31 Criação & Crítica

O OURIVES DO PALAVREADO NAS ENCRUZILHADAS DA LINGUAGEM: POLIFONIA E SÍNCOPE EM ALDIR BLANC

Fabrício de Araújo César Gonçalves[1]

RESUMO: Aldir Blanc é um dos maiores e mais importantes poetas da canção brasileira. Segundo o escritor Sérgio Rodrigues, sua obra "funde o lírico e o antilírico numa nova unidade que já não é possível quebrar", numa aliança "entre o sublime e grotesco, que se pode chamar de neobarroca, é uma chave de leitura da alma brasileira que merece atenção". Neste artigo, buscamos desvendar alguns dos sentidos dessa "leitura da alma brasileira", considerando a obra do letrista que foi chamado de "Ourives do Palavreado" por Dorival Caymmi como uma interpretação do Brasil e suas querelas.

PALAVRAS-CHAVE: Aldir Blanc; música popular brasileira; literatura e música; encruzilhadas.

ABSTRACT: Aldir Blanc is one of the greatest and most important poets of Brazilian song. According to the writer Sérgio Rodrigues, his work "merges the lyrical and the antilyrical in a new unity that it is no longer possible to break", in an alliance "between the sublime and the grotesque, which can be called neo-baroque, a key to the reading of the Brazilian soul that deserves attention". In this article, we seek to unravel some of the meanings of this "reading of the Brazilian soul", considering the work of the lyricist who was called "Goldsmith of Slang Words" by Dorival Caymmi as an interpretation of Brazil and its quarrels.

KEY-WORDS: Aldir Blanc; popular brazilian music; literature and music; crossroads.

[1] Graduado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Cursou graduação em Letras na UFRJ. Mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ, defendeu a tese "O Louco de Deus e o Anjo da História: surrealismo, mística, tempo messiânico e escatologia em Murilo Mendes". Atualmente é doutorando no Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, escrevendo tese sobre a obra de Aldir Blanc (Malandros e merdunhos sambam à sombra dos faraós embalsamados: Aldir Blanc nas encruzilhadas da linguagem).

"Aqui é cúmplice o que é simples e absurdo"
- Aldir Blanc em *Simples e Absurdo*, sobre música de Guinga

"... a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas mais disparatadas."
- Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*

"(...) Igual à coruja da anedota, eu prestava uma atenção danada... Quando vou a um buteco, eu fico até um pouco doido em relação ao que acontece em volta. A minha relação com o dia a dia, com cada esquina... eu acho todo mundo importante. Briga no prédio é um aprendizado tão importante quanto o livro do Thomas Mann, com certeza. A minha estética deriva daí. O que não é novidade. Eu sou um admirador fanático do Dalton Trevisan, que faz a apologia da marca de vacina, de escutar atrás da porta. Eu componho por aí."
- Aldir Blanc em entrevista a Hermínio Bello de Carvalho, no programa *Mudando de Conversa*

O escritor, compositor e letrista Aldir Blanc, apesar de sempre avesso a todo e qualquer tipo de badalação vazia, marcou profundamente a cultura brasileira. Seja como o delicioso cronista que fez grande sucesso no *Pasquim*, sendo "a voz da Zona Norte no humor carioca"[2] (REGO, 1996, p. 115), escrevendo em muitos de nossos principais jornais (*JB*, *O Dia*, *O Globo* etc.), seja como um dos maiores letristas da música brasileira. Os grandes letristas nacionais formam uma das maiores tradições líricas do mundo. São muitos talentos geniais. Mas há lugares em que só Aldir Blanc chega, como sintetizou Luiz Antonio Simas:

> Letrista excepcional, daqueles raros capazes de letrar nota por nota de uma melodia, fugindo das soluções fáceis brincando com as palavras na beira de um precipício, Aldir fez o mergulho mais profundo que um poeta da canção brasileira ousou. Foi capaz de descrever nossas vertigens a partir do cume das montanhas e do rasteiro das sarjetas; navegou oceanos com os corsários, cruzou a Baía da Guanabara na embarcação do Almirante Negro, cantou os mistérios do tempo entre a condenação da eternidade e o amor pelo residual. Conquistou a fama do Olimpo da música almejando o anonimato nos botequins mais vagabundos (SIMAS, 2020).

[2] Norma diz, com acerto, que "outros contistas tentaram entrar no universo da baixa classe média moradora dos subúrbios e trazer de lá casos interessantes para o *Pasquim*. Nenhum apresentou o estilo forte do Aldir, nem conseguiu fazer explodir o riso no leitor do jeito que ele conseguia" (REGO, 1996, p. 116). Contudo, acredito que a autora comete um equívoco ao dizer que "o Aldir letrista, o poeta da anistia (*O bêbado e a equilibrista*) e do grande amor à cidade (*Só dói quando eu Rio*) nunca escreveu no *Pasquim*. Lá só apareceu o cronista do cotidiano, o que mostrava 'a vida como ela é' de uma forma muito mais irreverente que a de Nelson Rodrigues. Seus tipos preferidos eram trocadores de ônibus, motoristas de táxis, vizinhas fofoqueiras, famílias enormes, bêbados tranquilos dos botequins de bairro, todos falando ao mesmo tempo sobre sexo e futebol ou vastas comilanças e suas consequências malcheirosas" (REGO, 1996, p. 116).

Francisco Bosco escreveu em suas redes sociais afirmando que a obra de Aldir era

> uma obra monumental, em que se conciliam o amor pelo Brasil e as formas poéticas modernas, ternura, ironia e violência, utopia e realismo, retratos e narrativas, o encaixe sempre perfeito na melodia – *tudo isso vindo à tona no mais poderoso inconsciente da canção brasileira. Sob certos aspectos, ninguém chegou tão longe*[3].

Em texto publicado na Folha de São Paulo, Sérgio Rodrigues chamou a atenção para algumas constantes estruturantes da poética blanquiana, resumindo, numa formulação precisa, o sentido de sua obra no cenário cultural nacional:

> Trata-se de uma *poesia de choque*. (...) No entanto, a exuberante violência brasileira que lhe serve de cenário é *um lamaçal no qual nascem belas e estranhas flores*. Algumas das mais notáveis são aquelas em que *Aldir funde o lírico e o antilírico numa nova unidade que já não é possível quebrar*. (...) Aldir tem o beletrismo e o lirismo convencional como inimigos, mas não abre mão da beleza. (...) *Essa fusão de sublime e grotesco, que se pode chamar de neobarroca, é uma chave de leitura da alma brasileira que merece atenção (RODRIGUES*, 2020, grifa-se).

