

SÃO SÃO PAULO NA TRILHA DISSONANTE DA POESIA DE VERA LÚCIA DE OLIVEIRA

Roberto BOZZETTI¹

RESUMO: Este artigo busca de início levantar a linhagem de pertencimento da poesia de Vera Lúcia de Oliveira, em especial de seu livro *O músculo amargo do mundo*, no interior da série literária (Tynianov) e, a seguir, considerando a muito próxima e peculiar característica de entrecruzamento, no Brasil, de manifestações de esferas culturais a princípio distintas (erudita, popular, pop), interpretar um possível diálogo entre esta poesia e a canção produzida em São Paulo, haja vista que a megacidade brasileira é o cenário de seus poemas, e estes apresentam em princípio fortes traços comuns com a canção aí produzida.

PALAVRAS-CHAVE: Vera Lúcia de Oliveira; *O músculo amargo do mundo*; Comparativismo; Poesia Brasileira Contemporânea; Canção Paulistana; Enraizamento.

ABSTRACT: This article seeks, first, to raise questions regarding the genealogy to which Vera Lúcia de Oliveira's poetry belongs within the literary series (Tynianov), especially her book *O músculo amargo do mundo*. Next, considering the Brazilian characteristic of having manifestations of initially distinct cultural spheres (erudite, popular, pop) closely and peculiarly intertwined, it aims to interpret possible dialogue between her poetry and the popular songs written in São Paulo, in view of the fact that her poems are set in the Brazilian megacity and share strong common traits with the music produced there.

KEYWORDS: Vera Lúcia de Oliveira; *O músculo amargo do mundo*; Comparative Approach; Contemporary Brazilian Poetry; The Popular Song from São Paulo; Rooting.

I

Vera Lúcia de Oliveira vem se destacando como um dos nomes expressivos da poesia brasileira contemporânea. Poeta com vários livros bilíngües português-italiano, Vera, radicada há muitos anos na Itália, é ainda professora de Literatura Portuguesa e Brasileira na Faculdade de Letras e Filosofia na Università degli Studi di Perugia. Sua obra é já bastante extensa, compreendendo, não somente sua produção autoral em poesia, mas antologias e coletâneas de poetas diversos, além de ensaística. Estreou como poeta em 1983 com *A porta range no fim do corredor* (SP, Scortecci); seis anos depois, em 1989, publica seu primeiro livro de poemas em italiano, *Geografie d'Ombra* (Veneza, Fonèma), prefaciado por Luciana Stegagno Picchio (que, aliás, prefacia ainda outros dois livros seus). Em seu sítio (<http://www.veraluciadeoliveira.it/>) estão listados 21 títulos de poesia, sendo que alguns são antologias de seu percurso, com edições de versões para o francês e o espanhol. Vera recebeu ainda prêmios significativos por sua

¹ Roberto Bozzetti é Doutor em Literatura Comparada, professor de Teoria da Literatura no Curso de Letras da UFRJ, sendo também poeta, autor de *A tal chama o tal fogo* (2008) e *Firma irreconhecível* (2010), lançados ambos pela Oficina Raquel.

produção poética, tanto no Brasil quanto na Itália: no Brasil, o Premio Academia de Letras de Poesia 2005 por *A chuva nos ruídos*; no ano seguinte, *Entre as juntas dos ossos* foi o vencedor do 1º. Concurso Literatura para Todos, do Ministério da Educação do Brasil (MEC); na Itália, entre as diversas premiações destacam-se o Premio Nazionale di Poesia "Popoli in Cammino", Milano, 2005, por *Verrà l'anno* e, em 2009, por *La carne quando è sola*, o Primo Premio Internazionale di Poesia "Piero Alinari", Florença. Seu livro mais recente é *Vou andando sem rumor*, seleção de poemas de sete livros em língua portuguesa. Neste artigo ocupo-me de *O músculo amargo do mundo*, publicado por Escrituras, São Paulo, em 2014, reunindo poemas então inéditos e – a julgar por uma entrevista da própria poeta sobre seu método de trabalho² – escritos especialmente para comporem o volume de pouco mais de 80 páginas.

São 70 poemas curtos – praticamente toda a sua poesia o é – entendendo-se por “poema curto” aqui o que efetivamente são textos compostos de em média 6 ou 7 versos; neste livro, o maior tem 12 versos, e é único, e há alguns que são apenas um verso que se espraia pelo branco da página. Nenhum dos poemas tem título e não há praticamente uso de maiúsculas³. Mas antes de nos determos mais no volume, recolho no sítio pessoal da autora diversas citações sobre sua poesia em depoimentos diversos, que julgo pertinentes com a leitura que vou empreender.

