



POLISSEMIA DA SÍLABA: ALGUMAS PONDERAÇÕES SOBRE O POEMA *N'JERI* DE DAVID CALDERONI

Prof. Dr. Marcos Gomes¹

<http://lattes.cnpq.br/7721006261716884>

Prof^a Dr^a Maria Helena Scalabrin²

<http://lattes.cnpq.br/3313353447909996>

116

RESUMO – Este ensaio busca interpretar a letra da canção *N'Jeri*, de autoria de David Calderoni. Primeiramente destaca a multiplicidade das atividades intelectuais desse autor, bem como examina algumas peculiaridades do CD **Viação** onde a canção está instalada. Aparentemente o texto é pouco afeito às tentativas de interpretação, quer pelo inusitado de algumas imagens, quer pela forma fragmentária como estas se apresentam nos versos. Entretanto, a insistência metodológica acabou por encontrar o substrato delas, iluminando algo próprio da criação poética: o escapismo versus os entraves da racionalidade.

PALAVRAS-CHAVE – Polissemia, escapismo, racionalização.

ABSTRACT – This essay aims an interpretation the letter of *N'Jeri* song, written by David Calderoni. First of all highlights the multiplicity of intellectual activities of the author, and seeks to analyses some peculiarities of the CD **Viação** where the song is inserted. Apparently the text is not inclined to an easy interpretation attempts, either by some unusual images, either by fragmentary way these are presented in the verses. However, the methodological insistence found out their substrate, clarifying some aspects that belongs to the poetic creation: escapism versus rationality barriers.

¹ Marcos Gomes é Licenciado em Letras, Mestre em Grego Antigo (USP) e Doutor em História Social (USP), é professor de língua e literatura há quarenta anos.

² Maria Helena Scalabrin é Pedagoga, Mestre em Administração e Pedagogia (USM), e Doutora em Administração (USCS).



KEYWORDS – Polysemy, escapism, rationalization

O homem

David Calderoni é uma alma complexa, distribuindo-se por vários campos. A linha mestra de seu desenvolvimento acadêmico é a psicologia, e aí se encontra um de seus identificadores: a psicanálise. Nesse campo, produziu pelo menos duas obras: **O Caso Hermes e Memorial de Nair – hipóteses sobre a gênese da simbolização à luz de um suposto caso de psicose ou autismo**, que resultaram da atividade de sua vida acadêmica. A primeira é fruto de sua dissertação de mestrado; a segunda, a tese de doutorado ainda inédita. Um traço comum percorre as duas obras. Trata-se do falso diagnóstico que rotula alguns indivíduos a partir de um pré-conceito a separar determinados comportamentos em detrimento de outros.

Essa atitude de descobrir o que não estava exatamente encoberto, retirando de sobre o indivíduo um conjunto de rotulações que não lhe cabem por princípio, é uma característica, não única, que se apresenta em boa parte das atividades de David, que são múltiplas: professor universitário, conferencista, coordenador de cursos, coordenador de publicações, ensaísta, poeta e músico – fora outras que foram descobertas muito depois, mas que fogem do escopo deste escrito. Essa complexidade é observável em seu *curriculum vitae*. Contudo, o objetivo desse artigo não é discorrer sobre a pessoa, mas sobre algumas de suas obras, presentes no CD **Viação**, com especial destaque em *N'Jeri*.

Enquanto psicanalista, pousa os olhos sobre o indivíduo. Entretanto, esse indivíduo não está só. A posição política calderoniana acompanha a margem esquerda do rio. Em seu pós-doutorado, apoia os pés em duas canoas muito distintas, pois trata ao mesmo tempo de uma questão psicanalítica e de preservação das singularidades de uma comunidade quilombola:

Trama Justa (2007), documentário sobre economia solidária. Mediante pesquisa-ação no Quilombo da Fazenda (Ubatuba-SP) realizada em seu pós-doutorado O problema da culpa na obra de Freud na perspectiva de uma metapsicologia da cultura (IP-USP/Fapesp), organizou/participou do CD Quilombo Canta e produziu



o documentário *Invenções Democráticas no Quilombo*. [grifos nossos; <http://www.bv.fapesp.br/pt/pesquisador/69257/davidcalderoni/>].

Na realização de seu pós-doc, soube-se tempos depois, utilizou parte da verba da pesquisa para comprar instrumentos musicais para dotar a comunidade em questão de um meio de exprimir-se musicalmente, presenteando-a, inclusive, com uma música, que os quilombolas transformaram em seu próprio hino (**Olha o degrau**; a canção pode ser degustada em <http://davidcalderoni.art.br/>).