As formulações de Simas, Francisco Bosco e Sérgio Rodrigues nos fornecem chaves interpretativas centrais para tentarmos decifrar o universo poético da obra blanquiana. Porém, arriscaria dizer que elas já estariam potencialmente contidas na expressão cunhada por Dorival Caymmi para definir Aldir Blanc: "Ourives do Palavreado"[4].

Caymmi acerta na mosca. A escolha das palavras aqui também não é fortuita: "Ouvires", segundo os dicionários, é o "artífice que trabalha metais preciosos, como ouro, prata etc.", buscando transformá-los em joias; enquanto "palavreado" pode significar "palavras sem nexo ou importância" ou até mesmo "palavrão ou palavra de baixo calão", segundo os usos correntes do termo. Aldir é mestre nessa operação de alquimia verbal, pois transmuta a matéria mais vil e reles em ouro poético, numa operação que nos revela, no espírito da epígrafe de Bandeira que, a poesia está em tudo, seja no monturo em que a mosca varejeira *come lixo feito creme chantilly*[5], ou no livro de Thomas Mann.

Como no conhecido poema de Baudelaire, Aldir deixa a sua auréola de poeta cair na lama do meio da rua e, ecoando a lição de Caeiro e sua influência em Pessoa (ortônimo) e nos outros heterônimos, sua poética enxerga a "sugestão espiritual no que há de mais

[3] O texto foi publicado no Instagram do autor no dia em que Aldir Blanc faleceu. Grifo meu.
[4] A expressão de Dorival Caymmi aparece na primeira faixa do disco *Aldir Blanc 50 Anos*, lançado em 1996, nas comemorações dos 50 anos do Bardo da Muda. Diz Caymmi: "Aldir Blanc é compositor carioca. É poeta da vida, do amor, da cidade. É aquele que sabe como ninguém retratar o fato e o sonho. Traduz a malícia, a graça e a malandragem. Se sabe de ginga, sabe de samba no pé. Estamos falando do *Ourives do Palavreado*. Estamos falando de poesia verdadeira. Todo mundo é carioca, mas Aldir Blanc é carioca mesmo!" (grifa-se).
[5] Verso de Aldir Blanc na canção *Sete estrelas*, parceria com Guinga (VIANNA, 2013, p. 271).

mundano", como aparece na letra de *Sete estrelas*[6] (parceria com Guinga). Aliás, outra figura central na cultura brasileira, Hermínio Bello de Carvalho, chamou o Bardo da Muda, seu amigo, de "meu Baudelaire de Vila Isabel, meu Orestes (Barbosa) do Mangue, meu Noel de Copacabana"[7] (CARVALHO), fazendo um breve inventário das múltiplas influências e linhas de força das mais diversas tradições artísticas que se encontram em sua poética.

Como não reconhecer o eco do famoso poema em prosa de Baudelaire, "Os olhos dos pobres", publicado no livro *Spleen de Paris*, nos versos de "Transversal do Tempo", parceria com João Bosco, gravada magistralmente por Elis Regina: "As coisas que sei de mim / São pivetes da cidade / Pedem, insistem e eu / me sinto pouco à vontade" (VIANNA, 2013, p. 285). Ao final do poema de Baudelaire, vemos o mesmo olhar que causa desconforto lançado ao poeta pelos indigentes da vida vertiginosa na cidade moderna. Olhar que Aldir Blanc nos devolve, como numa tela de Mello Menezes.

O quadro do artista plástico Mello Menezes que retrata o poeta, seu grande amigo por quase meio século, postado numa esquina, meio escondido atrás de um poste, as mãos segurando um taco de sinuca. A cabeça, deslocada do tronco, surge da sombra projetada pelo poste de esquina sobre o muro, lançando a nós, espectadores, um *olhar ambíguo* e enigmático.

Aldir Blanc (1981), tela de Mello Menezes

[6] "Eu sou a música da gente quando nua e crua / Escorro do nariz do pobre quando ele se assua / Sou Carolina na janela desejando a rua... / Com a solitude eu ando acompanhado / Cada virtude minha é um pecado // Varejeira come lixo feito creme *chantilly* / E que mistério tem aí? / E qual lição que eu aprendi? // Sou o cachorro na viela cobiçando a lua / Sou o vermelho da donzela quando ela menstrua / O amassado na baixela feito com gazua... / A solitude eu quis por companheira / Toda mentira minha é verdadeira // Trepadeira, borda folha feito ponto macramé: / É um mistério de se ver / É uma lição pra se aprender / – Pior que a morte é desviver // Varejeira faz zoeira / No monturo do meu coração / Sete estrelas eu quisera / Sete vezes azuis sentinelas do meu violão // Eu sou o canto, a lágrima e o sal que o triste chora e sua / Eu sou a fome que há na santa quando ela jejua / O grito doido na garganta de uma cacatua... // Varejeira come lixo feito creme *chantilly* / E que mistério tem aí / E qual lição que eu aprendi? // Sou a paixão que faz sequela quando pega e encrua / Eu sou o monstro da lagoa quando ele flutua / Se tu disser que é a minha, eu digo que é a tua... // Trepadeira borda folha feito ponto macramê / É um mistério de se ver / É uma lição pra se aprender / – Pior que a morte é desviver // Trepadeira tece esteira / Nas paredes do meu coração: / Sete estrelas benfazejas / Sete vezes irmãs sentinelas do meu violão." (VIANNA, 2013, p. 271)

[7] Encarte que acompanhou o disco *Aldir Blanc 50 anos*.

A figura fragmentada que emerge do jogo de luz e sombras, as gradações de azul no horizonte, as bolas coloridas de sinuca, que se espalham pela tela, ora ao rés da rua, ora flutuando pelo espaço, a silhueta do quadril e pernas de mulher, cujos membros superiores se transformam subitamente num objeto que sugere uma espécie de *guidom* de bicicleta, todos esses elementos dissonantes conjugados na tela de Mello Menezes formam uma síntese imagética precisa da poética blanquiana: um *delírio* poético em plena encruzilhada carioca. Pois toda esquina é uma encruzilhada.

