicéia pregada por BNegão e Walter Fraco há também um vetor de responsabilidade com as teodicéias orientais originais que se segue pela descrição negativa do mundo e da reencarnação⁷¹, diferente do movimento observados em outros exemplos de orientalismo e orientalização.

Como já disse em outros momentos, D’Andrea (2000, p. 46) coloca que a vida social propagada pelas filosofias orientais se caracteriza como uma ortopraxia mais do que uma otodoxia, e a Nova Era orientalizada, ainda segundo esse autor, se configuraria também dessa maneira. Embora a explicação de mundo seja o que leve a pessoa a adotar uma determinada prática, essa prática num segundo momento se torna a parte mais importante, até mesmo pela faceta anti-intelectual de religiões como o Zen e o Taoísmo que são mimetizadas também pelos nossos compositores.

Por um olhar mais atento às canções e à militância de BNegão (que também são visíveis em Walter Franco, mas em menor escala, por exemplo no circuito de shows de protesto que fez na época dos protestos históricos que ficaram conhecidos por “diretas já”) podemos perceber que para ele também a prática é mais importante do que a crença. Os exemplos desta prática nas religiões orientais são o Zazen, o Yoga, a Shamata, o Wu Wei. Exercícios mentais, físicos e comportamentais, que, têm o intuito duplo de elevar o ser que os pratica ao êxtase religioso e conseqüentemente à superação da ilusão, que são os desejos e o engajamento nesse mundo; voltando-se sempre para a interioridade.

BNegão e Walter Franco constroem seu pensamento a partir de uma teodicéia orientalista (o mundo como ilusão, karma, reencarnação, energias, etc.). No entanto, a prática que ambos, tem e que aplicam não é tão marcada pela interioridade e sim por uma certa exterioridade. Usarei para esclarecer ainda mais esta questão, a definição da

⁷¹Isso foi discutido anteriormente e em meu artigo homônimo dessa dissertação (Tobias, 2015).

ortopraxia do orientalismo e orientalização de BNegão e Walter Franco que já elaboramos anteriormente.

Ao nos perguntarmos sobre a ortopraxia desse sujeito chegamos a conclusão que essas práticas ascéticas são secundárias, o elementar para ele seria, como diz BNegão, “desatar os nós” (música Nós, já citada), cuidar para que o erro causado pela *avydia* (cegueira ignorante), pelo egoísmo e pela energia da violência e do desejo de poder não se desenrole. Um sujeito que tem como prática religiosa a militância – o que engloba a veiculação da mensagem antinômica – e a busca de sua própria coerência enquanto indivíduo e ser social. (TOBIAS, 2015, p. 503)

Encarando isso pelas perspectivas aqui apresentadas vemos que o *habitus* sagrado apresentado por BNegão por Walter Franco como soteriologias à sua teodicéias não é qualquer ortopraxia oriental e sim uma construída nos últimos anos pelas lutas estéticas, e que tem em Tom Zé um de seus símbolos. Tanto que BNegão o considera como um de seus mestres naquela lista que apresentei no capítulo 2. Tom Zé também é um compositor relacional com Walter Franco, tendo em vista que ambos eram contemporâneos e gravaram discos experimentais e ambos tiveram problemas com a indústria cultural, além de serem amigos⁷².

Uma passada em Tom Zé pode mostrar como uma concepção orientalizada está presente na canção popular, mas de maneira estritamente política e secularizada.

Tom Zé é radical. Ser radical para Marx é “tomar as coisas pela raiz” (Marx in Campos, p.7). Este compositor não fica satisfeito com a vitória formal, clama a vitória semântica. Uma lógica parecida com esse sofisma: ‘se somos nobres e elevados que ajamos como nobres e elevados o que inclui elaborar menos argumentos para provar essa nobreza socialmente’.

“Naquela época eu achava que, mais do que o discurso, a forma era o mais eficiente, mais rebelde, mais revolucionária, mais capaz. Eu pensava como os formalistas russos, que foram todos perseguidos pelos regimes stalinistas” declara o compositor⁷³.

Muito poderia se dizer sobre as perspectivas estéticas de Tom Zé, principalmente indo à suas canções experimentais e aplicando aos debates sobre a dialética vanguarda

⁷²O ‘clássico experimental’ de Tom Zé, também data de 1973, mesmo ano do *Ou não*. Trata-se do disco *Todos os olhos*.