De Donizete Galvão, ao apresentar *No coração da boca*, livro de 2006, comenta a poética de Vera: “são retratos 3 x 4, fragmentos desse desastre social brasileiro. Fala dessa gente que (...) deseja o que não pode desejar.” “A gente” é mesmo o sujeito do primeiro poema de *O músculo amargo do mundo*: “aquela cidade comia a gente pelo intestino” é o verso que abre o volume (OLIVEIRA, 2014, p.7). Faz sentido então que neste livro o prefaciador, Ivan Marques, fale em “lirismo coral” para o conjunto, “de modo a compor em seu fluxo um poema bem maior, cuja força reside justamente na polifonia, isto é, na totalização das partes”. Galvão diz ainda que na “mitologia particular” de Vera o motivo recorrente por excelência “é o da dor, essa ferida aberta e insolúvel”. Donde se deduz sem maior dificuldade, amarrando as pontas dos dois comentários, que se trata de uma dor coletiva ou, ao menos, não individual, isto é, que não gira em torno de particularismos do sujeito poético.

José Saramago em comentário também recolhido no sítio da autora diz não ser “capaz de identificar ecos doutras vozes na sua voz própria”, mas creio que aqui podemos avançar alguns nomes que em Vera ecoam: no sentido da atenção ao mundo pequeno, humilde, há muito de Bandeira, o Bandeira horrorizado de “O bicho”: “O homem, meu Deus/era um bicho”. Como se vê – e nem é o mais freqüente no mestre pernambucano – o Bandeira desesperando da fraternidade. A palavra “bicho”, por sinal, é recorrente em *O músculo amargo do mundo*: aparece em sete poemas; além disso, surge mais três vezes na variante “animal/animalzinho”, além de nomeado mais oito vezes como “cão/cachorro”, esta a espécie mais recorrente entre os bichos. A se notar ainda a presença constante dos animais do “mundo subterrâneo”, tais como ratos, aranhas,

² Ao programa Entrelinhas na TV Cultura (SP), de 24/08/2006, disponível em > <https://www.youtube.com/watch?v=sDPFR4-II6U> <. Acesso em: 24 set. de /2016

³ Exceções: a palavra Deus aparece por 5 vezes; uma ocorrência para Natal e Dona Benta e Seu Benedito.

formigas, traças: é um mundo que rasteja pelo inóspito da paisagem urbana, pela “imundice do pátio” (para remeter de novo ao poema de Bandeira): frequentes são as alusões a lixo, a terra, lama, bueiro, ralo, visgo, crosta, limo. Ante uma palavra mais, digamos, “neutra”, ou menos comprometida com esse campo semântico ínfero, como “calçada”, a visão não é mais alentadora, nem mais plácida: “meu país tem calçada chiqueiro bueiro...” (p. 63)⁴. Ora, o espaço dos poemas de *O músculo amargo do mundo*, se é o espaço da rua, como de resto ensina a boa lição modernista, o é daquilo que na rua, além de inóspito, por encardido e hostil, é transitório, instável, precário: semáforos, meio-fios, vitrines de lojas. No livro de 1989, *Geografie d’Ombra* lia-se: “amanheço todo dia nua e estreita/como uma rua de comércio”⁵. Reunindo agora todos esses elementos de uma sombria constelação, no poema da p. 63 a percepção é mais pungente: “meu país é do lado de fora que ele mais dói/meu país tem calçada chiqueiro bueiro onde/gente compete com bicho e perde/meu país tem mercado avenida rua semáforo/onde com pouco se compra um corpo.”

Essa presença constante de metonímias, aliadas a uma perita habilidade no corte dos versos, a elipses, esses fragmentos em parataxe remetem a outro modernista, este também atento a São Paulo (que sendo a mesma cidade era no entanto tão outra): Oswald de Andrade, sobre quem a autora, aliás, já publicou preciosa apreciação ensaística. No *Pau-brasil* oswaldiano Vera Lúcia ressalta justamente, ao lado dos procedimentos acima aludidos, a capacidade de captar a cidade a partir de “anotações rápidas de sentimentos e reflexões pessoais” (OLIVEIRA, 2015, p. 121), além da visão transtemporal da fatuidade como “um dos aspectos mais característicos das classes privilegiadas do Brasil” (idem, p. 139). Valho-me da observação para aproximar a poética de Vera de outro nome com o qual tem laços: o de Francisco Alvim.

Na poesia de Alvim, oswaldiana à sua maneira, essa fatuidade de nossa elite aparece com mais virulência do que no antropófago – afinal, em 50 anos a separarem os dois poetas, nossas perversidades aparecem com mais clareza -, aumentando ademais, pelo trabalho persistente desenvolvido pelo poeta de compor livros que exigem uma visão de conjunto para melhor se apreciar cada parte, a sensação polifônica de se estar assistindo a algo que se esboça como “uma fragmentária comédia nacional” (SCHWARZ, 1999, p. 2005). Comédia de que o público leitor é hoje mais consciente do que à época de Oswald, com a visão dos demais modernistas de permeio e uma compreensão mais madura, por exemplo, da virulência machadiana, com a qual a poética de Alvim dialoga pelo lado acintoso da “desfaçatez de classe”, como diz o mesmo Schwarz em seu célebre estudo sobre os narradores personagens de Machado. Numa curta mas muito precisa apresentação da poética de Alvim, é ainda o crítico paulista quem comenta:

Do ponto de vista da composição, o elemento-base não são palavras nem versos, mas *falas*, as mais simples e naturais, em cuja coleta ou confecção o autor acerta infalivelmente na mosca (...). Em muitos poemas é como se houvesse um microfone circulando. O que é dito é fácilimo e quase nada,

⁴ Quando vier indicado apenas o número da página a obra referida é *O músculo amargo do mundo*.