A encruzilhada – assim como o Oráculo de Delfos – é o umbigo do mundo. Desconfio, inclusive, que o famoso Oráculo do mundo helênico foi fundado exatamente em algum entrecruzamento de caminhos. Ponto de convergência e divergência dos caminhos que se encontram, se cruzam e se bifurcam, a encruzilhada é o nó do tecido genesíaco que configura o Real: o Ser enquanto trânsito e dinâmica, potencialidade em ato e ato em potência. É a própria dinâmica do Ser enquanto movimento – o Ser sendo. Por isso ela pertence a Exu, a força que dinamiza a tensão dos opostos. Exu é o Inconsciente do Ser – a energia potencial que dinamiza e funda a faculdade criativa, sustentando *o equilíbrio dinâmico da existência*[8] (HERNANDEZ, 1998).

Hegel – apesar de certamente desconhecer a potência de Exu, tendo o olhar fixo na Grécia como berço da reflexão filosófica – certa vez lançou uma pedra exusíaca ao escrever: “Eu sou a luta. Eu não sou um dos que estão conceituados em luta, mas sou ambos os lutadores e a própria luta” (SAFATLE, 2012). Hegel desconhece Exu, mas o Senhor das Encruzilhadas nada desconhece, pois está postado nas quatro esquinas que sustentam o real. Dentro dessa perspectiva, a formulação hegeliana está contida – e pode ser lida sob sua luz – numa das narrativas míticas do *Odu Ojuani Shobe*, um dos 256 *Odus* de Ifá. Conta um *pataki*[9] que Eleguá, por não ser reverenciado por dois velhos amigos, resolveu pregar uma peça. Colocou um gorro metade preto e metade vermelho na cabeça, passando entre eles, através do limite que dividia suas terras, e os cumprimentou. Os dois camaradas retribuíram o cumprimento, mas, em seguida, iniciaram uma violenta discussão, pois um deles afirmava que o gorro do desconhecido que havia acabado de passar e cumprimentá-los era preto, enquanto o outro declarava com firmeza que se tratava, sem a menor dúvida, de um filá encarnado. A discussão levou os dois companheiros íntimos à destruição mútua[10].

Não reconhecendo Exu, os velhos camaradas não compreenderam a lição do *olhar ambíguo*, praticada por Murilo Mendes (*Anti-elegia No 2*): “Olho para tudo / com o olhar ambíguo”. Sabedoria poética que é sintetizada pelo poeta mineiro nos versos finais de outro

[8] Referência ao importante livro de Adrián de Souza Hernández, *Echu-Elegguá: equilibrio dinámico de la existencia (Religion Yorubá)*. Como afirmam Simas e Rufino: “Exu é o princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo. Elemento responsável pelas diferentes formas de comunicação, é ele o tradutor e linguista do sistema mundo” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 20).

[9] Nome dado às narrativas míticas contidas em cada um dos 256 *Odus* de Ifá.

[10] O *pataki* contido em um dos *Odus* de Ifá possui uma semelhança impressionante com um trecho de Pessoa: “Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham razão. Não era que um via uma coisa e outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um outro lado diferente. Não: cada um via as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente, e cada um, portanto, tinha razão. Fiquei confuso desta dupla existência da verdade.” Esse trecho de Pessoa serve de epígrafe ao clássico livro de Roberto Da Matta, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (1997).

de seus mais conhecidos poemas (*Pós-poema*): “O que é da caveira pertence ao corpo; / não se trata de ser ou não ser / Trata-se de ser e não ser”. O filá metade encarnado e metade negro de Eleguá é a verdadeira resposta à famosa questão de Hamlet. Mas resposta em forma de enigma, como o *olhar ambíguo* dos versos de Murilo Mendes. Murilo, exusíaco como todo grande poeta, mata o pássaro ontem com a pedra que lançou hoje. Ou mata hoje com a pedra que ainda vai lançar, já a tendo arremessado desde sempre, laçando em pleno voo, através do verso, o do pássaro do tempo. O que importa é a pedra enquanto avesso já presente no verso. Da mesma forma que os versos de Manuel Bandeira, escritos em poema para celebrar o poeta mineiro (*Saudação a Murilo Mendes*) também cabe à perfeição como síntese da poética blanquiana: “Grande poeta / Conciliador de contrários / Incorporador do eterno ao contingente”. É da encruzilhada que Aldir Blanc, no quadro de Mello Menezes, nos dirige, em forma de enigma, o *olhar ambíguo* sugerido por Murilo Mendes. Para compreender a poética da obra blanquiana em toda a sua riqueza e complexidade, é fundamental experienciar a *pedagogia das encruzilhadas* (RUFINO, 2019).

A encruzilhada é o eixo através do qual se funda o mundo enquanto experiência humana. Como afirmou certa vez o historiador e escritor Luiz Antonio Simas: “A identidade da encruzilhada é ser encruzilhada”. É ela a travessia no Grande Sertão de Guimarães Rosa, ou a Terceira Margem, presente no famoso conto do escritor mineiro. No seu fluxo constante, embaralha as fronteiras, os esquemas binários, as margens enquanto limites rígidos e delimitados, rasurando a dicotomia entre desencantamento e encantamento, entre sagrado e profano:

> As encruzilhadas são lugares de encantamentos para os povos. Basta beber na fonte do conhecimento do mestre para se perceber que as encruzas sempre espantaram e seduziram as mulheres e os homens. E dariam até mesmo um ótimo enredo para qualquer escola de samba. Os gregos e romanos ofertavam a Hécate, a deusa dos mistérios do fogo e da lua nova, oferendas nas encruzilhadas. No Alto Araguaia, era costume indígena oferecer-se comidas propiciatórias para a boa sorte nos entroncamentos de caminhos. O padre José de Anchieta menciona presentes que os tupis ofertavam ao Curupira nas encruzilhadas dos atalhos. O profeta Ezequiel viu o rei da Babilônia consultando a sorte numa encruzilhada. Gil Vicente, no *Auto das Fadas*, conta a história da Feiticeira Genebra Pereira, que vivia pelas encruzilhadas evocando o poder feminino. Para os africanos, o Aluvaiá dos bantus, aquele que os iorubás conhecem como Exu e os fons como Legbá, mora nas encruzas.
>
> Conta o povo do Congo que Nzazi imolou em uma encruzilhada um carneiro para fazer, esticando a pele do bicho num tronco oco, Ingoma, o primeiro tambor do mundo. No universo fabuloso da música, dizem que Robert Johnson, uma lenda do blues, negociou a alma com o Tinhoso numa encruzilhada do Mississipi. No Brasil caipira, há mitos sobre a destreza que alguns violeiros conseguiam ao evocar o sobrenatural num cruzamento de caminhos (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 17-18).