⁷³<http://oglobo.globo.com/cultura/tom-ze-forma-era-mais-eficiente-que-discurso-11957021#ixzz4HhdbUlpH> acesso em 18/08/2016

/ kitsch⁷⁴, ou seja pela atitude estética revolucionária transformada em cultura de massa reacionária. Mas, o que cabe aqui para a discussão é que Tom Zé alarga esse conhecimento estético aplicando ele à cultura, fazendo dele uma atitude cultural. Pela contribuição de Tom Zé (e pela contribuição de um sem número de agentes culturais em todos os níveis), depreende-se que em tempos de cultura de massa, existem pessoas com atitudes de vanguarda mesmo sem elas serem artistas (ou seja, uma atitude social a partir de uma proposta artística, coisa análoga do que faz a religião relacionada ao comportamento social). Porque trabalhos como o de Tom Zé transformam conhecimento estético em atitude cultural, formando uma subcultura, ou melhor, uma tribo, que procura a revolução (social ou pessoal?) pela forma. A essas pessoas importa mais o ‘como’ do que o ‘que’ das relações. E é esse tipo de impulso que relaciona Tom Zé com BNegão e Walter Franco, embora em Tom Zé não haja nenhum resquício de pensamento mimetizado por qualquer religião.

Classe Operária é uma canção que faz parte do show *No Jardim da Política* apresentado em 1985 no Teatro Lira Paulistana. Trata-se de uma apresentação acústica onde ele e Charles Fulan executam diversas canções de protesto cobertos por um véu de ironia e escárnio. Antes de cada música Tom Zé faz uma introdução que pode ser tomada como parte de sua arte performática. Ainda sob as batidas de violão da canção anterior, a introdução de *Classe Operária* (faixa 5, 1985) em questão é a seguinte:

Por falar em conceito filosófico, a gente tava lá... laborando encima do conceito do Geisel. Vamo laborar também encima de um conceito de um filósofo um tanto mais respeitado: Paulo Freire. É o conceito de Hospedar o Opressor. Nu negócio de hospedar o opressor Paulo Freire diz mais ou menos o seguinte, que a gente de tanto conviver com o opressor, de tanto tá do lado do opressor, de tanto ver o opressor, no dia que nos é dada a chance de agir diante da história como protagonista, como ator. A gente age igualzinho o opressor, a gente faz igualzinho o opressor. E em a homenagem a Paulo Freire e ao partido que eu falei agora a pouco eu vou cantar uma música em homenagem à *Classe Operária*⁷⁵.

⁷⁴ Para aprofundamento da questão ver ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008. O Kitsch seria a degeneração por meio da cultura de massa das revoluções das vanguardas, utilizando seus achados estéticos para simular de melhor forma os sentimentos nos consumidores fazendo-os acreditar que consomem verdadeiramente arte. O que não é porque o kitsch é previsível e porque não se propõe a jogar o público no abismo como o faz a arte.

⁷⁵ Ele apresenta Paulo Freire como quem apresenta um artista que irá subir ao palco e cantar junto. Assim que fala com destaque as palavras “Paulo Freire” é seguido um dedilhado virtuoso no violão, que indica que algo irá acontecer. Paulo Freire aqui não é um teórico, é um conceito a ser vivido, e materializado, vai “tocar” junto com Tom Zé. É esse tipo de coisa, assim como o falar sobre conceitos com os erros e ruídos da oralidade, que exemplifica quando dizemos que Tom Zé transforma conhecimento estético e político em atitudes culturais. Isso é imperceptível, mas tira a áurea intelectual de Paulo Freire. Para o compositor é mais importante agir de acordo com Paulo Freire do que dominar suas teorizações.

O violão apresenta então uma melodia sublime, grave e solene. Tom Zé canta essa canção com sua voz aguda, nasalada e dura de nordestino, que a cada quatro versos cantarola “tchuru-tchu tchuri / tchuru-tchu tchudê” entremeados por uma virada do violão, aos moldes do que usualmente se faz com a bateria, e que coincide com a risada da platéia ao receberem o verso, o complemento e o contra verso; dando assim o tom piadista e irônico da canção. Essa é a letra:

Sobe no palco o cantor engajado Tom Zé / que vai defender a classe operária,
/ salvar a classe operária / e cantar o que é bom para a classe operária. /
Nenhum operário foi consultado / não há nenhum operário no palco / talvez
nem mesmo na platéia, / mas Tom Zé sabe o que é bom para os operários. /
Os operários que se calem, / que procurem seu lugar, com sua ignorância, /
porque Tom Zé e seus amigos / estão falando do dia que virá / e na felicidade
dos operários. /
Se continuarem assim, / todos os operários vão ser demitidos, / talvez até
presos, / porque ficam atrapalhando / Tom Zé e o seu público, que estão
cuidando / do paraíso da classe operária. /
Distante e bondoso, Deus cuida de suas ovelhas, / mesmo que elas não
entendam seus desígnios. / E assim, depois de determinar / qual é a política
conveniente para a classe operária, / Tom Zé e o seu público se sentem
reconfortados e felizes /e com o sentimento de culpa aliviado.

