



Uma análise de *Vinis mofados*, de Ramon Mello

Luciano da Motta Pereira*

Propomos com este trabalho analisar *Vinis mofados* (2009), primeiro livro de poesias de Ramon Mello, considerando sua franca intertextualidade com a música e também com as novas tecnologias. São poemas que expressam os anseios e as frustrações de um eu-lírico urbano em busca de significados e sonoridades para a vida contemporânea.

Entendemos este tempo como um período de transição, que carece de maior distanciamento para uma análise mais definitiva. Antoine Compagnon considera inadequada a classificação “pós-moderna”, por ainda existir estreita identificação com a “complexa e paradoxal” modernidade à qual a nomeação deseja tanto se opor. Trata-se de “uma palavra de ordem polêmica, posicionando-se enganosamente contra a ideologia da modernidade ou contra a modernidade como ideologia” (1996, 103).

De fato, ocorre na contemporaneidade uma acentuação das transformações sociais, culturais e artísticas iniciadas pelos renascentistas no século XVI, reforçadas pelos iluministas no século XVIII e extremadas pelas vanguardas no século XX. A lírica, por sua vez, progrediu para uma poesia autossuficiente, de significação pluriforme, permeada de inquietação e melancolia. Houve uma

* Mestrando em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF).

junção de fascinação e incompreensibilidade que Hugo Friedrich denomina “dissonância” (1978). Uma poesia não mais preocupada em explicar ou apresentar-se harmoniosa, mas pautada por uma gama de significados possíveis – muitas vezes marcados por discórdância, desordem, perplexidade, tensões.

Para Friedrich, tais mudanças foram aceleradas e amplificadas no século passado graças à lírica de Baudelaire, cujos elementos principais prepararam as possibilidades que se tornariam realidade em toda a lírica posterior:

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música (Friedrich: 1978, 58).

Uma vez que a contemporaneidade não está totalmente desligada da força motriz da modernidade, diversos pensadores e teóricos têm evitado o prefixo “pós”, preferindo termos mais adequados à representação do tempo presente. Stuart Hall, por exemplo, se vale da expressão “modernidade tardia” (2004, 44). Já Gilles Lipovetsky considera a civilização atual como uma “sociedade de hiperconsumo” (2007, 17), cuja demanda principal é a busca por prazer, felicidade e satisfação.

Nomenclaturas à parte, não se pode negar que as mudanças continuam – e estão cada vez mais velozes. Estas têm produzido transformações significativas no pensamento e nas relações humanas. Compagnon afirma:

A tradição moderna foi saqueada de suas ideias e de suas formas, justapostas a motivos vindos de outros lugares, como da arte popular, tendo sido o conjunto depositado num imenso banco de dados onde a escolha é aleatória. [...] a pós-modernidade propõe simplesmente uma maneira diferente de pensar as relações entre a tradição e a inovação, a imitação e a originalidade, não privilegiando, em princípio, o segundo termo (1996, 117 e 124).

Nas últimas décadas houve uma intensa e contínua diluição das verdades absolutas e dos conceitos fechados, em busca de “esvaziar a arte de todo elemento sagrado e de toda religião” (Compagnon: 1996, 101). Para Flávio Carneiro, o texto literário de hoje pleiteia uma estética do passageiro, uma “poética do inacabamento” (2005, 28), sem a preocupação de discutir soluções, tampouco de apresentar projeto utópico. Nesse sentido, o movimento de pensamento contemporâneo, nas palavras de Terry Eagleton,

rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade do conhecimento objetivo. O pós-modernismo é cético a respeito da verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade (2010, 27).

Na contemporaneidade não cabe mais o texto como portador de uma verdade sacralizada, compartimentada, mas um texto inserido no mercado e nas instituições, conectado a outros campos das artes e do conhecimento. Essas conexões afetam profundamente a dinâmica da poesia contemporânea, que conta ainda com

um léxico todo peculiar: *ipod, mp4, playlists, tracks, internerd*. Os elementos tecnológicos e a cultura pop são incorporados e cruzam com a alta literatura, permitindo novas experimentações e novas formas de expressar a interação das pessoas com o mundo, com a arte e entre si.

Ao mesmo tempo, é mantida uma conexão com o passado. Compagnon percebe que “a consciência pós-moderna permite também reinterpretar a tradição moderna” (1996, 124). O que parece novo, na verdade, é uma dessincronização, um deslocamento do passado para o presente – as mesmas questões emocionais e relacionais de outrora, só que com aparatos atuais.

Essa ponte entre antigo e novo é verificada também na associação estreita entre a lírica e a canção. Euclides Amaral estabelece uma ligação entre a poesia-canção e a herança do provençal medieval, quando toda a poesia era cantada. Para ele, existe correspondência entre as cantigas dos antigos trovadores e os versos dos poetas-letristas contemporâneos. Nota-se em ambos “os recursos da linguagem popular, com versos terminados em palavra paroxítona e com rima forte, grave e feminina, cantada como fosse uma mulher enamorada” (Amaral: 2010, 239).

Assim, verificamos no livro de Ramon Mello uma sucessão de citações e referências: autores e compositores de épocas e estilos distintos, reverenciados e (re)experimentados. A musicalidade está presente na capa, na concepção visual que aproxima o livro do vinil em sua divisão em Lado A e Lado B, nas referências ao existencialismo de Cecília Meireles, ao tropicalismo de Caetano Veloso, à poesia-canção de Chico Buarque. A estética minimalista e concretista de alguns poemas também corrobora a dinâmica musical, com suas pausas, cortes, síncopes e contratempos. Como bem

sintetiza Heloisa Buarque de Hollanda na contracapa do livro, “a palavra dita, a palavra sentida, a palavra silenciada, a palavra excessiva vem, de maneira muito explícita, articulada à palavra cantada” (Mello: 2009).