No não-lugar tecido pelos entrecruzamentos de caminhos e veredas que formam a encruzilhada, ela se fundamenta *ao mesmo tempo* como centro e periferia – centro *descentrado*, síncope que abre o vazio no meio do tempo e contratempo, transgredindo os limites. *Coincidentia oppositorum*, a encruzilhada abre na linearidade cronológica a *Transversal do Tempo*.

É ela *simultaneamente* metáfora e conceito: metáfora conceitual e conceito metafórico. Se justamente a encruzilhada é o lugar do não-lugar que rasura e embaralha as distinções normativas, o *rigor mortis* das fronteiras claras e distintas, não faria sentido pensarmos a potência epistemológica da encruzilhada por meio de uma dicotomia hierárquica – mesmo que inconsciente – entre *conceito* e *metáfora*. Ela pede que pensemos para além da oposição binária.

A metáfora não se reduz a uma simples figura de linguagem, elemento técnico operado dentro de uma lógica de razão instrumental unidimensional. Metáfora vem do grego μεταφορά, junção do sufixo μετά (através, entre, por meio de, em meio a etc.) e do verbo φέρω, que significa "carregar". Etimologicamente, a metáfora é um "transitar" por meio das coisas, por entre as coisas, em meio às coisas". A metáfora – ou a faculdade metafórica – é justamente aquilo que permite o trânsito, a circulação, o cruzamento através sentidos e das coisas.

Portanto, a rigor, dizer que tal coisa "é uma metáfora" não tem nada a ver com afirmar a sua "não concretude" ou com um simples "sentido figurado". É o inverso disso: nada mais concreto que uma metáfora, pois ela nos conduz por meio da concretude do Ser das coisas. É a faculdade metafórica – ou poética – que funda a existência humana através das potencialidades da linguagem. Como Exu, ela "é o que pode lançar mundos no mundo", conforme cantou Caetano Veloso na canção *Livros*[11]. Para além dos conceitos, o verso, a metáfora, a imagem poética e as formas artísticas em geral produzem reflexão sobre a realidade. A arte é forma de conhecimento e experiência do real na sua dinâmica multidimensional. Cada vez mais acho que a saída para os nossos dilemas e querelas não está em insistir nessas dicotomias. E por isso o buraco me parece muito mais fundo e o nó mais intrincado. Retornaremos a um platonismo disfarçado com as roupas da última estação? Não era o filósofo ateniense que desejava expulsar os poetas da pólis porque eles não buscavam a verdade?

O mestre Milton Santos ensinava que é preciso não confundir o modo com a moda. Lição fundamental como a de Eleguá (Elegbara), que provou a Olófin que há sempre um ponto cego, driblando a suposta onisciência do cabrito de quatro olhos – dois na frente e dois atrás da cabeça – que havia sido posto a vigiar seu palácio. Eleguá se consultou com Orunmilá, fez o ebó prescrito por Ifá, colocou o chapéu de quatro cores e entrou e saiu sem ser visto, pintando o diabo a quatro. Assim ensina a Sabedoria de Ifá no Odu Odi Ogundá: Sempre há um ponto cego que a gente não viu ou nossa compreensão não alcançou. O Senhor dos Caminhos que se cruzam e bifurcam nos aponta a pedagogia da humildade: aquela que evita as afirmativas e negativas peremptórias. Há sempre mais entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia. Quem sabe se não foi o próprio Orixá do gorro preto e vermelho quem soprou isso nos ouvidos de Hamlet? Como cantou Aldir Blanc em "Tudo fora de lugar" (música de Guinga):

[11] Diz determinado trecho da canção de Caetano Veloso: "Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso / (E, sem dúvida, sobretudo o verso) / É o que pode lançar mundos no mundo.".

Que eu não ponho cada coisa em seu lugar
Comigo nunca foi assim
Princípio, meio e mais o fim
Que o meu fim é no começo das estórias
Onde eu morro pra nascer
No escuro é que eu sei ver
(...)
Que eu não ponho cada coisa em seu lugar
Eu não tô lá, nem tô aqui
Vixnu dançando com Cani
Foi na infância que escrevi minhas memórias
E depois eu desvivi
'Tava claro e eu não vi
Sei da pedra que há no chão de Suassuna
Poça d'água nos meus óio
Tem dois cego cantadô
E a flecha que há no arco de Arjuna
Volta a quem a disparou
A coragem é meu pavor[12]

Exu é o Senhor dos Caminhos do Ser na Encruzilhada e, por esse exato motivo, o Senhor da Faculdade Metafórica da Linguagem que concebe as imagens e os conceitos, enquanto possibilidades latentes[13]. A metáfora é a síncope no coração da linguagem, pois é justamente ela "a arte de dizer quando não se diz e de não dizer quando se está dizendo" (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 19), ou como no verso de Aldir Blanc na canção *Meu tempero é sal*: "Eu só abuso do que não vou por!"[14]."Exu trabalhou, prosperou e fez da encruzilhada a

[12] A canção foi gravada por Guina no disco *Casa de Villa* (Biscoito Fino, 2006).