Além das questões históricas é possível enxergar nessa autocrítica e demonstração de falta de respeito próprio e em tudo que ela envolve (o que fica mais claro com a “laboração” no conceito de Paulo Freire) é que ele vê como uma tendência natural que o oprimido e o libertador ajam como o opressor, mesmo em intuitos que parecem ser nobres e preocupados com os pobres, com o povo ou com a classe operária.

Essa preocupação, essa atitude de falar em nome deles acaba sendo o centro da manutenção disso que agora se torna uma elite, cuja crítica do compositor acusa a classe artística de querer fazer parte se esforçando por se parecer como “herói ou professor universitário” (TOM ZÉ, 1973, Faixa 12)⁷⁶. Isto é, reivindicando uma pompa, uma ritualização e uma seriedade que sua posição de artista popular não precisa adotar a não ser que queira gozar de glória como gozam os formadores de discursos legítimos. É por isso que para Tom Zé, assim como em Walter Franco, a forma é mais importante do que o conteúdo.

⁷⁶Na mesma canção que se chama *Complexo de Épico* (faixa 12, 1973) ele canta “todo compositor brasileiro é com complexado / (...) / porque então essa mania danada / essa preocupação / em parecer tão sério / em cantar tão sério / em ser tão sério / vá ser sério assim no inferno”

A mudança na forma representaria mais um agir do que um dizer. Enquanto o dizer pudesse se alinhar com aquelas coisas nobres que concedem prestígio, a mudança na forma nada traz de importância social sendo uma proposta que rompe com as expectativas sociais e, portanto, algo que se encontra no campo do realmente revolucionário por se quebrar no próprio ato a lógica contra a qual se posiciona, não em nome de um futuro perfeito e idílico, mas sob o signo de uma *revolução permanente do espírito*⁷⁷.

É clara a relação encontrada aqui entre a “frequência dos gafanhotos” de que fala BNegão e o ato de se “hospedar o opressor” que traz Tom Zé referindo-se a Paulo Freire; e a relação é a das mais criativas. Tom Zé constrói, a partir de experiências estéticas e de conceitos políticos, uma atitude cultural; e BNegão consegue, a partir da aplicação de uma teodicéia orientalista, tornar esse modo de agir sagrado, enquanto Walter Franco usa esse conhecimento para já provocar as transformações e a *revolução permanente do espírito* na forma de sua música.

O yoguin, o aprendiz, o buscador, ou o herói espiritual de BNegão e Walter Franco é portanto, não só orientalista e orientalizado, mas alguém ligado aos movimentos sociais, à contracultura e às filosofias anarquistas/socialistas. Ao invés de ele nutrir-se de teoria para aplicar à práxis, aqui, a dialógica entre cosmologia e práxis substitui a essa primeira. De um lado a crença em karma, em samsara, em vazio, em mutação, na eficiência da sintonia com energias boas e na possibilidade da iluminação; e em outro um caminho (que é até mais importante segui-lo do que assumir as crenças acima) que não envolve assumir posturas culturais outras e que se constrói na radicalidade da auto-crítica, na veiculação do discurso antinômico e na luta por manter a integridade e integralidade na vida cotidiana.

Em termos de secularização, diversas e contrárias coisas poderiam ser ditas a partir desse exemplo de vivência na cultura de consumo que podemos alcançar pela análise de canções e pelos depoimentos. Na verdade, entre todas as perspectivas, permanece o fato de que até mesmo a religiosidade de BNegão e Walter Franco se dá em um lugar secularizado. As condições necessárias para ela existir são as condições de uma situação secularizada. O fato de os compositores fazerem as propostas que fazem, de cunho religioso, se encaixa perfeitamente em um contexto em que a religião não dita mais as regras, onde existe pluralidade de propostas e liberdade individual de escolha.

⁷⁷No sentido iluminista de “espírito”.

Enquanto alguns poderão preferir essa argumentação para reafirmar o progresso da secularização, Mariz (2000, p. 27) preferiria enquadrá-lo como um exemplo de dessecularização:

caso que também poderia ser identificado como dessecularização (...) é o de indivíduos seculares ocidentais, entre eles vários intelectuais, que aderiram a diversas religiosidades de estilo oriental, participando do que hoje se chama circuito Nova Era.