Além da intertextualidade com a música, é instigante a relação peculiar da poesia contemporânea com os *gadgets* tecnológicos. Para Tânia Carvalhal, essa relação aponta “a tendência comum de ultrapassar fronteiras, sejam elas nacionais, artísticas ou intelectuais”, e explora “o imbricamento da literatura com outras formas de expressão artística” (2006, 74). O espaço digital e a informática realçam o aspecto hipertextual da obra, de uma leitura baseada em associações não lineares que vão do antigo ao mais recente, de poemas que remetem a outros poemas, autores e temporalidades.

Desse modo, as tecnologias produzem novas interações interpessoais – muitas delas em ambientes virtuais, por meio de “entidades” eletrônicas ou “avatars”. O que sobressai é a performance, que Steven Connor defende como sendo uma ambivalência desta época: a originalidade e a presença como elementos secundários das várias possibilidades de reprodução e de representação. Dada a atual ênfase na experiência, tudo passa a ter necessariamente um tempo determinado, efêmero, para não perder seu “efeito-público” (Connor: 1992, 111 e 126).

Performática, em diálogo constante com outras linguagens e gêneros, a poesia contemporânea recicla procedimentos antigos e atuais a fim de produzir novas leituras e possibilidades de comunicação. Nesse sentido, é bastante representativo o livro *Vinis mofados*, enquanto grande mosaico de referências e intertextualidades, com seu procedimento “devorador” não distanciado das relações efetivadas entre os textos (Carvalhal: 2006, 80).

Tomando esse escopo teórico como ponto de partida e considerando “poeta”, “autor”, “escritor” e “eu-lírico” como referências plurais de uma mesma voz poética, faremos uma breve apresentação de Ramon Mello, relatando sua trajetória, seus encontros e trocas com outros autores e artistas; discorreremos sobre a concepção visual e referencial do livro, além de sua divisão estrutural em Lado A e Lado B; trataremos de algumas das intertextualidades com escritores e compositores, dos diálogos com a MPB, com o tropicalismo e com a poesia-canção. Nas considerações finais, destacaremos o modo como a poesia de Mello se insere no contexto contemporâneo, ao evocar algumas de suas marcas plurais.

Ramon Mello: novo verbete para a poesia brasileira

Ramon Mello¹ nasceu em Araruama, cidade fluminense situada na conhecida Região dos Lagos, a 14 de fevereiro de 1984. Formou-se em Jornalismo pelo Centro Universitário da Cidade (UniverCidade), depois de passar pela Universidade Veiga de Almeida e pela Universidade Cândido Mendes. Sua monografia de final de curso abordou a temática dos blogs. O poeta se formou também em Artes Cênicas pela Escola Estadual de Teatro Martins Pena, no Rio de Janeiro.

Estagiou na Rádio Cidade FM e trabalhou nas editorias de algumas revistas de menor circulação, antes de começar a despontar como escritor e artista contemporâneo. A partir do blog *Click (In)versos*,

¹ Dados fornecidos pelo próprio poeta em entrevista concedida em sua residência (Copacabana, Rio de Janeiro, 26 de junho de 2011) e colhidos em matérias de *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*.

publicou diversas entrevistas com autores de sua geração, como João Paulo Cuenca, Santiago Nazarian, Bruna Beber e Clarah Averbuck. Trabalhou no *Portal Literal*, a convite de Heloisa Buarque de Hollanda, e depois no *Saraiva Conteúdo*, junto com Marcio Debellian e Bruno Dorigatti. Em ambos os sites manteve o ofício de entrevistar escritores, muitos deles já consagrados, como Adélia Prado, João Gilberto Noll, Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti, Ferreira Gullar, Eucanaã Ferraz, Lourenço Mutarelli, além de novos autores.

Alguns anos mais tarde, em vias de publicar um romance pela Editora Língua Geral, foi convidado pelo então editor Eduardo Coelho a lançar um livro de poesias, parte de uma nova coleção, a “Lingua Real”, de perfil contemporâneo, com autores do Brasil e de outros países lusófonos. Mello reuniu alguns de seus poemas e, em 2009, publicou *Vinis mofados*. Desde então, participou de diversas antologias, como *Enter – Antologia digital* (2009), *Como se não houvesse amanhã* (2010) e a recente *Liberdade até agora* (2011). Também organizou a autobiografia *Escolhas* (2009), de Heloisa Buarque de Hollanda.

Em julho de 2011 atuou como ator na peça *Todos os cachorros são azuis*, dirigida por Michel Bercovitch, baseada no livro homônimo de Rodrigo de Souza Leão, falecido em 2009, aos 43 anos, em uma clínica psiquiátrica. Vale destacar que Mello “se apaixonou” pela produção artística e literária desse autor depois de uma entrevista – o único contato pessoal entre eles. Após a morte de Leão, Mello se tornou curador de sua obra, tendo organizado e arrecadado fundos para uma exposição de suas telas e poemas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no final de 2011.

O autor continua interligado ao universo da internet, sempre atualizando sua página no Facebook e seus blogs *O Sorriso do*

Gato de Alice e Ramon Mello, estes com artigos, entrevistas e resenhas culturais. Em 2012, publicou seu segundo livro de poesias, *Poemas tirados de notícias de jornal*.

Identificação visual e referencial

Em seu primeiro contato com o livro, o leitor já é apresentado a algumas das marcas presentes na obra. Vê-se na capa² a imagem de um jovem, mas seu corpo é retratado apenas em parte, da cintura para baixo, mostrando apenas uma das pernas. Suas roupas são comuns à primeira década do século XXI e o situam em um tempo determinado. A seu lado, no chão, outra imagem é significativa: uma antiga vitrola, tendo um disco na agulha. O fio da tomada está nas mãos do rapaz, sugerindo uma ambiguidade: teria desligado o equipamento ou sentia desejo de ligá-lo?