[13] Talvez seja essa a minha única discordância com o professor Luiz Antonio Simas, quando ele afirma, no prefácio ao livro *As águas encantadas da Baía de Guanabara*, que: "A encruzilhada, no fim das contas, pode ser, mais do que metáfora, conceito que ilumina as dinâmicas dos encontros, fluxos, afagos, contradições, porradas, experiências de alteridades e trocas simbólicas de experiência de vida." (BARBOSA; CUNHA; BARBOSA, 2021, p. 10). Acredito que a faculdade metafórica não se opõe ao rigor conceitual, pelo menos não ao conceito pensado enquanto abertura reflexiva e não apenas mero sistema operativo, pois é justamente ela que, feito o verso de Drummond no poema *Fragilidade* ("Este verso, apenas um arabesco / em torno do elemento essencial – inatingível"), sendo "não mais / que um arabesco, apenas um arabesco / abraça as coisas, sem reduzi-las". Mas talvez essa não seja mais do que uma "discordância concordante" (*Discordia concordans*), pois logo em seguida afirma Simas: "Dizem os velhos dos terreiros que na encruzilhada todas as possibilidades podem se concretizar. Na encruzilhada não reina a dúvida de quem está perdido, mas a disponibilidade para o inesperado de quem se encontrou" (BARBOSA; CUNHA; BARBOSA, 2021, p. 10). Walter Benjamin escreveu numa carta a um amigo, durante o ano de 1916, que "A verdadeira crítica não vai contra o seu objeto; é como uma substância química que quando ataca a outra a decompõe para desvelar a sua natureza profunda, mas não a destrói". O velho filósofo judeu, mesmo sem saber, parece ter decifrado a pedagogia das encruzilhadas de Exu.

[14] "Sou macaco velho, / manjo de cumbuca / eis o meu segredo / como mestre-cuca... // Pouco açafrão, / pimenta um nada, / nem estragão / nem noz-moscada. / – Meu tempero é sal! // Dendê: tantim. / sálvia, a lembrança. /Do alecrim, só a nuança. / – Meu tempero é sal! // Páprica, penso e não ponho. /

sua morada" e, por esse motivo, "Todos que cruzam e tudo que passa pela encruzilhada, desde então precisam prestar os devidos cumprimentos a ele" (VIANNA, 2013, p. 209).

É Exu a Boca que tudo come, o Senhor do Poder mágico, a pena que corta a densa pedra no vazio, esculpe a tensa fresta aberta no vazio. Sob a curva da reta, em ponto cego, encontra a quadratura da esfera enquanto samba o miudinho no fio da navalha e, entre a sístole e diástole do compasso, parte em três metades o filá das possibilidades. Entre as mãos e a esteira, o búzio caindo. E no *eco do oco do búzio*[15], ele é a boca de um mundo escondido[16].

Exu é a própria síncope. Portanto, encruzilhada, Exu e síncope formam um todo orgânico:

> A partir dessas percepções, podemos concluir que a perspectiva da encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. A base rítmica do samba urbano carioca é africana e seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que é logo preenchida de forma inesperada (SIMAS; RUFINO, p. 18).

Em seu livro *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré também lembra dessa relação fundamental no capítulo intitulado *Exu, corpo, síncopa*, chamando a atenção para o fato central de que

> No samba, a figura de Exu – frisamos: princípio de movimento que, no sistema nagô, outorga individualidade ao ser humano e lhe permite *falar* – é latente, mas poderosa. É o seu impulso que leva o corpo a garimpar a falta (SODRÉ, 1998, p. 68).

A síncope (ou síncopa) é estrutura fundamental do samba enquanto *forma musical*. É ela que se constitui enquanto princípio exusíaco que permite uma abertura quase infinita de desenhos ritmos e melódicos na *fresta* entre o tempo forte e o tempo fraco:

Gengibre, eu tenho e não boto. / O louro eu tiro na hora H. / A salsa ia mas sai, / a erva-doce acabou, / o cravo, cismo e não vai / – Eu só abuso do que não vou pôr!" (VIANNA, 2013, p. 209).

[15] Verso de Aldir Blanc na canção *O Mar no Maracanã*, parceria com Moacyr Luz (VIANNA, 2013, p. 227).

[16] Como afirmam Simas e Rufino: "as culturas de síncope e a pedagogia das encruzilhadas, como versos cruzados de uma mesma amarração, só são possíveis por conta da proeminência de Exu. É Elegbara (Senhor do Poder Mágico), princípio e potência de imprevisibilidade, dinamismo e possibilidade que dá o tom dos sincopados que quebram as instâncias normativas e nos propõem outros caminhos. É Igbá Ketá (Senhor da Terceira Cabaça), que nos chama atenção para as dúvidas que ofuscam a luz de determinados regimes de verdade. É o seu poder que ressalta o caráter das ambivalências e nos aponta a perspectiva que se inscreve na transgressão das dicotomias. É Enugbarijó (Senhor da Boca Coletivo), que nos propicia o arremate, já que é ele que engole de um jeito para cuspir de outro. É a boca que tudo come e o corpo que tudo dá" (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 22-23).

> É desse sistema que nos fala a síncopa do samba. A insistência da síncopa, sua natureza iterativa constituem o índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os elementos genitores desse som, também transportado por um terceiro termo, aquela "terceira pessoa" que canta no *blues* ou samba – *Exu Bara*, o dono do corpo (SODRÉ, 1998, p. 67).

Por isso, as *culturas de síncope* são *exusíacas* em seus fundamentos:

> As culturas de síncope nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental. Impulsionados pelas sabedorias dessas culturas, temos como desafio principal *a transgressão do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza. Enquanto algumas mentalidades insistem em ler o mundo em dicotomias, teimando na superação de um lado pelo outro, o poder da síncope se inscreve no cruzo.* É no limite entre o que é cruzado, que o catiço pratica seus rodopios inventivos (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 19, grifa-se).

É nessa encruzilhada, sincopando o cânone, que Aldir Blanc – o Ourives do Palavreado – também "pratica seu rodopios inventivos". Um dos elementos estruturantes da poética blanquiana é justamente o fato dela se situar nessa espécie de encruzilhada entre o *português castiço* de Camões e o *português catiço*[17] dos botequins de esquina. Ela transita e borra as fronteiras – elas realmente existem ou não passam de mistificações insustentáveis? – entre o "castiço" e o "catiço" como ninguém.

Mais do que espelhar ou inverter hierarquias, aceitando inconscientemente a dicotomia, a operação fundamental da poética blanquiana é sua subversão – ou transgressão – radical, como aparece nos versos da canção *Esconjuro* (música de Guinga): "O corpo da princesa/Na raiz da mandioca, erê /Coloca a realeza rente ao chão" (VIANNA, 2013, p. 176).