⁵ Disponível em: <<http://www.veraluciadeoliveira.it/>>.

mas o conjunto, formado pelas vozes que contracenam, tem a complexidade própria da vida e esboça algo como uma fragmentária comédia nacional, interior e exterior (SCHWARZ, 1999, p. 206).

Pois bem: em Vera Lúcia temos esse parentesco com Alvim mas numa visão em negativo, na qual a comédia expõe sua face de tragédia. Vale ressaltar que o efeito conseguido pela poeta é análogo ao dele, pois nela é também possível dizer que o elemento-base, mais que palavras ou versos, é a *fala*. Veja-se, por exemplo: “arear panela é fazer parte do mundo/fazê-las brilhar como novas fazê-las espelhar/a casa, que pobre não porque é pobre tem que/virar um molambo sujo” (p. 28)

A *fala* em Vera Lúcia é entre dentes, é fala do tipo que muitas vezes é para não ser ouvida, temerária, crispada – mesmo sendo dita inter pares de infortúnio –, é próxima do solilóquio: “criança só sabe pedir/a única coisa que criança sabe fazer/além de pedir é chorar de fome” (p. 21). Vivência rente entre os seres miúdos e o mundo dos restos, das sobras, dos detritos, aproxima-se ainda da concisão frasal de um Dalton Trevisan, agravada pela gravidade do que vê, que lança esta poética próxima ao desespero – e é uma poesia feita muito a partir daquilo que se vê e do que não se consegue deixar de ver, por assim dizer – que encontramos, por exemplo, em Cesário Verde. Em Vera: “certas coisas é melhor olhar de longe/ver pela janela distante/ver pelo semáforo com pressa/ver pela fresta fria da noite/ver pelo meio no lusco-fusco/ver sem ver, fazer que ver.” (p. 12) É pelo olho temeroso, doído mas atento ao detalhe micro das vidas miúdas, das quinas e frestas, que se murmura, que se lamenta o conformismo indignado. Como não pensar na tísica de Cesário Verde? “A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia?/Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia...” (“Contrariedades”). Em Vera: “roupa a gente lava de raiva/passa com raiva/entrega com raiva/vida a gente leva com raiva/passa com raiva/entrega com raiva” (p. 15). Pois este olho atento ao micro é capaz de articular todos os detalhes do que se vê e todas as falar num plano de conjunto. E este conjunto, desalentado, é o de uma cidade que não é mais a que se fazia presente, exultória, na promessa utópica dos modernistas, mas é cidade que continua falante, viva, pulsante, uma cidade na qual outras vozes cem anos depois do Modernismo se fazem ouvir, imperativas. Falemos um pouco delas.

II

Considerando que até aqui estão feitos alguns dos balizamentos que penso pertinentes para situar a poesia de Vera Lúcia de Oliveira dentro da série literária, podemos avançar agora no sentido de tomar esta poesia em relação com a música – mais especificamente, com a canção mediatizada – produzida em São Paulo, cidade de eleição de *O músculo amargo do mundo*. Deixemos claro desde já que, à semelhança do que fiz antes com relação aos poetas com que ela dialoga, procurarei situar a poesia de Vera numa determinada série que vai de Adoniran Barbosa a alguns nomes fortes da musical atual da cidade, num percurso que considerará ainda Tom Zé.

Mas antes uma última observação ainda quanto à série literária: o posfaciador de *O músculo amargo do mundo*, Ivan Marques, é certo na observação:

O poema de abertura do livro traz ecos de João Cabral de Melo Neto, especialmente da poesia social de *O cão sem plumas* (1950): “aquela cidade comia a gente pelo intestino/aquela cidade tinha boca para devorar o mundo todo de onde viera/aquela cidade tinha fome que não se saciava, ele agora para alimentá-la/dera para atravessar as noites num farol vendo os carros implorando os carros” (MARQUES, 2014, p. 80)

Esta cidade, cuja fome ela mesma não sacia, ecoa igualmente o poema *cidade/city/cite*, de Augusto de Campos (1963), por mais longe que a poesia de Vera Lúcia se situe dos experimentos da Poesia Concreta.