A ausência de um rosto indica a falta – ou a busca – de uma identidade definida. Sem valores concretos em que se apoiar, sem sólidas localizações sociais devido aos constantes deslocamentos culturais de classe, gênero, etnia, religião, o indivíduo do tempo presente atua no palco da vida pela conveniência do espaço e da ocasião. Dada a dissolução de qualquer estabilidade, as velhas identidades estão em declínio, “fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (Hall: 2004).

Nesse sentido, a crença em axiomas familiares e religiosos, por exemplo, está “por um fio”, prevalecendo os projetos particula-

² A capa foi concebida por Fabiano Vianna, que tem um site de fotonovelas chamado *Crepúsculo*. Depois de fazer o layout do blog *Click (In)versos*, o designer foi convidado por Mello a criar também o de *Vinis mofados*.

res de curto prazo desprovidos de qualquer ideologia. Porém, não há um desvencilhar definitivo dos antigos modelos – ocorre uma reinterpretação deles. Esta geração tão plugada e interligada ao mundo e aos espaços digitais, aos novos comportamentos e tendências, ainda preserva os referenciais do passado, mesmo que de forma tênue.

Figura, então, uma ambivalência: o corpo e a vitrola lado a lado, representando o atual e o antigo em paralelo, sem que um exclua o outro. O corpo aparece como elemento simbólico da própria sociedade, atraída cada vez mais por experiências hedonistas e individualistas, transitórias e efêmeras, sob a lógica vigente do “consumo emocional” (Lipovetsky: 2007, 45). Já a vitrola possui um valor afetivo, nostálgico.

Todos esses elementos são ainda mais realçados no modo como o livro está estruturado e formatado, conforme veremos a seguir.

Concepção estrutural do livro

Vinis mofados simula visualmente um disco de vinil, com suas páginas negras dividindo o livro em Lado A e Lado B. Antes do advento e da popularização dos CDs, os vinis dominavam o mercado da música. De modo geral, cada lado do álbum tinha intenções comerciais bem distintas: no lado A ficavam os *hits*, as canções de maior apelo popular, mais simples para o público; no lado B ficavam as composições mais experimentais.

Dessa forma, evidencia-se no livro uma organização conceitual em cada um de seus dois lados, ultrapassando a simples referência ao objeto homônimo do título. Os poemas se sucedem

como faixas musicais, em diferentes modulações, movimentos, estruturas, temas e imagens.

Predomina no Lado A uma tentativa de compreensão do ofício poético. De modo geral, todo escritor tende a se debruçar sobre os sentidos e os significados de seu objeto principal: a palavra. Além de dispor das ferramentas essenciais para o seu trabalho lírico, precisa saber utilizá-las, conhecer as múltiplas formas de produzir e comunicar seus textos.

Nessa primeira parte do livro, fica latente o modo como a estética minimalista, surgida na década de 1960, é “saqueada” pelo escritor como um molde possível para a sua poesia. A economia de palavras e a abundância de representações indiretas instigam o leitor a uma participação mais ativa. Ricardo Vieira Lima afirma que a poesia minimalista “simboliza, com argúcia e ironia, a saudável polifonia de vozes em que se transformou a poesia brasileira contemporânea, sobretudo a partir do início da década de 1980” (2010, 7).

O poeta adota também a linguagem informal e lúdica típica da poesia marginal da década de 1970. Apropria-se de um coloquialismo que tangencia o humor, forte característica de dois importantes nomes desse movimento: Chacal e Paulo Leminski. Sobre essa estética, afirma Euclides Amaral:

Sua principal forma é o verso livre e a renovação da forma a cada nova poesia com base nas experiências imediatas do poeta, aproximando-se assim do ritmo e da fala coloquial. [...] existe a inteligência crítica e o conhecimento de algumas das outras formas, conseguindo assim manter o equilíbrio quando for andar na corda bamba do fio do verso livre (2010, 232-3).

Samira Youssef Campedelli considera que, dentre os autores marginais, o poeta e letrista baiano Waly Salomão, ao lado do piauiense Torquato Neto, foram, para “os que melhor representaram as múltiplas tendências do tempo: verdadeiros *pais fundadores* do que seria essa vanguarda” (1995, 33). A poesia marginal – ou “poesia vivencial”, como defende Amaral (2010) – foi uma reação aos excessos academicistas da poesia construtivista, de alto rigor formal, apuro da linguagem e impessoalidade, que valorizava a técnica na construção da linguagem, em detrimento da subjetividade. Uma resposta ao mercado editorial convencional e à poética tradicional. As obras marginais “oxigenaram a poesia brasileira do período e contaminaram positivamente os novos poetas da década de 80”; deixaram como herança “a comunicabilidade” (Lima: 2010, 14).

Assim, a dedicatória do autor a Waly Salomão no poema “Cesta básica”, que abre o livro, conjuga as estéticas minimalista e marginal à busca do eu-lírico de compreender e conceber sua própria linguagem poética:

tem se alimentado de palavras
músicas poemas não vê a hora
de arrotar um livro
(Mello: 2009, 21).

Deixa claro ser vital para a formação do poeta comer, deglutir o trabalho de outros autores e compositores. Sua “nova” obra, decorrente desse processo devorador, deve produzir um som distintivo, um efeito performático. Reconhece, contudo, que precisa começar pelo básico.

Quando foi assessor de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, Salomão propôs colocar um dicionário na cesta básica dos brasileiros, considerando o conhecimento da língua como fundamental à formação de cada cidadão. Nesse esteio, o poeta sugere liricamente “Dicionário”, “Aurélio” e “Palavras” como as ferramentas de trabalho imprescindíveis na cesta básica do escritor.