O disco

Viação, CD produzido em 1998, compõe-se de 17 canções, com duração aproximada de 52 minutos, uma produção pessoal, encontrável, quiçá, no sítio do autor. Inclui xotes, música cantada em grego, canção cantada com sotaque lusitano. A maior parte das composições pertence ao autor, mas há algumas canções em que ele entra ou com a melodia ou com a letra, ou divide a autoria³.

118

Era de se esperar de um indivíduo desse porte uma poesia panfletária como ocorre a vários intelectuais que se dedicam à poesia (ou à música), trazendo alguns vícios decorrentes de sua atividade prioritária à criação poética. A atividade de psicólogo, porém, ocorreu em paralelo, ou foi posterior, ao poetar. Em plena adolescência, David já se dedicava à música e à poesia, ao lado das preocupações filosóficas e sociais. Boa parte disso retrata o CD **Viação** (1998) – o primeiro de uma série de quatro (**Regeneração**, 2004, **Onde a pele da alma é fina**, 2012, **Meu Rei**,

³ **Viação** apresenta as seguintes composições

“Maneiras”, letra de Arnaldo Antunes;

“O Menino e a Rosa”, poema de Roberto Freire;

“Cada Canto”, Luiz Lemos contribui com letra e música;

“A Marcha de Moisés”, com tema e melodia de Sabetai Calderoni;

“Xote do Eclipse” e “Garibalda”, músicas de Ricardo Breim;

“Cabo das Horas”, música de Ricardo Azevedo,

“N’Jeri” tem a contribuição de Reno Cidrack na música

As nove outras canções, “Viação”, “Pelicano”, “Último Roque”, “Malfadado”, “Nádia”, “Saudade”, “Crisálida”, “Passarinha” e “Romance” são de inteira autoria de D. C.. Acompanha o CD um libreto de 24 contendo as informações de autoria, a participação dos instrumentistas, a letra da canção, e uma quantidade significativa de retratos de músicos e de algumas situações vividas pelo autor.



2014) -. Isso talvez explique porque, por exemplo, ao lado de **Pelicano** (1988), do álbum **Viação**, ocorra **Cabo das horas** (1985). As temáticas desses poemas são bem distintas e, em geral, quem se dedica a uma não se dedica à outra.

A primeira versa sobre uma questão social, elemento muito significativo no conjunto maior da obra de Calderoni, ainda muito presente no conjunto das questões, a do homem de rua, tratado com descaso, mas cujas ações são cheias de nobreza. Poderia ser panfletária? Talvez, mas a ambiguidade que permeia essa letra, sem afastar-se da questão social, amplia-a; nela, a função poética não é mero adorno a serviço de uma causa, mas o texto possui uma graça que escapa ao habitual do panfletarismo.

O título diz o sacrifício que o pássaro faz para alimentar suas crias na ausência de comida:

[...]
Pelicano é aquele
que até quer que a cria
coma sua pele
pra não ser como ele
pra não crescer banguela

O seu maior bem
a Febem varreu
e pro leito do rio
o ex-prefeito baniu-o
pra fazer um playground
pra órfãos de Pátria
não há na Via-Láctea
pedaço de chão
sob os céus de São Caetano
girassóis e urubus
direitos humanos
manoéis-pelicanos
têm todos
 nenhuns [...]

A primeira estrofe faz um retrato quase inteiramente denotativo do bicho, dominando aí a linguagem referencial, o que é negado por, “pra não crescer



banguela”, verso irônico, metáfora não do futuro próximo, mas do futuro mais longínquo, em que a cria, já adulta, estaria banguela como o pai.

Na estrofe seguinte, há um conjunto significativo de referências, sendo a ironia a linguagem dominante: *Via-Láctea* prende-se a *Pátria*, pela referência espacial, continuada em *pedaço de chão*; mas o termo *Láctea* remete, pela etimologia, a leite, o que evocaria em um *pedaço de chão* “pedaço de pão”, ao mesmo tempo, em que reitera o processo alimentar do pelicano, homem, a alimentar sua cria com o peito, fato a lembrar um aleitamento distorcido: quem o faz é o macho, não a fêmea, e o que doa é pele, não leite.