Se esse exemplo enquadrará como religiosidade dentro do secular, ou processo de dessecularização é algo que vai depender das escolhas sintáticas de cada teórico. Limito a delinear todas as características desse processo julgadas caras a esse debate. Uma coisa, porém, cabe ressaltar. Repetindo o que Berger afirma (MARIZ, 2000), mágica ou não, as contraculturas por um lado e as culturas desenvolvidas a partir do socialismo por outro, se aproximam diversas vezes das tradições religiosas pelo seu movimento anti-moderno, que consiste em desvalorização do indivíduo moderno, da sociedade de consumo e das instituições democráticas tidas como pura hipocrisia (ilusão).

Não obstante o não uso da palavra secular seria um desfavor à tarefa descrever o que acima foi descrito, por se tratar de uma visão de mundo encantada que não se comporta tradicionalmente como uma religião e que tem mentalidade secular. O mais correto seria não casar o conceito de secular com o de desencantado. Para os *yoguis* e para seus ouvintes e também para tantos outros artistas orientalistas, a realidade é secular e mágica, é de pluralidade, de liberdade individual, mas também se encontra situada dentro de uma cosmologia onde os milagres são sutis e podem ser vistos em todos os lugares. Temos uma concepção ambígua onde todas as pessoas têm 'missões' diferentes, missões essas explicadas por todas aquelas cadeias de pensamentos a significar o mundo.

A fertilidade encontrada então para arejar enquanto recurso de análise as teorias acerca de secularização seriam a da adoção de uma realidade mágica com estilo oriental sem abrir mão de singularidades culturais e práticas sociais. Também a reconstrução de uma visão de mundo que carrega a reboque e reinterpreta as referências anteriores ao invés de negá-las. Diferente da figura clássica do convertido, eu tomo o exemplo do *New Ager*, aquele que passou pela mudança de percepção e carrega suas formulações

anteriores para sua visão atual de mundo, jogando uma nova luz sobre ela, e usando de criatividade para costurá-la como *umanova visão*.

3 – INTERPENETRAÇÃO DE IDENTIDADES

E “como a arte influencia a religião?”

É hora de fazer o caminho de volta. Seja pela postura midiática desses compositores ou pelo que é declarado na metalinguagem de BNegão e na completa entrega ao ser da música de Walter Franco, o que fica é a permanência de uma identidade híbrida que oscila entre o artista e o religioso. Uma nova forma de artista ou uma nova forma de religioso? Uma terceira via? Que pode ser chamada como?

Porque nesses compositores o ensejo moderno de religião como vida privada não se concretiza e nem mesmo a concepção tradicional em que o mundo é completamente definido pelo sistema religioso é percebida. Essa flexibilidade de fronteiras nesse ambiente pós-moderno traz questões ainda inéditas, pois: seria sua atividade enquanto artista interpretada enquanto atividade religiosa por nesses compositores?

Ao mesmo tempo em que certas identidades são flexibilizadas há a demarcação em ambos de uma *outra identidade*, que se considera a de iniciado numa corrente de verdade universal que poderia ser expressa por diferentes maneiras e cuja atualização é operada pelas suas canções.

Um iniciado, portanto, de uma ordem inexistente socialmente, sem mestres imediatos nem rituais executados.

Ao mesmo tempo em que BNegão lista líderes religiosos, intelectuais de esquerda e músicos experimentais como mestres nas suas canções, Walter Franco canta em um espiral mântico frenético: “foi teu mestre quem me ensinou / foi meu mestre quem te ensinou” na canção já citada do disco Revolver (faixa 4, 1975).

Aprendizes sem mestres, ou seria melhor falarmos em aprendizes com muitos mestres, mas mestres esses cuja autoridade é medida pela própria capacidade de tocar esses indivíduos que escolhem sem qualquer constrangimento os ensinamentos que querem seguir e desenvolver.

No que diz respeito à compreensão do público à suas performances sociais seria passível destacar certo não entendimento completo da mensagem que seria

estrategicamente velada, porque o sentido dos ensinamentos suplantariam quaisquer sistemas religiosos e quaisquer maneiras clássicas de conceituá-los.

Dessa maneira impulsos muito primitivos desses ideais como “Tudo é uma questão de...” e “Paz não se pede...” seriam absorvidos pela cultura se transformando em macro matizes de significação, à imagem (mas não tão abrangentes como) os ditos populares.

Esse poder de difusão da mensagem provavelmente contribuiria para seu entendimento de que teriam posição privilegiada em sua cosmovisão, de que seriam pessoas importantes para o processo de auto-conhecimento. De que poderiam levar essa mensagem às pessoas. Isso, entretanto, não seria suficiente para que estes se enxergassem como mestres, pois isso denotaria ser um iluminado e, além do mais, a importância do ser superior, daquele que ensina, é algo que é desejável que esteja, o quanto puder, o mais longe de seus horizontes. Isso para que sua atividade ganhe contornos utópicos.