Na sequência de sua busca poética, evoca o aspecto semântico das palavras. Primeiro, em um nível filológico. De forma crítica, o poema “Araruama” mostra como o significado original de uma palavra – o nome da cidade natal do autor – adquire novos sentidos com o passar do tempo:

bebedouro de araras e
(alguns) políticos corruptos
(Mello: 2009, 25).

Os poemas seguintes trabalham as palavras em um nível mais tátil, fisiológico, como se vê em “Impressão”, “Argueiro” e “Palavra de poeta”. Este último dialoga diretamente com a lírica de Viviane Mosé em *Receita pra lavar palavra suja* (2004) e *Pensamento chão - poemas* (2007). Também em “Poeta”, “O palhaço” e “Play – Rec” nota-se esse jogo sensorial na sugestão de “estar no outro”; nas “dores” camufladas pelo sorriso melancólico do artista; na metáfora de ser “parido” pela palavra para a poesia.

Esse tratamento mais físico, enrijecido, do ofício poético é logo substituído por algo mais volátil, líquido. O eu-lírico faz experimentações com a palavra que remetem a certo decadentismo, de ressacas e pensamentos extravasantes, de solidão e angústia, de prazeres e êxtases fugazes. Os poemas “Bêbados”, “Pensamentos

líquidos”, “Escanção”, “Segredo”, “Delírio” e “Overdose blues” seguem esse padrão.

É justamente a partir dessas “faixas” experimentais que se inicia o diálogo com a música, por meio de ícones do blues, do jazz e do rock and roll, como Bessie Smith, Billie Holiday, Chuck Berry e os Beatles, e também da Bossa Nova e da MPB, como Elis Regina e Gal Costa. Todos esses artistas consagrados deixaram marcas profundas na cultura e influenciaram as gerações posteriores. Porém, o poeta expõe em “Sebo” o desprestígio que esses referenciais clássicos têm na contemporaneidade, comparados aqui a mercadorias de liquidação:

baratos da ribeiro
promoção do dia:

elis regina richard
strauss (zaratustra)
beatles gal fa – tal

tudo por cinco real
(Mello: 2009, 38).

No meio do Lado A, os poemas “Bairro Peixoto” e “Cutelaria” aparecem como respirações de um olhar para fora, lugares onde o autor viveu e transitou. As cenas da vida urbana transpostas em versos figuram como uma síncope,³ uma ligação do passado com

³ Na música, recebe o nome de síncope uma nota executada em uma parte fraca de tempo que se prolonga até a parte forte do tempo seguinte.

o presente, uma ponte de sonoridades e intertextualidades. Nelas evidenciam-se o corte, a edição, a comunicação em flashes do cotidiano, a língua como um instrumento que secciona.

Logo em seguida, em “Cartilha remix” e “Libido tropicalista”, o poeta retoma seus diálogos, agora com nomes da MPB como Arnaldo Antunes, Lenine e Zélia Duncan, Caetano Veloso e Maria Bethânia. Na verdade, o que está em foco é o aspecto remixador, de propositalmente alterar a forma e a qualidade de uma determinada canção, conferindo-lhe novos ritmos e efeitos. A devoração da literatura e da musicalidade de diferentes gerações de artistas permite a produção de uma estética nova e peculiar à contemporaneidade.

Depois dessa assimilação, mais elementos são adicionados ao repositório poético-musical de *Vinis mofados*: a tecnologia, a internet e os aparatos eletrônicos, que modificam as relações intra e interpessoais, trazendo consigo um léxico característico, amplificador de significados. Enquanto “mp4 player” toca música e poesia sem variação, “Micro system” e “Phono – 00” aparentemente ressoam o posicionamento do eu-lírico de assumir-se voz de uma cultura interligada e saturada de informação.

Daí, com “Poema digital” e “Playlist”, o processo de entender a poesia, empreendido pelo autor em todo o Lado A, parece culminar no cruzamento entre as bases adquiridas – palavras, sentidos, experimentações e diálogos – e as principais características do indivíduo contemporâneo: efemeridade, fragmentação, vazio existencial. Isso atinge a estética de alguns poemas, como se vê em “Internerd”:

mais tanto exteriores quanto interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente (1978, 18).

Por essa perspectiva, o indivíduo contemporâneo partido é retratado ao final do Lado A por meio de poemas cujos títulos apontam para diferentes partes na constituição de um todo: “Mosaicos”, “Cromologia (faixa 18)”, “Azulejos” e “Pegadas”. Porém, é evidente que esse eu-lírico não encontra completude, tampouco harmonia. Seu percurso é trôpego, marcado por grandes e iminentes perdas – como a do próprio autor em sua busca poética, conforme se percebe em “Conjugado”:

perdeu tudo junto:

emprego namorado
analista melhor amigo
estão todos mortos num
lugar dentro de você

pior nesse conjugado
nem dá para adotar
um gatinho chamar de
elza cazuzza rita lee

mas e a poesia?
(Mello: 2009, 53).

Continuando nessa linha, os poemas “Single”, “Stereophonics” e “Silêncio” são como prelúdios do que está por vir na próxima seção do livro: solidão, incompreensões, desequilíbrios. Seus títulos, como os anteriormente citados, são representativos enquanto expressões de uma geração.

Encerra o Lado A com “Bônus Tracks” e seu diálogo com Bob Dylan, através da canção “It ain’t me babe”, do álbum *Another Side of Bob Dylan* (1964), cuja letra descreve a declaração franca e direta de um jovem de que não é a pessoa certa para uma garota. As diversas quebras de expectativas e de idealizações existentes na canção apontam mais uma vez para alguém que busca a realização, o movimento perfeito de um *grand jeté*.⁴ Porém, tudo não passa de mera insinuação.