Mas o que mais escapa à sequência linear do texto são os versos *sob os céus de São Caetano/ girassóis e urubus*. Para uma canção que generaliza uma situação de cunho social, apontar uma cidade específica poderia até escapar a seu propósito. Muito provavelmente estão embutidos ali os versos *E no jardim os urubus passeiam/ A tarde inteira entre os girassóis*, de **Tropicália** (do LP epônimo de 1968), cuja autoria está declarada em *São Caetano*. Nos versos do músico baiano, Celso Favaretto (2000) vê uma alusão ao político Carlos Lacerda (1914 –1977), a quem se atribui ter mandado jogar num rio os mendigos que enfeavam a cidade do Rio de Janeiro, e a quem coube a alcunha de **urubu**. Os “girassóis” eram as flores a que ele se dedicava em seu *hobby* de jardineiro. Completa ironia o termo “manoéis”, pertencente a um nível de linguagem coloquial, mas que se vê presente na mesma estrofe em que ocorre um exemplo de ênclise, restos do falar culto, “o ex-prefeito banuiu-o”. Caetano ocultou sua observação crítica em tempo da mordada, pois em dezembro de 1968 a Constituição Brasileira foi substituída pelo AI 5; David retomou a imagem, revelando também com isso que permanece, quase inalterada, tanto a crítica como a situação que a provoca.

Entretanto, ainda que presente, a preocupação social não é o elemento dominante em *Viação*, principalmente com N’Geri, como se verá mais adiante. *Cabo das Horas*, por exemplo, uma canção a discorrer sobre a passagem do tempo, pode significar muita coisa, mas dificilmente estaria ligada a algum tipo de retrato ou crítica



social. Sua disposição gráfica é reveladora de serem as preocupações estéticas o dominante nessa letra:

Olha o cabo	Sopra o vento
a corda	Faz rusga de ondas
a amarra	
que ata	Além da sonda
o barco	das pássaras
à borda	
Dia	Mastro
Ave fidalga	Brilho cetáceo
Nave	
Cria das algas	Astro
Arde	Nu tombadilho
Orla da tarde	Nasce
Pérola argêntea	Negra corola
	Água marmórea
que se refaz	Sal leva e traz

O título contém dupla referência: é o cabo que prende o barco ao porto, como o revelam os seis primeiros versos, mas é a passagem das horas, contida na expressão evocada: “ao cabo de”, significando ‘ao término de, ao fim de’. Houaiss (2001) vê aí duas palavras distintas: a primeira, derivada do latim tardio, *cupulum*, i ‘corda para laçar, prender ou guiar animais, [...] der. do v. lat. *capere* ‘pegar, apanhar, agarrar’, e a segunda, do lat. *caput*, *capitis*, ‘cabeça, parte superior, bico, ponta, cabo, extremidade’. Já Corominas (1984) identifica uma única origem, a latina, *caput*, “cabeça” para ambas as acepções. Na interpretação do primeiro, o título teria reunido dois termos diferentes na homofonia e na homografia; na do segundo, trata-se de acepções diferentes da mesma palavra. Num caso ou noutro, o título aglutina os dois significados, cuja direção é oposta: o cabo/corda, estático, ou implicando estática, segura o barco, eliminando-lhe o movimento; o segundo implica dinâmica, uma vez que acentua a passagem do tempo.

Esses dois significados perpassam o poema. O primeiro contribui para a construção da paisagem de sutil composição. A marinha não se manifesta de uma única vez, mas vai-se compondo metonimicamente por seus indícios muito



específicos: corda, barco, ave, algas, ondas, cetáceo, tombadilho, sal. O segundo, a passagem do tempo, marca-o principalmente o ‘dia’ e a ‘tarde’, a que se acrescentam ‘Pérola argêntea’, ‘brilho cetáceo’ e ‘Negra corola’, as três últimas imagens contendo uma referência à presença da Lua e da noite, nos atributos ‘argêntea’, ‘brilho’ e ‘Negra’, além de ocorrer em “Nu tombadilho”, que permite as leituras: “Astro/ No tombadilho /Nasce” (o astro – refletido no tombadilho – nasce) e “Astro/ (no) Nu tombadilho/ Nasce”, ambas as possibilidades a retratar a percepção do astro recém-nascido refletido no convés do barco.

Quer como referência espacial, quer como referência temporal, os elementos que contribuem com a paisagem transparecem não propriamente na carga semântica do texto, mas exposição de sonoridades. Nos seis primeiros versos, há um jogo de “a” e “o”, a que se agregam trocas de posição:

Olha o cabo
a corda
a amarra
que ata
o barco
à borda (grifos nossos)

Esse jogo compõe um quiasmo, se se tomam isolados os termos cabo/corda, e barco/ borda (a-o-o-a), ou ainda, considerados os artigos que antecipam ‘cabo’ e ‘corda’, ou ‘barco’ e ‘borda’, uma alternância rítmica o/a (o-a-o-a-o-a), intermediada pela presença de seis “a”, ‘a amarra/ que ata’ com uma única quebra no “e” do pronome relativo ‘que’ (4º verso).