Não foram poucos os estudiosos, nem foram poucas as vezes em que se aproximou a poesia literária produzida no Brasil a partir da década de 1960 da lírica de canção popular. Para o bem e para o mal. Assim como a aproximação ela mesma também se fez para o bem e para o mal. Não nos estendamos em demasia sobre o assunto, apenas pontuemos os marcos básicos; sem dúvida, o nome-chave dessa aproximação é o de Vinícius de Moraes, que no começo dos anos 60, praticamente conclui seu trânsito da poesia literária para a canção, fundando a bossa nova com Tom Jobim e João Gilberto. Desde então a descendência dos três foi extensa e profícua, na geração que sagraria a sigla MPB nos anos 60/70: Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso são seus nomes mais proeminentes. No contexto da entrada da década seguinte dá-se o que Italo Moriconi chamará “revolução *pop*”, franqueando as fronteiras, nas culturas de outros países muito rígidas, entre o popular e o erudito, resultando daí um quadro da originalidade cultural brasileira: “depois da bossa nova e da MPB, a própria canção popular tem-se alimentado da literatura. Nossa canção popular tem letras de alta voltagem intelectual.” (MORICONI, 2002, p. 12). No contexto assim delineado, pós-concretista, pós-tropicalista, mergulhado em contracultura e resistência aos desmandos da ditadura da década de 70, surgem os poetas ativos na passagem poesia literária/letra de canção, de Torquato Neto a Waly Salomão, de Cacaso e Abel Silva a Chacal e Bernardo Vilhena, desaguando, sobretudo no Rio de Janeiro (mas não apenas), na primeira metade dos anos 80, no rock brasileiro dos anos 80 ou, segundo se chama às vezes, BRock. . Para fechar esta questão (menor) dos balizamentos temporais, recorde-se com Antonio Cícero que, para os tempos pós-vanguardistas que atravessamos (ou tempos do “pós-fetichismo do novo”, como ele também diria),

o fato de que as vanguardas acabaram não significa que não continue a existir – ou que não tenha o direito de continuar a existir ou que não possa ser boa – a poesia experimental, isto é, a poesia que faz experiências com novas linguagens, formas, técnicas, materiais etc. O experimentalismo continua a existir, embora seja apenas uma das possibilidades da poesia. Ele não é mais

“vanguarda”, pois não está mais a abrir caminho para a nossa compreensão da poesia, mas apenas explorando caminhos formais alternativos (CICERO, 2012, p. 82).

Na verdade o que Cícero chama de experimentalismo, ou de “poesia experimental” é uma deriva em relação ao *ethos* vanguardista. É, na compreensão mais ampla possível, o que possa superar ao mesmo tempo a novidade como fetiche e qualquer acanhado retorno ao saudosismo tradicionalista das velhas fórmulas. Assim, essa deriva será o que vai direcionar boa parte da produção poética- ou, no sentido mais amplo, cultural – brasileira a partir dos anos de 1960: como está na citação acima, às experiências da poesia com “novas linguagens, formas, técnicas, materiais etc”, pode-se acrescentar o pleno êxito estético obtido a partir das experiências com um novo suporte: a melodia. A gloriosa canção brasileira que se consolida a partir da bossa nova vive esse estado de coisas.

Como resultante de todo esse processo, para além dos balizamentos temporais, José Miguel Wisnik dá as cores mais consistentes para a discussão:

Na canção popular brasileira das últimas três décadas [o texto é de 1994] encontram-se bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral. Uma tal mistura da proveniência artística e técnica, de níveis de informação, poderia facilmente dar lugar ao ecletismo ou à pura confusão. Poderia ser confundida, ainda, com a tendência ao pastiche ou à generalização do caráter mercadológico de toda matéria sonora que sobreveio às liberações da década de 1960. No entanto, é possível sustentar que vieram se forjando dentro dessa tradição, critérios que a tornaram capaz de trabalhar com a simultaneidade e a diferença de um modo inerente à enunciação da poesia cantada, com delicado e obstinado rigor, mesmo sob o efeito consideravelmente homogeneizador ou pulverizador das pressões do mercado. Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também, como veremos, um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*. (WISNIK, 2004, p. 215).

Um pouco mais adiante, dando nomes aos muitos que trafegam nessa via de mão dupla:

Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá também com uma série de poetas surgidos nos anos 1970, como Wally [sic] Salomão, Paulo Leminski, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Alice Ruiz, Antonio Risério, sem falar em Jorge Mautner, que combinava efervescência filosófica

e literária com canção popular havia mais tempo, ou Antonio Cícero, poeta, letrista, filósofo. Haroldo de Campos tem seu “Círculo de fulo” e Augusto de Campos seu “Pulsar” musicados por Caetano Veloso (Augusto [faria] um cd com oralizações e musicalizações de poemas; textos de Haroldo e do próprio Augusto foram musicados ainda por Péricles Cavalcante). Arnaldo Antunes faz uma ponte entre poesia concreta e rock, desenvolvendo a partir daí uma poética muito pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música. (...) Os jogos de humor de Rita Lee, as aproximações de Aldir Blanc ao brilhantismo mórbido do poeta pré-modernista Augusto dos Anjos, os achados concisos e cortantes de Itamar Assumpção, próximos dos de Leminski, as bricolagens (também) de Carlinhos Brown, os longos cordéis urbanos no rock de Renato Russo, os lirismos muito pessoais de Djavan e Luís Melodia, sem falar na maestria absoluta de Chico Buarque, são outros exemplos desse campo povoado de situações estimulantes do ponto de vista poético-musical (idem, p. 217-219).