No Lado B percebe-se uma modulação. Predomina agora uma tentativa de compreender o outro, com ênfase na afetividade; uma busca por traduzir os sentimentos em palavras, considerando os fundamentos estéticos e semânticos e os diálogos empreendidos no Lado A. Quanto à forma, a maioria dos poemas do Lado B se assemelha a letras de música, com estrofes e refrão visualmente identificáveis. Mesmo aqueles que fogem a essa regra parecem pequenas canções urbanas. Nota-se uma oscilação entre o amor não correspondido, platônico, ultrarromântico do passado e a efemeridade, a descartabilidade das relações contemporâneas, como se vê logo no início, no poema “Lado B”:

desculpa
mas essa música

⁴ Um dos símbolos do balé, que consiste em um salto seguido da abertura das pernas no ar de forma simétrica e em linha perpendicular ao tronco.

não quero mais

ouvir

sua voz arranhada

já não me convence

vira o lado do

disco

aproveita e dorme

(Mello: 2009, 61).

Essa dualidade também se verifica em outros dois poemas quase homônimos que tratam de relações amorosas. O primeiro, “Romance”, remete a uma lírica de fins do século XVIII, de perdas sofridas e amores impossíveis, ainda que atualize o contexto e descarte qualquer preocupação com métricas ou rimas:

não durou mais que duas

semanas cento e vinte

páginas rabiscadas

barba feita na pia do

banheiro coragem

escorre pelo ralo

música baixinha no

rádio sem harmonia

lágrimas dançam na

pele olhos carentes
desejo de
protagonista
(Mello: 2009, 62).

O segundo poema, “Romance B”, desconstrói todas as referências formais do anterior: os versos são agrupados em uma única estrofe; há o deslocamento da relação amorosa para um lugar indesejável, distópico, sem emoção ou envolvimento “de alma”. A casualidade do encontro e a linguagem seca, sem floreios, reforçam esses aspectos:

não prometi amor
perfeito eterno apenas
uma trepada na noite
de sábado goza veste
a roupa e vai
embora
(Mello: 2009, 72).

Apesar disso, o poeta não parece sugerir um rebaixamento ou um “lado sujo” para o romance denominado “B”, antes trabalha o tema sob o olhar da contemporaneidade. As marcas românticas de desilusão, sentimentalismo exacerbado e individualismo são vistas pelas “lentes” desta época. Trata-se de um “romance” que assume o fracasso do amor idealizado; é uma lírica que rejeita a imagem do homem solitário e sentimental. Sobre isso, afirma Friedrich:

Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vívida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pes-

soal do artista. [...] Isso não exclui que tal poesia nasça da magia de alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade (1978, 17).

Desse modo, os vinis que aparecem no poema-título e em toda a obra representam um estado de alma datado, que precisa ser superado. O mofo, enquanto agente biológico de decomposição, de aspecto bolorento, esverdeado ou esbranquiçado, é empregado pelo eu-lírico para reforçar a ideia de um fracionamento do ser, reduzido na contemporaneidade a uma sucessão de perdas e desilusões:

resolvi organizar
a bagunça na estante:

palavras empoeiradas
fotografias letras de
música vinis mofados

e uma coleção de
romances fracassados
(Mello: 2009, 68).

Todo o Lado B mantém como temática principal essa incompletude, retratada por meio de relações amorosas fracassadas. Das cinzas resultantes de paixões e encontros inesquecíveis, mergulha na dor do vazio, da falta. Sabe-se que essas questões sempre acompanharam a humanidade, porém aqui são revisitadas, adquirem outras nuances.

As lembranças do amor desfeito, versadas em uma “Doida canção”, no dolorido silêncio de se estar em “Off” ou na expectativa criada pelo envio de um “Torpedo”, tornam impossível cessar os dolorosos conflitos interiores de uma paixão não correspondida. À medida que os poemas se sucedem, verifica-se certa convergência para a “velha melodia” de “Lyrics”, tendo como *background* sonoro o poema “Hidden tracks”. Uma mensagem que evoca a desilusão contemporânea, algo que examinaremos melhor a partir das intertextualidades do livro.

Intertextualidades

Além do Lado A e do Lado B, existe uma terceira seção em *Vinis mofados*: as páginas negras.⁵ Estas são muito mais significativas para quem já manuseou uma vitrola – aquele instante de silêncio que se instaura quando um disco é retirado da vitrola e virado para se ouvir o outro lado. Não há palavras, nem sons, apenas a expectativa pelo disco voltar a tocar.

É perceptível nestes anos posteriores à virada do século um estado de suspensão. Conforme já analisado, este período é de transição, ainda sem um distanciamento apropriado para qualquer postulado seguro. Considerando o ritmo acelerado das mudanças desta época, “cada compromisso implica uma inércia, uma resistência à aceleração, que o coloca na contramão da dinâmica dominante” (Oliveira: 2000).

⁵ É bastante comum na poesia a referência à “página branca” ou à página sem texto ou imagem impressa. Poetas como o modernista Murilo Mendes, em “Texto de consulta”, e o contemporâneo Arnaldo Antunes, em “Eu apresento a página branca”, dentre outros autores, versaram sobre a página branca. Nos exemplos dados, ambos tenderam a questionamentos e a reflexões discursivas.

Não por acaso, as páginas negras e suas epígrafes convidam o leitor a assumir um compromisso com o livro – um chamamento à desaceleração, a uma leitura atenta e reflexiva. Somente dessa maneira o leitor conseguirá “ouvir” a gama de intertextualidades presentes na obra.