O jogo de imagens perdura nos dois quiasmos dos termos que se destacam à esquerda dos demais: Olha/Dia/Nave/Arde, constituindo-se de verbo/substantivo/ substantivo/verbo, arranjo que se repete na segunda parte do poema, Sopra/Mastro/ Astro/Nasce. O verso final, ‘Sal leva e traz’, conota pelo menos três possibilidades: o jogo das ondas sobre a praia, ou sobre a quilha do barco; a repetição dos dias, se se pensa na paisagem observada no transcorrer das horas; e, por fim, pelo designar o mar



por um de seus atributos, o sal, o poema restaura uma imagem arcaica, pois assim que é o mar nomeado nos poemas de Homero. Uma quarta possibilidade está em ser o fecho do poema, ao mesmo tempo em que fecha a segunda parte como o faz o verso final da primeira, 'que se refaz', repetindo e expandindo esta última imagem.

Estão aí essas duas canções separadas apenas por três anos de produção, apontando uma delas para o engajamento em uma causa social importante, enquanto a outra, não menos importante, reflete uma preocupação puramente estética, a evocar uma atitude estética próxima do preciosismo. Embora cada um desses poemas fosse, em si mesmo, matéria para reflexão de um artigo, o texto *N'Jeri* sobressai-se não simplesmente pela beleza, mas pela opacidade que uma primeira leitura e/ou audição produz no destinatário. Trata-se de um texto hermético, cuja elaboração ora em versos despojados, ora em versos complexos, exige do leitor uma tarefa de recomposição, caso ele não se interesse simplesmente por sua fruição.

A CANÇÃO

Estava tão assim	Siri de siri tirou braç' de ferro
A esmo ainda	Areal ventou um sopro de esmeril
Vestido de mim mesmo	Polícia não dá geral em Jeri
Como um índio	(ih ih quem matou meu curió Êh êh foi Zé Carioca de avental)
Estava tão assim	Nadanada da neve
A esmo ainda	No esqui da duna
Vestido de mim mesmo	Sociedade de amigos de quelônios
Como um índio	
Sumi mais de uma vez	Em Jericoacoara
No istmo d'areia	Em Je
Detalhes das viagens não darei	Em Jeri
	Em Jericoacoara
Cismava com as araras de Jijoca	
Mascava tapioca em Jericoacoara	Estava tão assim



A esmo ainda
Vestido de mim mesmo
Como um índio
Estava tão assim
A esmo ainda
Vestido de mim mesmo
Como um índio

Cismava com as araras de Jijoca
Mascava tapioca em Jericoacoara

Em Jericoacoara
Em Je
Em Jeri
Em Jericoacoara

Nadanada da neve
No esqui da duna
Sociedade de amigos de quelônios

Siri de siri tirou braç' de ferro
Areal ventou um sopro de esmeril
Maldade não banal em Jeri
(ih ih quem matou meu curió
Êh êh ...)

(in CALDERONI, David. *Viação*. São Paulo: CD produzido pelo próprio autor. 1998. MÚSICA DE RENO CIDRACK E DAVID CALDERONI; LETRA DE DAVID CALDERONI. A disposição dos versos acima é cópia aproximada daquela que apareceu no caderno que acompanha o CD. Tê-la disposto assim, entretanto, parece não interferir nem na expressão nem na significação do texto.)

Sumi mais de uma vez
No istmo d'areia
Detalhes das viagens não darei

“Essa música é uma sopa de louquinhos”, foi o comentário de alguém muito próximo, logo depois do término do show que os músicos responsáveis fizeram no lançamento do CD *Viação*, em 1998. A frase é feliz porque reúne três elementos contidos na experiência de David Calderoni: a atividade de psicanalista, a de músico/poeta, e o tom jocoso, a refletir o bom humor com que retrata a vida.