Em termos de semelhanças, nos dois compositores é presente uma teodicéia orientalista, ou seja, uma explicação de mundo recaída no karma, na mutação e no vazio, acoplada a referências de religiões espiritualistas de classe e família. Ou seja, a religião espírita para Walter Franco, classe média, branco; e a religião afro-brasileira para o suburbano e negro BNegão. Isso mostra que a alternância para uma visão de mundo orientalista não se deu de uma maneira exclusivista. Não foi preciso negar crenças, as religiões de origem, nem qualquer outro tipo de segregação religiosa, assim valendo da condição de ver aquela verdade de fundo expressa em diferentes formas.

O que fica é que nesse caso religião e arte não estão separadas, elas formam um sistema interdependente na práxis desses compositores. Encontramos aqui estímulos artísticos transformados em ritualística religiosa. Embora isso não seja muito comum atualmente, onde, na religião, os elementos artísticos se constituem apenas como um recurso ornamental e um apelo à sensibilidade; é importante ter em mente que em muitos momentos históricos a criação artística e seu consumo foram considerados e ritualizados como cerne da própria experiência religiosa. O poeta grego falava pelas próprias vozes dos Deuses, e, no Confucionismo, a leitura da poesia clássica e a interpretação de canções eram, eles próprios, rituais de purificação.

Nesse caso, tanto na produção quanto no consumo do fã, do público especializado, a lida com a música nesses dois compositores não se trata nem de arte nem de religião, mas de religião que se realiza através da arte. As entrevistas que

desconcertam a concepção que os entrevistadores têm de artistas mostram que há algo mais de espiritualizado em suas identidades do que apenas opções artísticas. No entanto, o investimento profundo em uma canção de uma ‘palavra que ensina e um som que age’ a lidar com seu público, mostra que dificilmente haverá para eles uma atividade espiritual maior que sua lida artística. Por mais que possam meditar, ir a giras, tomar passes, praticar yoga, o palpite é que a prática da composição e interpretação no palco das canções continuem a dar maior sentido à suas espiritualidades.

As canções de BNegão estudadas trazem uma dualidade entre a velha escola e a nova escola, e em Walter Franco temos a intercambiação de mestres. Uma nova escola para uma nova maneira de se circularem idéias e práticas religiosas, é o que postulam esses dois aprendizes (auto) iniciados do tempo presente cujo discurso, por mais que reúna toda complexidade do oriente real e profundo em algumas pulsões generalistas, mantém viva a característica da dissolução nômica operada pelas práticas meditativas. Estes, que de maneira inusitada contribuem para uma mudança de perspectiva cultural no ambiente brasileiro, no qual as coisas deixam de depender de forças superiores e se tornam resultado da própria atividade no mundo e onde a forma de agir é tão ou mais importante do que o motivo pelo qual se age. Isto tudo, resultando em um pensamento político potencialmente desalienador.

CONCLUSÃO

Para potencializar e canalizar a busca por conhecimento religioso e sabedoria, BNegão e Walter Franco investem na criação de um sutil papel social de buscador e aprendiz, a que estamos chamando de *yoguin do século XXI*. Essa formulação pode ser utilizada como nova categoria ontológica para balizar a experiência de *vida em aprendizado* comum nas religiosidades pós-tradicionais, se mostrando muito útil para se analisar as religiosidades pós-tradicionais que não são tão marcadas pelo consumo quanto aquelas pesquisadas por Leila Amaral (1999, 2000), bem como para entender outros artistas que investem a fundo na religiosidade orientalista e orientalizada.

A busca e o aprendizado aqui vão à direção holística e tem os seguintes elementos em comum: a) Tudo é um, a realidade é tomada como uma coisa só, assim não há separação individual entre os seres e não há nenhuma região do ser ou divindade que se coloque além ou aquém desse ‘um’. b) Por causa dessa não-dualidade ninguém se vê livre das próprias ações e pensamentos, encontramos uma idéia de retorno da ação bem semelhante ao *karma* budista e hinduísta. c) Há tanto a ilusão quanto a energia negativa e maléfica impedindo a realização do ser, a pessoa então tem que lutar de forma sobre-humana contra essas energias que são identificadas como o egoísmo do indivíduo moderno e como o controle social do estado e do mercado. d) Isso torna a ação desse buscador extremamente política, uma política do desenvolvimento interior e da sensibilização e ensino das demais pessoas, descolado de um pensamento sobre a formulação de estratégias para o estabelecimento de um novo regime sócio-político como é o socialismo/comunismo clássico. e) Embora construído a partir de alicerces orientalistas esse movimento pode ser melhor descrito como orientalizado, uma vez que, muito além do que as figuras de linguagem podem mostrar, isso se insere mais na tradição da formulação de um *anarquismo filosófico* oriundo da *ética da*

integralidade formulado historicamente por artistas como, por exemplo, Fernando Pessoa, Thoreau e Gary Snider. f) Essa religiosidade proposta pelos compositores ocupa um lugar que se situa entre a religião, a arte e a política.