A primeira e mais destacada intertextualidade está no título: *Vinis mofados* dialoga indubitavelmente com *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu, livro de contos inserido em um contexto de fracasso do sonho da sociedade livre das décadas de 1960-70. Histórias que têm por substância a busca de um sentido para o mundo. Seus personagens são anônimos. Ao fundo, músicas de gêneros diversos acentuam seus contornos dramáticos, sua melancolia manifestada em dores e fracassos.

Há ainda diálogos com outros escritos de Abreu, evidentes ou subentendidos, como a coletânea de contos *Inventário do irremediável* (1970) e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) – autodenominado “um romance B”. Fica claro que o autor procura fazer uma transposição da prosa de Abreu, existencialista e amorosa, muitas vezes homoerótica, para outro suporte, a poesia, sem abrir mão das principais características do escritor homenageado e – por que não? – reverenciado.

A intertextualidade inicial do título alia-se à epígrafe geral do livro, na citação de uma das estrofes do poema “Aceitação”, de Cecília Meireles, autora consagrada pelos versos ricos em musicalidade e linguagem elevada, que descortina os sentidos por meio de imagens auditivas e visuais. A poesia de Meireles está intimamente ligada às estéticas tradicionais, em que predominam, assim como nos “morangos” de Abreu, os temas da solidão, da perda amorosa, da dor existencial.

A efemeridade da vida e suas muitas fases, às vezes marcadas pela ausência de significado e de sentido, acentuam a desilusão do eu-lírico contemporâneo, integrante de uma sociedade fracassada, sem projeto, sem propósito. Mello traz para os dias de hoje esse desejo de superação do passado, de um anseio por novos caminhos em busca de respostas. Esses aspectos são constantes tanto na obra de Abreu quanto na de Meireles, sendo reforçados em *Vinis mofados* pela pluralidade de referências a épocas, a culturas e a sonoridades.

Em poemas como “Inventário”, que trata de uma experiência amorosa não superada e irremediável, o afeto e o apego aos objetos lançam em tela uma das mudanças de valores na sociedade atual, em que as coisas e os bens são mais relevantes e duráveis do que as relações interpessoais:

faço questão:

uma imagem de preto velho da guiné
um cd do leo gandelman e outro da thaís gulin
um chaveiro colorido de boneca russa
alguns livros: 1968, 1984, o mundo não
é chato, *flashbacks*...
e uma garrafa de sagatiba pela metade

mas devolve meu sorriso

(Mello: 2009, 63).

Enquanto Meireles recorre a imagens simbolistas de nuvens, estrelas, oceano, cigarras, os versos de *Vinis mofados* são bas-

tante diretos, próximos da narrativa em prosa. Pela enumeração de suas questões, de uma “bagunça” interior, o eu-lírico revela seus conflitos não direcionados a alguém, mas decorrentes de sua própria existência e desencaixe com o mundo. Reforça o paradoxo da vida contemporânea, que rejeita o passado, mas sempre recorre a ele para dar conta das questões atuais, como se vê no poema “Faixa arranhada”:

cansei de
coleccionar recortes
do passado

quero instantes
raízes
no presente
(Mello: 2009, 90).

Recortes e raízes, presente e passado, novo e antigo – antíteses e dualidades que permeiam todo o livro, seja na forma, seja no conteúdo. Veremos a seguir como esses aspectos se verificam nas epígrafes específicas do Lado A e do Lado B.

Tropicalismo e assimilação do outro

Na epígrafe do Lado A, o poeta faz referência às grandes transformações culturais brasileiras promovidas pelo tropicalismo nas décadas de 1950-60, na intertextualidade com a canção “Livros”, do cantor, compositor e escritor Caetano Veloso. Nessa canção, os livros são tratados como “objetos transcendententes”, que

apontam “pra expansão do universo”, criadores de novos mundos. Para Júlio Diniz, o compositor baiano voltou a experimentar no CD *Livro* (1997), do qual faz parte a canção supracitada, as “formatações e conceitos musicais típicos das vanguardas históricas em suas novas e extraordinárias composições” (2007, 8).

Tais elementos decorrem de uma assimilação crítica de valores estético-culturais. Graças ao modernista Oswald de Andrade e seu “Manifesto antropófago”, publicado em São Paulo nos idos de 1928, essa assimilação ficou conhecida naquela época pelo termo “antropofagia”, que corresponde à prática de algumas sociedades indígenas brasileiras de ingerir a carne dos inimigos aprisionados em combate com o objetivo de apoderar-se de sua força e de suas energias.

Tanto Caetano Veloso e Gilberto Gil, principais expoentes tropicalistas, quanto os demais compositores e artistas desse movimento, “devoraram” a cultura de seu tempo, produzindo obras ricas e engenhosamente articuladas com a música, a poesia e a política, que vieram a modificar e a consolidar a MPB, como afirma Diniz:

A tropicália ressaltou, em sua estética, os contrastes da cultura brasileira, buscando superar as dicotomias arcaico/moderno, nacional/estrangeiro e cultura de elite/cultura de massas, que, hegemonicamente, marcavam a discussão cultural na década de 60. Sua proposta voltava-se para a absorção de distintos gêneros musicais, como samba, bolero, frevo, música de vanguarda e o pop-rock nacional e internacional, incorporando a utilização da guitarra elétrica (2007, 2).

Na contemporaneidade, novas leituras e subjetividades são perseguidas, desejadas, nutrindo a capacidade de se repensar

o lugar do corpo, da alteridade, elementos fortes na tropicália e igualmente valorizados atualmente. Em nosso objeto de estudo é acentuada a dicotomia *mofado/em uso*, que percorre o mesmo caminho da experimentação tropicalista ao retirar dos livros o caráter etéreo, místico, e personificá-los, conferindo-lhes sentimentos, voz, vida. No caso de *Vinis mofados*, palavras são gente; livros fechados, como sepulturas.