Esse jogo exusíaco de subversão da normatividade do tempo, do espaço e das hierarquias canônicas é estruturante na obra de Aldir. Nela, *Viena fica na 28 de Setembro*, em Vila Isabel, onde, dentro de um buteco, Dom Quixote pode ser o coroa de cotovelo no balcão, dando a primeira pro santo, numa *transversal do tempo* onde "heroínas sem par podem brotar

[17] *Catiço* é como são denominados nas macumbas cariocas os Exus que fazem parte do chamado *Povo de Rua*, chamados muitas vezes de *Exu Catiço* para se distinguirem de Exu enquanto Orixá nas diversas nações de Candomblé, ainda que sejam os *catiços* eguns (espíritos) que pertençam à falange que pertencem aos domínios do Orixá Exu. Distintos dicionários dão o significado de "criança levada, má, agitada ou hiperativa". A etimologia do vocábulo é controversa.

na Rússia ou lá em Água Santa". Enquanto Macunaíma anda de pedalinho, feito cisco no olho azul da Lagoa Rodrigo de Freitas, *Porgy and Bess* são pivetes da cidade, gingando nas esquinas e ruas de Copacabana, passando rasteira em turista argentino. O Cristo "é boêmio / se faz de abstêmio / mas toma limão de manhã", se confundindo com o Judas malhado numa esquina suburbana, "crucificado em confete / a coroa em serpentina". "E a chuva é flecha em São Sebastião". Nos *Mundos de Aldir* (CHALHOUB, 2020), Hamlet batuca um samba-enredo de Silas de Oliveira dentro de um boteco numa das ruas sórdidas que ficam atrás da Central do Brasil, acompanhado por Villa-Lobos no violão, enquanto Freud, Nelson Cavaquinho, Jayme Ovalle, Noel, Charles Mingus, Augusto dos Anjos, James Joyce e Cartola jogam porrinha ao lado. Parafraseando conhecido estudo de José Guilherme Merquior sobre a obra de Drummond, existe um *Verso universo em Aldir Blanc* (MERQUIOR, 2016).

A poética do Ourives do Palavreado é um fenômeno cósmico – feito um buraco-negro: faz dobrar-se sobre si mesmo o espaço tempo da nossa tradição literária e musical. No paradoxo temporal gerado pela dobra no tecido do Real, se estabelece uma fresta "por onde o tempo / velho carnavalesco / traça o eterno arabesco de seus passos na dança", embaralhando a teia das possibilidades: nessa transversal do tempo, Viena fica na 28 de Setembro, Homero é compositor de samba-enredo e Silas de Oliveira é autor da *Ilíada* e da *Odisseia*. "E o passado / volta a desfilar, / Pierrô de marcha-rancho...".

Nesse *verso universo blanquiano*, Jorge Luís Borges escreve sambas-de-breque bem sincopados sobre a malandragem suburbana do Rio. Nei Lopes é autor das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma, Clara dos Anjos* e *Os Bruzundangas*, enquanto Lima Barreto é o autor do samba *A neta de Madame Roquefort* e acaba de mandar para o prelo dois romances, *Mandingas da Mulata Velha na Cidade Nova* e *O preto que falava Iídiche*, além de um livro de contos, *Nas águas dessa baía há muito tempo*, além de uma instigante incursão literária pelos subúrbios cariocas, intitulada *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos*. O próprio Aldir escreveu as sacanas e irônicas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, junto com os poemas de *As Flores do Mal*. Machado de Assis assina as letras do Bardo da Muda, enquanto Baudelaire burila os versos de Nelson Cavaquinho, que, por sua vez, acaba de publicar os poemas de François Villon. Mello Menezes pintou o tríptico *O Jardim das Delícias*, de Hieronymus Bosch, enquanto o pintor flamengo assina algumas das obras do artista plástico carioca. Johann Sebastian Bach acaba de finalizar *Urubu Malandro*, entre outros choros, admirando a maestria que o jovem Pixinguinha demonstra na arte do contraponto, ao dar os ajustes finais da partitura do *Cravo bem temperado* e dos *Concertos de Brandenburgo*. Dorival Caymmi se esmera na composição *de L'après midi d'un faune*, enquanto Claude Debussy pensa pacientemente, nota a nota, a tessitura harmônico-melódica de suas canções praieiras (a mais recente se chama "O Vento"). Parece que Stéphane Mallarmé foi visto em Cuba. Dizem que aportou na ilha caribenha e acabou se iniciando como Babalaô na Tradição do Ifá Afrocubano, descobrindo que a caída do opelê[18] na esteira se dá justamente no intervalo entre o lance de dados e o azar.

No buteco da esquina, Borges bebe a memória da Biblioteca de Babel. Ao lado, Fernando Pessoa toma um trago naquela famosa foto tirada na Taberna do Abel. Ou será o Álvaro de Campos? Na mente de Olodumare, um velho bibliotecário – um apontador do jogo

[18] Instrumento divinatório no Sistema Oracular de Ifá

do bicho – registra o Código da Criação. Na queda do opelê, a Biblioteca de Ilê Ifé. E o *Aleph* suburbano é aquele "Universo / na caçamba" que "é do pescador / e do letrista de samba"[19].

Pura síncope e subversão criadora de mundos nas encruzilhadas da linguagem, realizadas por um artista genial que, em entrevista na comemoração aos seus 70 anos, declarou "o primeiro canto, o canto essencial, vem daí, da forma como a voz é solta dentro do terreiro de macumba".

Na poética blanquiana, o *Abaporu* modernista vira o *Enugbarijó* exusíaco. Feito Exu, Aldir engole tudo, digere, e cospe na encruzilhada. O universo blanquiano supera a dicotomia entre o amém e o axé. Não faz Jesus nascer em Belém do Pará, como defendia Oswald de Andrade, no seu *Manifesto Antropófago* de 1928 ("Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará[20]"), fazendo referência ao maxixe *Cristo nasceu na Bahia*[21], de Sebastião Cirino e Duque, sucesso no Carnaval de 1927, que receberia um belíssimo arranjo do maestro Pixinguinha. Mais além: Cristo nasce numa encruzilhada brasileira, apadrinhado por Exu:

GÊNESIS – PARTO (João Bosco e Aldir Blanc)
Quando ele nasceu
foi no sufoco...
Tinha uma vaca, um burro e um louco
que recebeu seu Sete...