Podemos perfeitamente adicionar aqui ainda a lembrança do próprio Chico Buarque musicando João Cabral em 1965 (antes mesmo de se profissionalizar) e Cecília Meireles em 1969, além de mais recentes “parcerias” (também sem aspas) de Sergio Ricardo e Milton Nascimento com poemas de Drummond, Paulinho da Viola com os poetas Capinam, Salgado Maranhão e Ferreira Gullar, os poemas de Hilda Hilst musicados por Zeca Baleiro, os sonetos de Glauco Mattoso musicados por nomes diversos da cena musical paulistana, sem falar, claro, do próprio Wisnik que trafega ele também com maestria nessa via de mão dupla, em canções próprias ou musicando Drummond, Oswald, Pessoa.

A relação com a canção que estabeleço neste artigo é de total responsabilidade minha enquanto intérprete. Nesse sentido, é arbitrária, claro. E, arbitrária, parte de uma constatação feita não sem algum espanto – por óbvia que seja – e de uma associação que se deu a partir dessa constatação. Esta toma o fato de que *O músculo amargo do mundo* apresenta-se, a partir da capa, como um objeto semioticamente coerente desde logo: a pungente fotografia (de Claudio Maccherani), na qual um homem puxa por em meio ao tráfego de automóveis uma carroça abarrotada de papelão, er um cachorro preto sobre a capota encimando a visão do conjunto, é um poema visual perfeitamente integrado ao volume, e mais, glosado em seu interior em *falas* tão pungentes quanto a própria foto:

“esse cão que me segue/é minha família, minha vida/ele tem frio mas não late nem pede/ele sabe que o que eu tenho/divido com ele, o que eu não tenho/também divido com ele/ele é meu irmão/ele é que é meu dono” (p.51).

Se em outros livros de Vera Lúcia é também perceptível a relação que a capa estabelece com o corpo dos poemas, o fato é que neste a constatação dessa coerência semiótica deflagrou uma possível associação entre poesia literária e canção: pessoas circulando no interior e ou entre veículos (ônibus, automóveis) é imagem recorrente na canção

brasileira desde pelo menos “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola (1969), não coincidentemente uma canção emblemática dos anos de chumbo do “milagre brasileiro”. E muitas vezes a canção flagrou desde então os que situam-se à margem desse tráfego: o pivete de Chico Buarque, os pedintes de João e Francisco Bosco são alguns exemplos. No caso do livro aqui tratado, a foto não apenas situa – será por sua tonalidade pastel acinzentada? – com a clareza da intuição possível seu cenário e o dos poemas em São Paulo (o nome da cidade em nenhum momento é explicitado nos textos que compõem o volume) como conduzem à pungente “Menina Jesus”, de Tom Zé (1978), e daí, por uma metonímia em efeito cascata atento à sugestão do lirismo coral, como já foi dito, à canção paulistana como um todo. Voltarei a Tom Zé e a outros mais à frente. Por ora, duas palavras sobre o que seria essa canção, essa “música popular de São Paulo”. Vamos a partir de observações certeiras de José Miguel Wisnik.

Wisnik diz que São Paulo é, sobretudo, o local do desenraizamento no que toca à música popular. Entenda-se: a maior cidade brasileira, verdadeira megacidade, não foi, ao longo dos anos de nossa história, um repositório de culturas orais e letradas – cujos maiores exemplos seriam a Bahia, o Recife, Minas e Rio - , caracterizando-se como “sobretudo uma metrópole do século 20” (WISNIK, 2004, p. 303). A exceção, anota o mesmo autor, fica por conta da música caipira, “guardada tradicionalmente na voz encorpada e reta de Inezita Barroso” (idem) e, certamente, diria eu, de Rolando Boldrin. Quanto aos gêneros musicais, dirá o mesmo autor que em São Paulo

eles se encontram, se misturam, se desmancham, são processados e reprocessados, e tratados muitas vezes com aquela distância relativizante de que se investem as coisas quando são sabidamente de empréstimo. Como é sabido também, esse tipo de situação impõe uma certa artificialidade congênita, mas abre espaço à liberdade de usos, já que a espontaneidade não vem de graça (WISNIK , 2004, p. 303).