Essa canção atrai pelo inusitado da letra. À primeira audição, pensa-se que o texto, ainda que agradável e atraente, é desprovido de qualquer intenção (mais séria?). Aliás, foi o que ele comentou quando leu o esboço deste comentário. Disse algo como: “eu não pensei em nada disso, mas quis apenas fazer algo descompromissado”. O comentário em si mesmo é interessante: se há textos compromissados, como denominar os demais? Descompromissados? Se há um compromisso, esse compromisso é necessariamente com uma proposta que implica alguma responsabilidade ou seriedade a ser levada em conta, enquanto que as demais



produções, aquelas dedicadas ao fruir estético, por exemplo, importariam menos? Eis uma questão que não deve nem pode ser resolvida nestas reflexões, mas surge espontânea, esperando uma oportunidade para ser discutida, pois o avaliador que diz ser isso mais valioso do que aquilo está preso a uma ideologia que nem sempre transparece. Caberia ainda outra discussão a respeito de quanto o autor é realmente senhor de sua obra. Convém observar que boa parte de fala saussuriana de cada indivíduo (ULLMANN, 1964; LEROY, 1971) está permeada não apenas da língua matriz, mas das demais falas que contribuem para retirar seu aspecto genérico e particularizá-la enquanto época. Assim concebida, a fala longe de exprimir apenas o propósito do indivíduo, traria consigo não apenas a carga inconsciente, mas os significados múltiplos que habitavam as palavras e que vieram com elas quando o indivíduo adquiriu sua capacidade linguística.

Isto posto, convém advertir o leitor de que este ensaio por certo não vai dar conta dos múltiplos significados contidos em *N'Jeri*, mas vai propor uma leitura do texto a partir de uma singularidade da poesia de Calderoni, que explora de modo enriquecedor as sonoridades das palavras, como se viu em *O Cabo das Horas*. Às vezes o faz quase com a gratuidade, pela graça que certos sons têm revelando camadas significativas a partir de eufonias, aliterações, trocadilhos, assonâncias e demais recursos que põem em destaque ora um termo, ora uma sílaba ou um conjunto delas, apontando numa direção, que pode ou não ser a mesma da palavra de onde essas sonoridades são seu segmento (cf. BOSI, 1977, sobretudo as p. 65-107). Ao mesmo tempo em que se trabalha no interior da palavra, considerando os sons que a constituem, observa seu entorno, examinando as variações que o significado toma, quando se lhe altera o sentido. Antônio Cândido denomina-o de “efeito de adjacência”:

(...) isto é, a contiguidade dos termos faz que um exerça influência sobre o sentido do outro, de tal modo que as alterações semânticas acabem consagradas pelo novo relacionamento entre eles (CÂNDIDO, 1989).



Sirva de exemplo a exploração do termo Jericoacoara: *em Je /em Jeri...* Em princípio é apenas um jogo sonoro para dar corpo à melodia. Entretanto, forma-se aí um homófono heterógrafo *em Jeri = ingeri*, como sugere a pronúncia. E o que se ingeriu? “Coacoara”, diz o final do vocábulo desconstruído. Pelo que tudo leva a crer, “coacoara” possui algumas qualidades alucinógenas, como insinua o campo semântico do poema:

Estava tão assim
a esmo ainda
vestido de mim mesmo (v.s 1-3)

Detalhes das viagens não darei (v.s 9-11)

Mascava tapioca (v.12)

Sumi mais de uma vez
No istmo d'areia

Polícia não dá geral em Jeri (v. 15).

E se as últimas ilações fazem sentido, em que direção vai o poema? Em direção pós-Woodstock das experiências psicodélicas?

126

Pode até ser. No entanto, a etimologia leva a reflexão para algo mais intenso de que as alusões às viagens alucinógenas. Estas repetiriam o engodo costumeiro das metáforas de textos esotéricos a indicar o caminho do indizível. Em todo caso, a alucinação não é simples roupagem, mas é modo de indicar determinada intensidade da grande experiência em Jericoacoara: tão intensa, que o “eu-lírico” se entrega totalmente a ela, modo de revelar partes das singularidades do lugar.

E o que dizem os demais versos?

Estava tão assim
A esmo ainda
Vestido de mim mesmo
Como um índio

A estrofe acima implica pura e simplesmente a nudez (pois, de que se veste usualmente um índio?), mas não se esgota nisso. Estar vestido de si mesmo diz que o sujeito pode transvestir-se de outro? Em quem é esse outro? Os múltiplos papéis que



o ‘eu’ pode assumir? A mascaração das atitudes sinceras, singelas e desprovidas de qualquer artifício? A resposta será qualquer uma dessas sugestões ou todas em conjunto que, somadas à imagem, *como um índio*, são reveladoras de um determinado estágio de primitividade com que o sujeito se vê a si mesmo: reduzido ao mínimo, despido de qualquer ornamento de natureza social. E onde se encontra esse “eu”? Numa praia paradisíaca, pouco explorada, de difícil acesso, até então livre do turismo predatório. Nesse caso, o *símile* aponta para o primitivismo dos silvícolas autóctones, sempre nus em profunda comunhão com a terra, não como fato garantido pelos estudos antropológicos, mas como crença comum que permanece de imediato no imaginário da cultura brasileira. Nessa situação primitiva, o “eu lírico” pode dizer

Sumi mais uma vez
no istmo d’areia,

127

fazendo nisso uns ecos ao *fugere urbem* horaciano.