Esse jogo de sentidos também se observa na aproximação que o autor empreende entre a antropofagia e a sexualidade como metáforas da “alteridade” – o sujeito buscando no outro a compreensão de si mesmo. Nesse aspecto, dialoga com a cantora e compositora Adriana Calcanhoto, em uma notável intertextualidade com a música “Vamos comer Caetano”, faixa do álbum *Maritmo* (1998). Sobre as duas primeiras quadras da canção, Eduardo Harau afirma:

O título da canção se repete logo no primeiro verso, “Vamos comer Caetano”, ambos propondo de antemão um convite (não há imperativo) ao mesmo tempo solto e malicioso. Isto porque a palavra “comer” salta facilmente do sentido original (alimentar-se) para o sentido popular de “fazer sexo”. Na “letra”, a sugestão sexual une-se ao sentido literal da palavra: comer o cantor baiano Caetano Veloso. O ato “canibal”, “profano”, “antropofágico”, é pontuado por uma música que segue em tom de marcha, é recitativa, com ecos de composições carnavalescas (2006).

Dessa forma, como fez Calcanhoto, o poema “Libido tropicalista” descreve Veloso como um objeto de desejo do eu-lírico. A língua excitada, libidinosa, é a mesma da boca que devora:

caetano
excita a língua
uma espécie de tesão
intelectual
(Mello: 2009, 42).

Essa busca pelo outro, esse anseio por assimilar o outro, se reflete no modo como o autor articula a modernidade e os aparatos tecnológicos com as problemáticas amorosas e a efemeridade dos encontros atuais. Vide “Poema digital”:

oi
quer tc?
tem *webcam*?

[...]

sexo virtual :-o
hummm?
só com o antivírus!

:-(

off line
(Mello: 2009, 46).

Tanto o léxico quanto a dinâmica da internet cooperam nesse sentido. A economia de palavras reflete a ansiedade dessa geração por respostas rápidas, além de evidenciar um desejo trans-

gresso da norma, do que está estabelecido como correto. Isso vale tanto para a linguagem quanto para os relacionamentos.

Poesia-canção

Nos últimos anos, a poesia tem sido veiculada maciçamente através do suporte musical. Amaral afirma que a tendência predominante é a da “poesia-canção”, produzida por “poetas-letristas”. É uma lírica “na qual as palavras estão impregnadas de uma propriedade musical que orienta o seu significado, com base no som e no ritmo” (2010, 233).

A “poesia-canção” sofre influência da mídia fonográfica e do entretenimento. O reconhecimento e a fama afetam positivamente a produção dos poetas-letristas, possibilitando-lhes divulgar melhor seus trabalhos literários no suporte livro. Por outro lado, existe o risco de empobrecerem sua arte no afã de atenderem às demandas do mercado. Talvez por isso muitas delas sejam tratadas com preconceito.

Uma letra de música pode ser um poema de qualidade, rico em literariedade, pela combinação de uma apurada seleção de palavras com uma estrutura que realce seus múltiplos significados. Obviamente sua dimensão sonora deve ser levada em consideração – as letras de uma canção são destinadas à transmissão oral, ou seja, textos para serem cantados, não lidos ou recitados. Dessa forma, Amaral (2010) destaca o compositor, cantor e escritor Chico Buarque com um dos maiores “poetas-letristas” brasileiros. Em *Vinis mofados*, a referência na epígrafe do Lado B cita a última estrofe da melancólica canção “Sempre”, do álbum *Carioca* (2006). Os poemas do Lado B retomam os elementos presentes na canção

de Buarque, porém de forma mais ácida e crua. Não abrem espaço para emoções “nobres”. Desaparecem com as rimas, reforçam os cortes. Substituem ironicamente o saudosismo e o sentimento de eternidade expressos na repetição do vocábulo “sempre” pela insignificância e brevidade de um mero “Borrão”:

no princípio pensei
ser um pequeno ponto
no mundo (como disse o poeta)

depois sozinho de
frente ao espelho ainda
olhando a imensidão

vejo menino perdido
carga de caneta estourada
palavras rabiscadas: um borrão
(Mello: 2009, 65).

Nesse poema, diferente do que se vê na canção de Buarque, o eu-lírico não contempla a amada que se foi, tampouco a amplitude do firmamento inspira um vislumbre apaixonado para fora, para as estrelas. Tudo isso dá lugar à imensidão de um olhar para dentro, de alguém que vê a si mesmo como mero esboço, rascunho, mancha irregular e passageira.

Esse sentimento lacônico da vida se verifica também no poema “Réquiem”. O título remete ao gênero musical sacro destinado às missas pelas almas dos mortos. É o desejo da alma contemporânea de escapar urgentemente de suas angústias existenciais:

três
tentativas
de suicídio

(remédios)

algumas
fantasias
de morte
(Mello: 2009, 76).

Verificamos esse mesmo anseio na intertextualidade que o poeta faz com o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, através de “Hidden tracks”, último poema do livro:

ilusão
o disco estava
arranhado:

nada além nada
além nada além
nada além nada
além nada além
(Mello: 2009, 94).

Como nos contos de *Morangos mofados*, Abreu empreende no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* uma série de diálogos com a música e com o cinema, além de referências literárias e pessoais.

Seu subtítulo “um romance B” se refere ao “cinema B”, de filmes policiais *noir*, o que se confirma na trama investigativa povoada de tipos marginalizados pela sociedade, como mendigos, viciados em drogas e aidéticos. Sua história de perdas e buscas gira em torno do mistério de uma artista desaparecida no auge da carreira, Dulce Veiga, que canta “Nada além” (1938), composta por Custódio Mesquita e Mário Lago, e gravada originalmente por Orlando Silva, o “cantor das multidões”.