Além da analogia aos materiais intelectuais do *anarquismo filosófico* algo importante para a instituição da teodicéia orientalizada é a forma. A tradição vanguardista do vazio de significação representada por Cage e Mallarmé assenta o chão para a orientalização. E, a partir disso, o vazio se torna uma idéia cultural ocidental à qual esses compositores dão continuidade e a banham de “oriente” enquanto dialogam com as noções de “Tao” e “vazio” trazendo esses sentidos às formulações sobre o vazio já existentes na cultura ocidental. Isso também se dá, certamente, pela existência de todo um caldo de cultura produzido por autores que chamei de cientistas orientalizados. Que se expressam, por exemplo, na física quântica de Heisenberg, na semiologia de Barthes, na filosofia dos meios de comunicação de MacLuhan, na história da música de Wisnik, nas noções de inconsciente coletivo e sincronicidade de Jung, etc.

Encontramos nesses compositores uma canção/filosofia⁷⁸, uma canção que não é apenas a busca pelo belo e novo, mas acima de tudo que se propõe pensar a vida da comunidade e oferecer soluções para os problemas que ela enfrenta. Essa posição artística é diferente daquela estimulada pela indústria cultural, de forma que esses compositores vêm a sofrer fortes interdições pelo mercado (que deseja sempre arte alienante, e, como vimos acima, nada é mais radical do que a revolução permanente da forma, seja ela da ação social ou da arte). Isto redundava para eles em uma carreira de altos e baixos, havendo, em ambos os casos, grandes hiatos entre um disco e outro. Por outro lado a mídia, para a valoração desses artistas, tenta colar neles a imagem de ‘marginal’ o que não é aceito, uma vez que eles pretendem oferecer soluções para a coletividade e não querem se apresentar como rebeldes, mas sim como radicais (no sentido dado por Marx), como intelectuais orgânicos.

Essa proposta é conseguida na medida em que as idéias desses compositores se transformam em idéias sociais, em ditos, em lições pichadas em muros. Assim eles

⁷⁸Não nos referimos à palavra filosofia como ela é tomada na disciplina história da filosofia, como pensamento metodológico. Mas como aquele pensamento que se demora nas questões essenciais de uma comunidade, e que, muito tranquilamente, pode cumprir seu dever sem método e sem institucionalização.

fazem um trabalho de produção de ditos sociais e perspectivas de sentido cultural que auxilia quem queira a formular melhor sua ação no mundo e sua identidade. Isso não cria uma comunidade de *yoguins*, mas uma comunidade de ouvintes, que ao entrar em contato com aquele discurso leva aquelas informações em conta em sua visão de mundo. Além disso, podem instituir, mesmo que seja de forma difusa e não premeditada – ainda aqui uma influência orientalizante - uma corrente de artistas/aprendizes que tende a continuar a gerar atores sociais com matizes semelhantes.

Desta forma, a coletividade de materiais culturais orientalizados têm um papel impar *namudança de percepção*, aquele movimento análogo (ainda que mais suavizado) ao da conversão das pessoas. Sendo uma força que as empurra as pessoas a adotarem essa outra teodicéia e por vezes, até sendo o pivô da adoção de novas religiões e religiosidades pelo indivíduo. O maior exemplo disso é Monja Coen, mestre zen que sempre conta que começou a meditar por que os integrantes dos Beatles e do Pink Floyd meditavam, e ela nutrindo forte admiração por eles começou a adotar essa prática. O mesmo pode tender a acontecer com respeito a BNegão e Walter Franco, nas devidas proporções.

Bibliografia

ALVES, Rubem. *O poeta, o guerreiro e o profeta*. Petrópolis: Vozes, 1993.

AMARAL, Leila. Sincretismo em movimento: o estilo Nova Era de lidar com o Sagrado In: Maria Júlia Carozzi (org.). *A Nova Era no Mercosul*. Petrópolis: Vozes, 1999, pp.47-79.

_____. *Carnaval da Alma: comunidade, essência e sincretismo na Nova Era*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ANDRADE, Clodomir Barros de. *A não dualidade do um (Bramādvaita) e a não dualidade do zero (Sūnyatādvaya) na Índia antiga*. Tese de Doutorado, Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião PPCIR - UFJF, 2013.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance: I- Da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BAUER, Martin w. GASKEL, George. *Pesquisa qualitativa com texto imagem e som: Um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2015.