Acresce que o istmo é quase água, ou quase ilha, a parte mais delgada do trecho que impede que uma ilha se consume. O istmo, cuja sílaba tônica *-ist* retoma (Su)-*mi* do verso anterior, acaba por acumular esse dois sentidos: o do isolamento (ilha, que ele próprio, istmo, impediu que ocorresse), e o antônimo de terra, água (que está à volta; e é quase ela, pela proximidade). Se a experiência de desaparecer, de um lado, implica o distanciar da vida comum, a busca de um istmo para fazê-lo, de outro, implica a outra ponta da experiência: encontrar o inusitado, o inefável, o grande *satori* budista, cujo acesso não é permitido à comum experiência humana. E assim a própria poesia que o declara é, ela mesma, o istmo a estender a ponte entre a vida banal e o inefável.

A essa significação, soma-se outra inferencialmente. Ligado à imagem coercitiva da polícia, que *não dá geral em Jeri*, está o coro formado por vozes femininas lamentando-se da morte do curió. E quem não o teria matado senão o “Zé



Carioca de avental”? São dois versos alijados do corpo do poema por parênteses, revelando que as informações ali contidas são de espécie diversa das demais.

Zé Carioca era uma personagem de Walt Disney, adaptação do corpus Mickey & Donald para as terras brasileiras (SANTOS, 2002). Fazia um malandro fluminense fanfarrão e esperto, a embair os outros e sair-se bem, ou canhestramente, depois de alguma confusão por ele próprio instalada. Parece que aqui não colou junto com as demais personagens importantes do mundo da Disneylândia. Corresponde a uma colonização cultural forçada, disfarçada em valores da terra – enquanto os demais eram o que eram: americanos de origem, traduzidos com pequena adaptação no que tange às referências comezinhas, universalizando-se, principalmente Donald, quando suas aventuras referiam o cotidiano limitado do homem moderno. No entanto, o Zé Carioca de *N’Jeri* possui outra característica: usa avental. Tal adereço remete a pelo menos uma entre muitas possibilidades: a do médico, do enfermeiro, do dentista e a do cientista, este último considerado por muito tempo como a figura de ponta do racionalismo, a contrastar com o primitivismo aparente do índio, presente no quarto verso. Então, o cientista estaria pelo indiferente aos valores da terra e submete as manifestações da natureza ao escalpo?

O cientista, na figura de uma pseudopersonagem brasileira, aliado à menção da polícia (v. 15), são os referenciais negativos que contrastam com a imagem atrativa da praia paradisíaca. Ambos representam a repressão: uma, por seu estereótipo agressivo, confundindo toda sorte de pessoas a bandidos, noção tão bem expressa na forma reduzida do coloquialismo “dar geral” (cf. HOUAISS, 2001); outra, por ser ícone da invasão cultural, impondo valores alheios à coletividade, ou ainda, pela simples presença, a impedir manifestações mais espontâneas, a prescindir de maiores explicações. Do ponto de vista musical, o coral de vozes femininas lembra as músicas típicas, tais como as cantigas de trabalho, de que ficou, p. ex., “Ensaboa, mulata, ensaboa”, aproveitada há alguns anos como jingle de propaganda. Retrata, de certo modo, a gente do lugar, na sua natural simplicidade expressiva, típica manifestação cultural que corre o risco de perder-se.



Qual é o estado em que se encontra o eu-lírico?

Estava tão assim
A esmo ainda
Vestido de mim mesmo
Como um índio

Uma das leituras que a quadra permite é supor que a oração que toma os dois primeiros versos seja uma principal, cuja subordinada adverbial consecutiva, indicada pelo advérbio de intensidade, *tão*, não apareceu. Uma vez que o eu-lírico se calará sobre a viagem a que se referiu – *detalhes das viagens não darei*, (verso 11) – também não diz com palavras claras a consequência do que foi anunciado. Talvez, o elemento consequente seja ter o poeta ingerido *quaquara*, um beco sem saída, já que não se sabe o que esse conjunto de sílabas possa objetivamente descrever. O círculo vicioso deixa uma porta de escape: o estado do poeta é de exceção; sua experiência é também de exceção. Tal como o istmo da areia, há indicação de uma possibilidade, mas que escapa ao sentido habitual das palavras.