Quando ele nasceu
foi de teimoso
com a manha e a baba do tinhoso.
Chovia canivete...

Quando ele nasceu
nasceu de birra...
Barro ao invés de incenso e mira,
cordão cortado com gilete...

Quando ele nasceu
sacaram o berro,
meteram faca, ergueram ferro...
Exu falou: ninguém se mete!

Quando ele nasceu
Tomaram cana,
um partideiro puxou samba...

[19] Versos da canção *Orassamba*, música de Guinga. (VIANNA, 2013, p. 233-34)
[20] ANDRADE, 1978, p. 14.
[21] Diz a letra do maxixe: "Dizem que Cristo em Belém / A história se enganou / Cristo nasceu na Bahia, meu bem / e o baiano criou // Na Bahia tem vatapá / Na Bahia tem caruru, moqueca e arroz-de-auçá / Laranja, manga e caju // Cristo nasceu na Bahia, meu bem / Isto sempre hei de crer / Bahia é terra santa, também / Baiano santo há de ser" (regravada no disco *Notáveis desconhecidos: lira carioca*, com Clara Sandroni e Marcos Sacramento. Kuarup Music, 2016).

Oxum falou: esse aí promete...
(VIANNA, 2013, p. 190, grifa-se)

O curioso é que, em Cuba, o culto de Eleguá (Elegbara) é cruzado ao do Santo Niño de Atocha, uma das figurações do Menino Jesus. A Belém bíblica e o Evangelho são devoradas, digeridas e cuspidas na encruzilhada das brasilidades. As sete frases de Jesus Cristo na cruz são transformadas no grito contra a derruba das árvores sagradas dos povos indígenas na Amazônia. E o sangue de Cristo que escorre na madeira, através da ferida aberta pela lança do centurião romano, é a seiva “santa”:

MADEIRA DE SANGUE (Guinga e Aldir Blanc)

Tem cigarra nova no oco,
Pica-pau dá troco no toco...

Todo esse povinho
Vai ficar sem ninho
Se a matança continuar

Ah, Tupã, protege a caoba!
Pena Branca o Maogani!
Deus salve a floresta,
e o Acaju que resta,
a Araputangua-taguá.

Se há cabra safado é guru
que ao se ver diante de um fato
faz mais glu-glu-glu
que peru de roda e encobre o assassinato.

Figurão de araque, banzai!
Eu assopro em cima e tu cai.
Não vem com cascata:
Eu sou vira-lata,
o anonimato é meu pai.

Cuspo em quem tem rei na barriga,
morei no sereno, vivo ao léu.
Eu não procuro quem me siga,
meu bloco sou eu e o povaréu.

No Pará é que eu nasci,
eu sou de mogno e de luz.

Quando ferem a minha minha arvre,
meu sangue é que escorre pela Cruz.
Eu vou rezar em Nazaré
e crio caso, grito, insisto:
torturar madeira santa
é que nem tacar fogo em Jesus Cristo
(VIANNA, 2013, p. 204, grifa-se)

De acordo com Simas e Rufino, "[se] o colonialismo edificou a cruz como égide de seu projeto de dominação, aqui nós reinventamos o mundo transformando a cruz em encruzilhada e a praticando como campo de possibilidades" (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 20). Aldir Blanc, Ourives do Palavreado e Boca que tudo come, já intuiu e realizou isso enquanto princípio estruturante de sua poética. Se o poeta cantou em *Agnus Sei*:

AGNUS SEI (João Bosco e Aldir Blanc)

Face sob o sol, os olhos na cruz
Os heróis do bem prosseguem na brisa da manhã
Vão levar ao reino dos minaretes
A paz na ponta dos aríetes
A conversão para os infiéis.

Para trás ficou a marca da cruz
Na fumaça vindo na brisa da manhã.
Ah, como é difícil tornar-se herói
Só quem tentou sabe como dói:
Vencer Satã só com orações.

Ei andá, pacatarandá, que Deus tudo vê.
Ei andá, pacatarandá, que Deus tudo vê.
Ei andá, ei orá, ei mandá, ei matá
Responderei, não!

Dominus domínio, juros além.
Todos esses anos *Agnus Sei*
Que sou também
Mas, ovelha negra me desgarrei
O meu pastor não sabe que eu sei
Da arma oculta na sua mão

Meu profano amor, eu prefiro assim:
a nudez sem véus diante da Santa Inquisição
Ah, o tribunal não recordará
Dos fugitivos de Shangrilá
O tempo vence toda ilusão.

Ei andá, pacatarandá que Deus tudo vê.
Ei andá, pacatarandá que Deus tudo vê.
Responderei, não! (VIANNA, 2013, p. 121).

Ele transforma “a marca da cruz” numa encruzilhada, carnavalizando-a:

MAR DE ROSA (Guinga – Aldir Blanc)

Eu me esclareço em vaga-lume
Sou caga-luz por natureza
Nasci assim mal-ajambrado
Num baldio de beleza

A minha cruz é no subúrbio
Igual a Judas numa esquina
Crucificado de confetes
A coroa em serpentina

Ai, adeus Flor do Valqueire
Vou voltar na madrugada
Resseco e quebro sem seu fel
Mas não recebo ferroada!

Na estampa do toureiro morto
O escuro abriu-se ensandecido
Meu canto é barco negro
Um uivar em desvaído
(...)
Artrose que devora os dedos do violonista
A borboleta presa no cinzeiro do turista[22]

É fundamental reafirmar que Aldir Blanc não nega o cânone, mas o subverte, transgredindo as hierarquias, tudo engolindo e cuspindo, transfigurando, na encruzilhada das brasilidades[23]. A síncope do samba, *enzima subversiva das normatividades*[24], é elemento que circula, estruturando, a poética blanquiana, conforme aparece em *Cravo e Ferradura*:

[22] Letra perdida pelo compositor e violonista Guinga durante um mergulho no mar. O compositor lembrou e cantou esse trecho no documentário *Delírio Carioca*, realizado por Arthur Gabriel Sobreira e Luís Eduardo Vianna Galvão sobre sua obra.
[23] Como defendem Simas e Rufino (2018), segundo citamos mais acima: “Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza”.
[24] Devemos essa formulação (o samba como enzima) às reflexões do professor, historiador, ensaísta e compositor Luiz Antonio Simas.