BERGER, Peter. *O dossel sagrado: elementos de uma sociologia da religião*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

_____. *Perspectivas Sociológicas: Uma visão humanística*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. A dessecularização do Mundo: uma visão global. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 21 (1): 9-24, 2000.

CALIL JÚNIOR, Alberto. “Entre o público e o privado: Sathya Sai Baba e o oriente no campo religioso brasileiro”. *Religião e Sociedade*, 26/1, 2006, pp.05-22.

CAMPBELL, Colin. A orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio. *Religião e Sociedade*, 18, n. 1, 1997. p. 5-22.

_____. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In. ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo, Editora Globo, 1990.

CAMURÇA, Marcelo Ayres. Espaços de hibridização, dessubstancialização da identidade religiosa e idéias fora do lugar. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 5, n. 5. 2003. p.37-65.

_____. Rede religiosa “new age” em Juiz de fora: espaço de “não lugares” e relativização de crenças. *Minas das Devoções – Diversidade Religiosa em Juiz de Fora*. Juiz de Fora: PPCIR – UFJF, 2003. p. 181-196

_____. O conceito de Reencarnação no Espiritualismo moderno: Entre o Círculo de Sâmsara e o Evolucionismo Positivista. *NUMEN: revista de estudos e pesquisa em religião*. Juiz de Fora, v 3, nº 1, Junho de 2003. p. 95-109

CAMURÇA, M. TAVARES, F. “Juventudes” e religião no Brasil: uma revisão bibliográfica. *Numen: revista de estudos e pesquisa em religião*. Juiz de Fora: v. 7, n. I. 2012. p. 11-46

CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. *O Tao da Física – Uma análise dos paralelos entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*. São Paulo: Cultrix, 2011.

CHENG, Anne. *História do pensamento chinês*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COX, Harvey. *A festa dos foliões: um ensaio teológico sobre a festividade e fantasia*. Petrópolis: Vozes, 1974.

D’ANDREA, Anthony. *O self perfeito e a nova era: Individualismo e Reflexividade em religiosidades pós-tradicionais*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

DE LA TORRE, Renée. Los new agers: el efecto colibri. Artífices de menus especializados, tejedores de circuitos em la red y polinizadores de culturas híbridas. *Religião e Sociedade*, 34/2, 2014, pp. 36-63.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: Abril, 1970.

DUARTE, Joelma do Patrocinio. *A contracultura e seus desdobramentos: Novas experimentações e religiosidade New Age*. Tese de Doutorado, Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião PPCIR - UFJF, 2010.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GLAUCO MATOSO. *O que é Poesia Marginal?* São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

- GRESCHAT, Hans-Jürgen. *O que é ciência da religião?* São Paulo: Paulinas, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- HERMOGENES. *Yoga: Caminho para Deus*. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- I CHING: *O livro das Mutações*. Tradução e Comentários por Richard Wihelm. São Paulo: Pensamento, 2006.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, nº 37, 2012, pp. 25-44.
- JUNG, C.G. Wilhelm, R. *O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- KEROUAC, Jack. *Despertar: uma vida de Buda*. Porto Alegre: L&PM pocket, 2011.
- _____. *Os vagabundos iluminados*. Porto Alegre: L&PM pocket, 2006.
- LAO-TZU. *Tao Te Ching*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LATOURET, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru / São Paulo, EDUSC, 2002.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. RUIZ, Alice. LEMINSKI, Áurea (organização e seleção). Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- _____. A paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991
- MEIDER, Charles. *The complete humorous sketches and tales of Mark Twain*. New York: Double Day Company, 1961
- MARIZ, Cecília Loreto. Secularização e dessecularização: comentários a um texto de Peter Berger. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 21 (1): 25-39, 2000.
- MARSICANO, Alberto. A trilha errante do Haikai. In. BASHO. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Tradução e notas críticas de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- McLUHAN, Marshal. *Os Meios de Comunicação – Como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. – São Paulo SP: Cultrix, 1971.
- MERTON, Thomas. *A via de Chuang-Tzu*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- _____. *Místicos e Mestres Zen*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972.
- _____. *Zen e as Aves de Rapina*. São Paulo: Cultrix, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

NOVAES, Regina. Juventude, religião e espaço público: exemplos "bons para pensar" tempos e sinais. Rio de Janeiro: *Religião e Sociedade*. 2012, vol.32, n.1, pp. 184-208.