129

Entretanto, ao mesmo tempo em que o poeta se entrega a essa experiência extraordinária, permanecem com ele alguns laços com a realidade corriqueira. “Cismava com as araras de Jijoca” é um deles, a lembrar Gonçalves Dias *em cismar sozinho à noite/ mais prazer encontro eu lá...* Haveria essa ponte? É possível admiti-la caso se pense em textos que desenvolvem a temática do escapismo. Em geral, eles deixam de um modo claro ou sugerem os motivos que levaram o “eu-lírico” a tal atitude. Na *Canção do Exílio*, Gonçalves Dias idealiza a terra natal em razão de carências que sofre em terra estrangeira; os advérbios ‘aqui’ e ‘lá’ são os marcadores da distância entre uma terra e outra. Em *Meus Oito Anos*, Casimiro de Abreu deixa um indício no centro do poema: “Em vez das mágoas de agora”, enquanto os demais versos descrevem com intensidade o mundo admirável que o poeta percorria na infância. Manuel Bandeira expressa-os logo no sétimo verso de *Vou-me embora pra*



Pasárgada: “Aqui eu não sou feliz”. Como tais motivos ocorrem nos versos de Calderoni?

N’jeri aparentemente não apresenta queixa alguma, mas desenvolve-se cheio de positivities. Masca-se tapioca, cisma-se, esquia-se nas encostas das dunas de uma praia singular, com areias muito brancas (“nadanada da neve,/ no esqui da duna”), lugar de animais preservados: quelônios, araras, siris. Nesse éden, apenas uma exceção, a do curió – que não parece apresentar-se entre os animais com perigo de extinção. Muito pelo contrário, foi tirado da vida selvagem, domesticado, com o propósito apenas de fornecer música para um indivíduo, ou para alguns indivíduos em particular. E nesse caso, quem teria se apropriado dessa ave? Infere-se, pelo coro de vozes femininas, magoadas de sua perda, que o curió pertenceria ao meio rural (pois ali é seu habitat), e a outro tempo: aquele em que se podiam criar curiós em cativeiro. No presente, nem há curiós cativos, nem os costumes d’antanho. A alusão à atualidade está contida parcialmente no verso “Sociedade amigos de quelônios”, em que os ditames de preservação de animais em extinção são a norma, reduzindo a oportunidade de se encontrarem curiós engaiolados. Em *Nádia*, outra canção texto do CD *Viação*, ocorre a imagem “Bem-te-vi engaiolada”; nesse caso, haveria uma explicitação da situação do curió. O termo gaiola não ocorre em *N’Jeri*; entretanto, como se dizer possuidor de um curió, se ele está solto na natureza? Mais provavelmente o pássaro está na mesma condição da “bem-te-vi”.

Quem destrói essa ave é outra ave, também domesticada, o papagaio. Mas foi retrabalhada com outras contribuições culturais; está associada à vida urbana, reduzida a um ícone social específico. Usualmente, o papagaio não canta, fala. Fundamentando-se nos atributos dessas aves, a fala matou o canto. E por que a fala eliminaria o canto? Quem é o dono da fala, além do papagaio? Certamente não é a gente da outra imagem negativa que antecipa a referência ao Zé Carioca, pois “Polícia, não dá geral em Jeri”. Ali não há tal desassossego; a atividade policial está fora de sua jurisdição. Será?



E assim se resolve parcialmente a questão. Jericoacoara é um lugar fora do alcance da polícia, ou seja, de qualquer controle social, e, por extensão, fora de qualquer controle racional. É, pois, o espaço livre de censura. É para lá que foge o “eu lírico”, escapando para o lugar em que a ilogia, o descompromisso e a loucura imperam, deixando à margem qualquer perspectiva de racionalização. Nos poemas supracitados – *Canção do Exílio*, *Meus Oito Anos*, *Pasárgada* – o “eu poético” queixa-se de uma força opressiva externa, a marca ou o espaço, ou o tempo presente, que o impede de gozar plenamente do mundo. No poema de Calderoni, nada diz que o “eu lírico” escapa de algum tipo de incompreensão, ou de alguma força objetiva que o oprime.

Uma troca de palavras entre um dos articulistas dessas linhas e David, em algum ponto indeterminado de 2011, poderia talvez explicar a origem do escapismo. A dificuldade de narrar parte dessa conversa está em que não se pôde registrar *ipsis litteris* o que se conversou, mas ainda assim permaneceu o espírito do colóquio. Calderoni mencionava que, ao lado de sua atividade profissional, estava a poesia/música, a que poderia dedicar-se, mas essa exigia tempo. Os amigos insistiam para que levasse sua carreira adiante. Ele, porém, estava em dúvida se devia ou não seguir nesse rumo. Em síntese, parecia que ele gostaria de dedicar-se à arte, atividade que demandava tempo e que chocava com os mandatos advindos da atividade de psicanalista.