Fora do mundo vegetal, desenraizada, feita sobretudo de cruzamentos e trocas, de encontros, passagens, do efêmero e do precário (“contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo”, anotava Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” de 1928 alvejando o tradicionalismo do Verdamarelismo), esta é a configuração da cidade desde pelo menos o olhar modernista dos anos de 1920, a Paulicéia de Mário, os “postes da Light’ oswaldianos, a teia delirante de Luís Aranha. Na “locomotiva” São Paulo, que “não pode parar” – ou que só pára nos engarrafamentos – tudo é trabalhado, retrabalhado, processado, reprocessado: sabemos nós, hoje com muito mais clareza do que no alvorecer do Modernismo, que na sociedade brasileira, os frutos do que se ganha com o trabalho vão muito pouco para os que efetivamente trabalham. Ora, foi como antídoto a essa moral do trabalho, que sempre se revelou falaciosa, que o samba carioca criou o mito do malandro: “eu vejo quem trabalha andar no miserê” cantavam Babaú e Ciro de Sousa na voz roufenha de Aracy de Almeida nos anos 30; essa voz dissonante da ideologia do Estado Novo mais tarde se converte em estereotíпия – e deixa, portanto, de ser dissonância para servir ao pitoresco. Importa agora anotar que o sambista mas

façomoso, mais popular, mesmo icônico de São Paulo tem pouco a ver com esse impulso, esse “insight”, essa vontade, por assim dizer, malandra, por mais que a tenha tomado como uma tradição – logo, um tanto de empréstimo, para usar o termo forte da citação de Wisnik acima. Falo, claro, de Adoniran Barbosa. Sua persona é toda ela a construção de um empréstimo, acintoso – e genial, claro. Por exemplo: Adoniran conhece seu apogeu em meados dos anos 50, quando o apogeu da malandragem praticamente encerrara seu ciclo no Rio – a exceção notável é Geraldo Pereira, ainda em atividade, mas que morreria pouco depois. Assim como o malandro de Adoniran é “teatral”, assim também sua língua estropiada de italiano e caipira o é, como reconheceu o próprio Antonio Candido, que comentou o fato de que também “Adoniran Barbosa” é um nome de empréstimo (o nome de batismo do sambista era João Rubinato): “um artista inventa antes demais nada a sua própria personalidade” (Candido, 2002, p. 211)⁶. O mundo dos sambas de Adoniran, sendo um mundo da margem, não é o mundo dos malandros cariocas: é a margem do ganho insignificante, irrisório com o próprio trabalho, é mundo não malandro, mas o proletário. Nos seus sambas é constante a rua (como também a casa), na qual o cantor se situa quase que invariavelmente à margem: “Ela passou de ônibus pela Via 23 de Maio/e da janela do coletivo me viu/plantando grama no barranco da avenida” (“Samba do Metrô”); “e hoje nós pega paia/nas grama do jardim” (“Saudosa maloca”). É o sambista de *flânerie*, por certo, mas de uma *flânerie* mais afim à busca de trabalho e de abrigo: “O que que você trouxe na marmita, Dito? Truexe ovo frito, truexe ovo frito” (...) “Tocar na banda pra ganhar o quê?/duas mariolas e um cigarro Iolanda”. Ou anda em busca do sentido da vida no amor que se foi: “Procurei na Central/procurei no hospital e no xadrez/andei a cidade inteira e não encontrei Inês”. Seu teto é sempre precário, o abrigo é sempre a véspera do despejo: seria ocioso enumerar tantos sambas seus que tratam precisamente disso.

Se a mais completa tradução de São Paulo é o desenraizamento intrínseco à modernidade, e ele pode ser glorioso ao corresponder a uma visão utópica condizente com um determinado estágio desta, como aconteceu com a eclosão do nosso modernismo literário na primeira metade dos anos 20, e além de glorioso, cosmopolita, vale lembrar que o cosmopolitismo é o desenraizamento no mais alto grau. O arranque da industrialização nos anos de 1920/30 incrementou entre nós a intensificação acelerada das trocas, dos ganhos e perdas próprios do capitalismo. Como contraface a esse mesmo projeto utópico, podemos pensar para o caso brasileiro um certo paralelo com a aventura dos modernistas das culturas periféricas, provincianos *tout court*, cujo preço pago por essa aposta no cosmopolitismo foi bastante alto, como sugere o valioso estudo de Berardinelli a respeito de Cesar Vallejo e outros modernistas que procuraram se radicar na França. Nesse quadro, o enraizamento, próprio da província, passa a ser visto como um problema, passando a ser tomado – temática e formalmente – muitas vezes como etapa a ser vencida ou, nos casos mais dramáticos, submetida a crítica contumaz dos artistas, aguilhoada pela dimensão afetiva inescapável. De qualquer forma, diz o mesmo Berardinelli, em contexto assim constituído, tanto uma coisa – cosmopolitismo – quanto outra – provincianismo – passam a valer como categorias de valor.

⁶ O texto foi escrito para a contracapa do segundo LP individual de Adoniran Barbosa, de 1975.

Somente com a modernidade burguês-capitalista a província se torna de fato província, isto é, estado pregresso, atraso, inadequação histórica, periferia fora do tempo, cor local, preconceito. O Cosmo é destronado pela Metrópole, que se torna seu sucedâneo (BERARDINELLI, 2007, p. 69).