_____. Os jovens “sem religião”: ventos secularizantes, “espírito de época” e novos sincretismos. *Estud. Av.* [on line]: 2004, vol. 18, n.52, PP. 321-330.

_____. Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra. *Religião e Sociedade*, 20/1, 1990.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PESSOA, Fernando. *Quadras ao gosto popular – Obra poética VI*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008

PEREZ, Léa Freitas. Algumas notas sobre religião e cultura de consumo. *Horizonte*. Belo Horizonte: abr./jun, 2010, v. 8, n. 17, p.146-155.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANCHIS, Pierre. “O Campo Religioso Contemporâneo no Brasil”. In: Ari Pedro Oro, Carlos Alberto Steil (Org). *Globalização e Religião*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 103-117.

STEIN, Ernildo. Em busca da linguagem para um dizer não metafísico. *Natureza Humana* 6(2): 289-304, jul.-dez. 2004

STESSUK, S. O silêncio em espirais: Walter Franco. In: *Anais do Congresso internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic)*. São Paulo: 2008, v.11.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. In. *Per Musi*. Belo Horizonte, n.23, 2011, p. 7-18.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THORAU, Henry David. *Desobediência Civil – Resistência ao Governo Civil / Walden*. Rio de Janeiro: Ediouro (s/d.)

TOBIAS, Vinicius. Metal-Físico: Ensaio poético, crítico e fotográfico acerca do inatingível. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social / UFSJ. São João del-Rei: 2013

_____. Os yoguins do séc. XXI: a representação do aprendiz orientalista pós-tradicional nas canções de BNegão e Walter Franco. *Anais do CONACIR*, Juiz de Fora, ano 1, vol. 1: 497-504, 2015.

- TWAIN, Mark. *As aventuras de Huckleberry Finn*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- _____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. *Comunicação & Sociedade*. Porto Alegre: jul./dez 2010, Ano 32, n. 54, p. 191-210.
- WATTS, Alan. *The Way of Zen*. New York: Vintage, 1989.
- ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. (Org. CAMPBELL, Joseph) São Paulo: Palas Athena, 2008.

Discos Referenciados

- ANTUNES, Arnaldo. CD. *Ninguém*. São Paulo: BMG, 1995.
- _____. *Nome*. CD. São Paulo: BMG, 1993.
- _____. *Qualquer*. CD. Biscoito Fino, São Paulo-SP, 2006
- BNEGÃO & SELETORES DE FREQUÊNCIA. *Enxugando o Gelo*. Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Editora Tratore, 2003. Disponível para download em (www.bnegaoseletores.com.br). Acesso em 03 set. 2016.
- _____. *Sintoniza Lá*. CD. Rio de Janeiro: Coqueiro Verde Records, 2012.
- _____. *Transmutação*. Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Independente, 2015. Disponível para download em <http://www.naturamusical.com.br/baixee-ouca-o-disco-transmutacao-do-bnegao-seletores-de-frequencia?utm_source=facebook&utm_medium=organic&utm_campaign=natura_musical&utm_content=download_bnegao_31_08> Acesso em 03. Set. 2016.
- HELDER, Zé. *Assopra o Borrvalho*. CD. São Paulo: Folgado, 2014
- MAUTNER, Jorge. *Para Iluminar a Cidade*. LP. Rio de Janeiro: Polyodor/Universal, 1972.
- OS MUTANTES. *O 'A' e o 'Z'*. CD. São Paulo: Philips, 1992.
- PLANET HEMP. *A invasão do sagaz Homem Fumaça*. CD. Rio de Janeiro: Sony Music, 2000.

_____. *Usuário*. CD. Rio de Janeiro: Sony Music, 1995.

TITÃS. *Titanomaquia*. LP. São Paulo: Wea,

TOM ZÉ. *Grande Liquidação*. LP. São Paulo, Sony Music, 1968.

_____. *Todos os Olhos*. LP. São Paulo, Continental, 1973.

_____. *No Jardim da Política*. LP. São Paulo, Teatro Lira Paulistana, 1985.

VELOSO, Caetano. *Cê*. CD. São Paulo: Universal, 2006.

FRANCO, Walter. *Dois momentos: Revolver/Ou não*. CD. São Paulo: Continental, 2000.

_____. *Respire Fundo*. LP. São Paulo: Rock Company, 1978.

_____. *Revolver*. LP. São Paulo: Continental, 1975.

_____. *Tutano*. CD. São Paulo: YBrasil, 2001.

_____. *Ou Não*. LP. São Paulo: CBS, 1973.

_____. *Walter Franco*. LP. São Paulo: Lança/Polygram, 1982.

_____. *Vela Aberta*. LP. São Paulo: Epic/CBS, 1980.