Talvez esse seja o ponto.

O que faz o psicanalista? Observa. Deve manter o devido distanciamento, restringindo, na medida do possível, sua parte emotiva para não comover-se com o que ouve, para não misturar seus sentimentos na teia daquilo que lhe é posto diante de seus ouvidos. Essa atitude é a que lhe permite refletir sobre essa matéria, de modo a auxiliar o paciente (se é que o termo convém, neste caso; mais paciente parece ser o ouvinte) a encontrar sua própria senda. Sua contribuição é predominantemente racional, decompondo, reelaborando, compreendendo um conjunto de imagens, que podem estar muito organizadas, mas que camuflam com essa mesma organização uma



realidade de outra natureza; ou é um cipóal confuso, a que seus olhos isentos buscam encontrar o sentido.

No entanto, o que ocorreria se esse observador quisesse aventurar-se naquele outro mundo que, de sua posição, só é possível contemplar? Se, como juiz, fosse possível agir além da parte processual, mas também examinar o mérito do que examina, num exame despojado dos aspectos formais?

Parece que, para isso está a poesia. Ela permite a vivenciamento de todas as imagens possíveis, sem qualquer limite. *N'Jeri* é o extremo dessa atitude. A censura não chega ali, na forma da polícia, nem a fala racional impede o sujeito de viver o lugar. Para isso, os parênteses a colocam do lado de fora. Entretanto, persuasiva, a razão segue a emoção, eliminando o canto do curió. Esses são os pequenos indícios a revelar a seriedade da brincadeira, que é um modo de compreender a canção.

Essas palavras todas assim expostas revelam – se é que revelam – parte do que *N'Jeri* é: um belo poema, aparentemente uma somatória de imagens dispersas. Com a música, a canção fala mais alto e os sons acumulados no ritmo adequado dão a paisagem auditiva que os olhos, a captar a letra, apenas fantasiam. Ouvi-la é a única maneira de fruí-la inteiramente.

Conclusão

De certa maneira, o último parágrafo já concluiu tudo, uma vez que remete à canção mesma, colocando o leitor diante da fruição do texto, que o crítico pode gozar enquanto leitor, mas não enquanto crítico, pois sua atitude implica em acentuar alguns pontos em detrimento de outros para melhor justificar suas observações, fato que, de algum modo, a canção acaba problematizando.

O apanhado dos versos de David Calderoni aponta para um universo muito rico de sentido, e expresso por uma linguagem extremamente trabalhada. As reflexões sobre *N'Jeri*, a que se somam as considerações sobre *Pelicano* e *Cabo das Horas*, apenas deram conta de alguns dos aspectos de sua poesia, cuja riqueza exigiria um esforço muito maior e um conjunto mais significativo de palavras. Que este artigo funcione,



pois, como metonímia, a parte a revelar pela contiguidade o conjunto muito mais complexo do todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Casimiro de. “Meus Oito Anos”. Disponível em <http://www.culturatura.com.br/obras/As%20primaveras.pdf>

BANDEIRA, Manoel. Vou-me embora para Pasárgada. Disponível em: [file:///C:/Users/Marcos/Downloads/Manuel-Bandeira-Libertinagem%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Marcos/Downloads/Manuel-Bandeira-Libertinagem%20(1).pdf)
Acesso em 01/06/2015.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977.

CALDERONI, David. *Aviação*. São Paulo: CD de própria autoria, 1998.

_____. <http://davidcalderoni.art.br/>

_____. *O Silêncio à Luz: ensaios para uma ciência do singular*. São Paulo: Via Lettera, 2006, p. 33-44.

CÂNDIDO, Antônio. *Na Sala de Aula*. 3ª São Paulo: Ática, 1989

COROMINAS, Joan e PASCUAL José A. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 vol.s Madrid: Gredos, 1984.

DIAS, Gonçalves. “Canção do Exílio”. http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/primeiroscantos.pdf Acesso em 01/06/2015.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria alegria* 3ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEROY, Maurice. *As grandes Correntes da Linguística Moderna*. São Paulo: Cultrix & Ed. Da USP, 1971.

SANTOS, Roberto E. dos. “Zé Carioca e a Cultura Brasileira”. *XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002. Disponível em



http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP16SANTOS.pdf Acesso em 28/05/2015.

ULLMANN, Stephen. **Semântica** – uma Introdução à Ciência do Significado. 3ª ed. Lisboa: F. C. Gulbenkian, 1974.