Volto à canção para pensar no caso curioso dos sambas de Adoniran em tudo isso: em “samba paulista”, o adjetivo indicativo de origem é a marca do empréstimo, para usar o termo de Wisnik. Por sua vez, quando se fala apenas “samba” querendo designar o gênero brasileiro por excelência se escamoteia que na verdade se fala de um samba “carioca”, que dispensa esse adjetivo. Hoje é menos assim, mas assim o foi durante muito tempo. O que equivale a dizer que o samba carioca tomado como metonímia do Brasil subsume a província na metrópole, que a destrona e elide. Em outras palavras: considerando o samba, Adoniran é um provinciano, o samba “paulista” é provinciano. E mais: é um provinciano que quando ganha uma visibilidade nacional – o que acontece com toda a força em 1965 com o estrondoso sucesso, inclusive no Rio, de “Trem das Onze”⁷ - quer deixar de existir como tal, ademais considerando que na década de 60 a bossa nova fez com que o samba carioca desse o passo decisivo de seu projeto de cosmopolitização, por assim dizer.

Da bossa nova para o tropicalismo, pensemos em Tom Zé. Torna-se cada vez mais claro que do núcleo de artistas que veio da Bahia para o Sudeste em meados da década de 1960 ele sempre foi o mais esquerdo, o que de resto se confirma por toda a sua trajetória até hoje. E seu ponto de partida era, independente de ele ter se realizado melhor como artista tardiamente em relação a seus pares, já nos anos 70 – o de um olhar mais apegado à província, no qual o cosmopolitismo se fazia menos visível como projeto ostensivo, do que em Caetano Veloso e Gilberto Gil. A canção “2001” (em parceria com Rita Lee), com sua colagem moda caipira/rock pesado, é elucidativa disso. Seu olhar de cronista em “São São Paulo, meu amor” inverte o que uma certa tradição brasileira – que vai do teatro de Martins Pena às duplas caipiras da era do rádio – estereotipou: a do egresso do mundo rural chocado com os avanços da cidade. A inversão é divertida, com o provinciano zombando do provincianismo dos habitantes da metrópole, superprovincianos de moral: “Pecadoras invadiram/todo o centro da cidade/armadas de ruge e batom/dando vivas ao bom humor/num atentando contra o pudor//a família protegida/o palavrão reprimido/um pregador que condena...”. O lastro desse humor, com ganho evidente dado seu amadurecimento como criador, espria-se por toda sua produção até hoje.

Se insisto aqui em abordar o provincianismo, melhor, no que este comporta de enraizamento, é porque na poesia de Vera Lúcia de Oliveira um dos componentes centrais da dor como motivo de sua poesia é a dor sentida pelo desenraizamento. A metrópole não é amorosa, e a presumível província de origem de seus viventes sem rumo e teto não deixou sequer vestígios claros de existência, exceto talvez num fiapo de

⁷ Severiano e Mello, 1998, p. 91.

lembranças que listam quintais e frutas: “a chuva ilumina a rua, dá brilho ao asfalto/reflete pedaços do céu nuvens pássaros papagaios/traz cheiro de terra cheiro de campo cheiro de verde/tem gosto de gabioba goiaba abacaxi manga” (p. 29). Na poesia de Vera Lúcia de Oliveira o drama da dualidade em torno do desenraizamento, com o ressalto da província, se dá nem tanto pelo encolhimento do mundo – embora seja disso que explicitamente se fale – mas pelo encolhimento das pessoas no mundo: “a rua é um universo/encolhe o mundo/do nosso tamanho/(...)/a cada cão o seu chute/a cada chão um patrão” (p. 25). A desumanização quer achar todos a uma dimensão de bicho: “ser bicho onde nem bicho come nem bicho dorme” (p. 9). Em Tom Zé o momento de total gravidade, de *pathos* está em “Menina Jesus”. Quando a apresenta em suas performances, Tom Zé insere o seguinte comentário na introdução (que não consta na gravação de 1978, quando a canção foi lançada):

O nordestino que vem tentar o Sul só pode visitar os seus quando tiver comprado três importantes símbolos da civilização: um rádio de pilha, um relógio de pulso e um par de óculos escuros

[segue a letra]:

Valei-me, minha menina Jesus/minha menina Jesus/minha menina Jesus,
valei-me./Só volto lá a passeio/no gozo do meu recreio,/só volto lá quando
puder/comprar uns óculos escuros./Com um relógio de pulso/que marque
hora e segundo,/um rádio de pilha novo

cantando coisas do mundo --/pra tocar./Lá no jardim da cidade,/zombando
dos acanhados./dando inveja nos barbados/e suspiros nas mocinhas...//Porque
pra plantar feijão/eu não volto mais pra lá/eu quero é ser Cinderela,/cantar na
televisão...//Botar filho no colégio,/dar picolé na merenda./viver bem
civilizado,/pagar imposto de renda.//Ser eleitor registrado,/ter geladeira e
tv,/carteira do ministério,/ter cic, ter rg.//Bença, mãe./