As repetições de “nada além”, pela sonoridade ininterrupta de um disco arranhado, transmitem a mesma noção da canção “Sempre” de Buarque, só que por uma via dissonante, desarmônica, marcas do romance de Abreu. Assim, a “ilusão de ser feliz” seria, de fato, um prenúncio para as multidões de que não há um “pós” para suas questões existenciais, do mesmo modo que uma agulha não consegue ultrapassar o corte profundo na superfície de um disco. Talvez seja esse o *background* sonoro da vida contemporânea.

Considerações finais

Parece-nos bastante representativo o modo como *Vinis mofados* se insere no contexto contemporâneo, acrescentando novos versos à produção lírica brasileira recente. A respeito dessa produção, Heloisa Buarque de Hollanda afirma existir

uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia (2001, 11).

Uma dessas “vozes plurais” – talvez a mais facilmente distinguível em nosso objeto de estudo – encontra-se no claro desejo do autor de produzir uma lírica afinada ao seu tempo, e que não despreza palavras, frases, canções, referências e experiências adquiridas em sua trajetória. Não se trata obviamente de uma repetição involuntária de palavras e frases, mas uma poética construída, planejada, que se baseia principalmente na musicalidade. É uma articulação própria da poesia contemporânea que, para Hollanda, ocorre “em várias realizações e performances, com as artes plásticas, com a fotografia, com a música, com o trabalho corporal” (2001, 14).

Esse aspecto é evidente em *Vinis mofados*, somado ao diversificado uso das linguagens disponíveis nos dias de hoje, principalmente pela efetiva integração entre a poesia e a dinâmica da internet. O poeta demonstra também que os aparatos tecnológicos convivem naturalmente com as sofridas perdas amorosas, os encontros e desencontros de sempre, influenciando e ampliando as possibilidades de interação entre as pessoas.

Da articulação entre a música e as tecnologias, emerge uma lírica que relega para um plano secundário a preocupação de se apresentar como obra inspirativa e autoexplicativa. Antes, está focada em impactar, em desestabilizar o leitor. Nesse sentido, ao tratar da questão da performance nos concertos de rock, Connor destaca que “a intensa ‘realidade’ da apresentação não está nas particularidades do cenário, da tecnologia e do público; ela consiste em todo o aparato de representação” (1992, 126).

De modo similar, a poesia contemporânea se distancia das preocupações métricas e estruturais de outrora, e se aproxima da simplicidade estética, porém nada ingênua, das letras de música.

Ao mesmo tempo, não deixa o leitor confortável e ciente do que lê, mas o coloca em um universo dissonante de citações e referências muitas vezes difíceis de serem observadas.

Essas intertextualidades são outra “voz” significativa da pluralidade contemporânea presente em *Vinis mofados*. Os diálogos com diversos escritores e compositores, principalmente com a prosa de Caio Fernando Abreu, demandam um conhecimento prévio do leitor para uma melhor e aprofundada compreensão dos poemas. O mesmo se verifica com outros nomes da lírica contemporânea. Da nova geração, vale mencionar *Rilke shake* (2007), de Angélica Freitas, que, além de se referir já no título ao poeta Rainer Maria Rilke, um dos mais importantes da literatura alemã, faz muitas outras intertextualidades. Por sua vez, Armando Freitas Filho, autor já consagrado pela crítica literária, que produz poesia há mais de quarenta anos, dialoga, em seu livro mais recente, *Lar* (2009), com Clarice Lispector e a famosa barata do romance *A paixão segundo G. H.* (1964), dentre outras marcas intertextuais.

Cada diálogo empreendido pelos autores da atualidade com artistas, poetas, escritores e compositores de gerações anteriores realça uma terceira “voz” da pluralidade contemporânea: a ambivalência. Nosso objeto de estudo desperta a atenção para vinis que estão mofados – o que tinha tanto valor no passado agora está à mercê da degradação do tempo. Mas seria mesmo uma sugestão de resgate dessas obras ou um atestado de que foram definitivamente substituídas por novas produções?

Na busca por uma voz poética própria, Mello trilha o mesmo caminho de seus contemporâneos, ao não renegar o passado, mas assimilá-lo com o intuito de produzir uma obra nova, que comunica para o seu próprio tempo e também através do tempo. Nessa

perspectiva, hoje o antigo e o novo andam juntos, entrelaçados, indissociáveis, assim como a dualidade, o paradoxo, a incerteza.

Por fim, a poesia contemporânea pode não parecer ter o mesmo fôlego nem a efervescência de outros períodos da modernidade, no entanto há muitos novos autores, em particular no Brasil, como Ramon Mello, escrevendo literatura de qualidade, sem titubear diante da realidade multifacetada da arte e da vida.

Referências

- AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Esteio, 2010.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. Coleção Margens do Texto. São Paulo: Scipione, 1995.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.
- DINIZ, Júlio. *Antropofagia tropicalia – devoração/devoção*. Paris: Collège International de Philosophie, 2007. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.pucrio.br/NELIMSEMINARIO/ensaios_artigos/Julio_antropogafiaetropicalia.pdf>. Acesso em 21 dez. 2010.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

- HARAU, Eduardo. “Uma questão de gosto”. Disponível em <http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_textos_list.php?id_texto=215>, 2006. Acesso em 7 out. 2011.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- LIMA, Ricardo Vieira. “Seleção e Prefácio”. In: _____. *Roteiro da poesia brasileira – anos 80*. Coleção Roteiro da Poesia Brasileira. Direção Edla van Steen. São Paulo: Global, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MELLO, Ramon. *Vinis mofados*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- OLIVEIRA, José Guilherme Couto de. *A crise de valores na pós-modernidade*. Disponível em: <<http://www.orgonizando.psc.br/artigos/CriseValores.htm>>, 2000. Acesso em 15 set. 2011.
- SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinícius de Avila. *Poesia concreta: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982.