Deus te faça feliz/minha menina Jesus/e te leve pra casa em paz.//Eu fico
aqui carregando

o peso da minha cruz/no meio dos automóveis,/mas/Vai, viaja, fuge
daqui/que a felicidade vai/atacar pela televisão//E vai felicitar,
felicitar/felicitar, felicitar/felicitar até ninguém mais/respirar.//Acode, minha
menina Jesus/minha menina Jesus/minha menina Jesus, acode.⁸

Algumas questões foram aqui apenas rascunhadas: a cidade modernista de São Paulo e a cidade tropicalista e, dentro desta, um tanto que de fora, a São Paulo de Tom Zé. O seu tanto de dissonante que têm os empréstimos culturais contumazes na cultura paulistana. Permeando toda essa discussão, a relação enraizamento-desenraizamento nos termos propostos por Berardinelli. Mas cabe finalizar, e para isso os poemas de Vera Lúcia de Oliveira ajudam a retomar e tentar amarrar algumas idéias postas de início, como a do

⁸ Zé, Tom. 2003, p. 179-180. Na transcrição da letra no livro vem incorporado o comentário introdutório.

“lirismo coral”. É através desta que se pode ousar estender entre sua voz e a voz da melhor canção que se faz atualmente em São Paulo, uma leitura capaz de enxergar em ambas, solidária, a mesma fala avessa à fatuidade da elite brasileira (Rômulo Froes e Alice Coutinho cantam, pela voz da octogenária e sempre transgressora Elza Soares em “A mulher do fim do mundo”: “Na avenida deixei lá/a pele preta e a minha voz/na avenida deixei lá/a minha fala, a minha opinião/a minha casa, minha solidão/joguei do alto do 3º. andar/quebre a cara e me livre/do resto dessa vida na avenida/dura até o fim/mulher do fim do mundo eu sou/eu vou até o fim cantar”), e/ou daqueles que se julgam como tais: questões estas muito urgentes na São Paulo que estamos vendo como cidade nestes nossos dias, na qual parece que a desumanização deliberada cumpre um papel fundamental no agravamento do abismo social brasileiro, de que seria exemplo eloqüente nos poemas e canções aqui abordados a cultura do automóvel arrogando seus direitos sobre o que persiste de humano no cenário urbano – e esta e é só uma anotação lateral: há pouco mais de dez dias um catador de papel foi morto atingido por uma flecha (aqui beiramos o inverossímil) disparada por um comerciante que dias antes tivera a carroceria de seu automóvel amassada por ele). As novas vozes que se fazem ouvir falam da “dor de uma ferida aberta”, como, por exemplo, “A ciranda do aborto” de Kiko Dinucci que diz: “Vem despedaçado/vem, meu bem querer/vem aqui pra fora/vem me conhecer”. Aqui, esta canção nova, herdeira de tantos desenraizamentos e desenraizados (como não lembrar de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus?)⁹ canta a dor coletiva que, como referido no texto de Donizete Galvão mencionado no início, “deseja o que não se pode desejar”. E que parece ir buscar, parece estar indo buscar. Ou não seria assim?

Dá neles, Damião/dá sem dó nem piedade/e agradece a bondade e o cuidado/de quem te matou/Dá neles, Damião/e devolve o hematoma/bate mesmo, até o coma/que essa raiva passa nunca não/Sangue e suor pelo vão/sentir mais a dor, vingar/ver respingar o pavor/quem bateu, levar (Douglas Germano e Everaldo F. da Silva, “Damião”, gravação de Juçara Marçal).

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Alfonso. Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 59-92.

CANDIDO, Antonio. Adoniran Barbosa. In: _____. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

⁹ *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, era o diário da autora, moradora na periferia de São Paulo. Tornou-se um grande sucesso editorial ao ser lançado em 1960, ganhando tradução para diversos idiomas e lançamento em diversos países desde então.

GALVÃO, Donizete. [Orelha do livro]. In: OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *No coração da boca*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

MARÇAL, Juçara. *Encarnado*. São Paulo: Estúdio El Rocha, 2013. (CD).

MARQUES, Ivan. O realismo poético de Vera Lúcia de Oliveira. [Posfácio]. In: OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *O músculo amargo do mundo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2014.

MORICONI, Italo. *Como e por que ler poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *O músculo amargo do mundo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2014.

_____. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: editora Unesp, 2015.

_____. *Poesia & Poesia*. Disponível em: <<http://www.veraluciadeoliveira.it/>>. Acesso em: 19 de ago. de 2016.

SCHWARZ, Roberto. Orelha para Francisco Alvim. In: _____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. cap. 3, p. 205-206.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOARES, Elza. *A mulher do fim do mundo*. São Paulo: Circus, 2015. (CD CPF 017).

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

ZÉ, Tom. *Correio da estação do Brás*. São Paulo: Continental, 1978. (LP).

_____. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.