CRAVO E FERRADURA (Cristóvão Bastos, Clarisse Grova e Aldir Blanc)

Primeiro foi um som leve
de peneira peneirando,
o mar de ideias de um louco,
a água dentro do coco.

Foi crescendo entre palmeiras
e tambores batucando
um balbucio, um rugido,
um som de tragédia e circo,
um som de linha de pesca,
som de torno e maçarico.

Veio um som de escavadeira,
bate-estaca, britadeira,
um som que machuca e lanha,
som de caco, som de tralha,
era um som de mutilados
quebrando gesso e mulete,
um som de festa e batalha.

Ah, era um som que me orgulhava,
som de ralé e gentalha,
era o som dos prisioneiros,
som dos Exus catimbeiros,
ai, era o som da canalha:
trovão, forja, baticum,
som de cravo e ferradura
– Dez mil cavalos de ogum!

Esse é o som da minha terra:
som de andaime despencando,
de encosta desmoronando,
de rios violentando
as margens do meu limite.

Samba, samba, samba,
pulsas em tudo que existe,
vazas se meu sangue escorre,
nasces de tudo que morre
(VIANNA, 2013, p. 160).

A síncope do samba é força genesíaca, como o próprio Aldir expressou em *Flores em vida para Nei Lopes*, texto que abre *Heranças do Samba*, livro que escreveu com Hugo Sukman e Luiz Fernando Vianna[25].

Outro verso de Murilo Mendes poderia ter sido escrito pelo Ourives do Palavreado: "Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça". A relação de Aldir com a tradição artística é sempre *musical*, jamais *museológica*[26] (CAMPOS, 2006). Relação musical que passa pela síncope enquanto forma de transgressão que liberta os harmônicos presos na tradição engessada enquanto *cânone* morto na forma de peça de museu.

Novamente recorro ao poeta Murilo Mendes: "Só não é moderno o que é antigo". Coisa que Theodor Adorno também percebe ao lembrar que "Tradição não é imitação, retrocesso ou continuidade", e sim, sobretudo, "capacidade de perceber na produção do passado exigências que não foram cumpridas, as falhas que nela se inscrevem como estigmas" (ADORNO, 2018). Não é a mesma lição do samba *Cabô, meu pai*?

> O pai me disse que a tradição é lanterna
> Vem do ancestral é moderna
> Bem mais que o modernoso
> (...)
> Futuro é pra quem lembrar
> (VIANNA, 2013, p. 139).

O nosso processo de formação enquanto empreendimento colonial foi, segundo a definição certeira de Darcy Ribeiro, um "moinho de gastar gentes"[27]. Empreendimento esse arraigado nas estruturas sociais e na (de)formação das nossas subjetividades – com múltiplas e profundas raízes, como demonstraram, entre muitos outros, Frantz Fanon e Albert Memmi. A brasilidade[28] seria uma espécie de não-lugar da utopia concreta – segundo o conceito de

[25] "Falo do samba. Que outra forma de expressão é mais completa? O samba dialoga com a divindade, abraça o solo, envolve-se com as águas, é verde antes da moda, vermelho antes da decepção, azul porque anteblue, amarelo porque dissidente, branco porque reunião, e negro porque um negro é um negro, é um negro, é um negro, negronoite, e a noite é a mãe de todos nós. O capital não tem pátria. O samba tem: a alma, onde quer que ela esteja. Há os que se julgam remadores em direção ao futuro. Não sabem que o samba lhes esculpiu o barco. O fazer samba implica sempre em ato de magia: é voltar. E como a essa esplêndida viagem se opõem o tempo e a ciência, o samba, encrenqueiro, volta para o futuro, numa reconquista do paraíso perdido, na qual temos que tomar conta de nossos ancestrais-bebês, sabendo que, em outro futuro próximo, as gerações vindouras chegarão para nos alimentar. Esse é o paradoxal ciclo aberto do samba. Porque o samba, mais do que feitio de oração, nos ajuda a atravessar o vale da morte e das lágrimas, a lama da impunidade, o limbo das esperanças perdidas. O samba preside o nascimento e celebra o gurufim dos seres. Em linguagem cósmica, o samba estava na primeira explosão e estará no último gemido. Em todos os recantos onde nos expandimos ou nos confrangemos existe o samba" (BLANC; SUKMAN; VIANNA, 2004, p. 8-9).

[26] Pego essa distinção fundamental de Haroldo de Campos, a partir da entrevista intitulada *Minha relação com a tradição é musical* (CAMPOS, 2006).

[27] RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2014.

[28] Utilizo aqui o sentido atribuído ao termo por Luiz Antonio Simas: "palavra com que defino uma comunidade de sentidos, afetos, sonoridades, rasuras, contradições, naufrágios, ilhas fugidias, identidades inviáveis, subversões cotidianas, voo de arara e picada de marimbondo, saravá e samba. Coisas que o Brasil oficial, o Estado brasileiro delimitado em marcos territoriais, odeia. O Brasil é, vez

Ernst Bloch –, luz frágil nas fissuras e frestas da barbárie colonial que marcou – e ainda marca – o nosso processo histórico, enquanto norma. Frágil como as luzes dos vagalumes em meio ao breu da noite (DIDI-HUBERMAN, 2011) sobre a terceira margem desse *rio chamado Atlântico*.

Só arriscando essa travessia através de nossos fantasmas coloniais, há uma esperança – fugidia – de subvertemos completamente o sentido do Brasil enquanto projeto de barbárie colonial. O barco apropriado ao percurso é a errante Nau dos Loucos, tripulada pelos resíduos produzido pelo tal "moinho de gastar gentes": marinheiros, piratas, negros escravizados, plebeus, indígenas massacrados e "sereias num lupanar"[29] – malandros e merdunchos sambando à sombra dos faraós embalsamados. Fragmentos que formam a "Hidra de muitas cabeças" (LINEBAUGH; REDIKER, 2008), singrando as águas a contrapelo da marcha do Anjo da História – talvez seja ela a única força capaz de mudar seu curso destrutivo (BENJAMIN, 2005).

O barco é feito de raiz, tronco, bandeira e pássaro, navegando no "mar de ideias de um louco". Seu estandarte é o manto do Bispo do Rosário. Como a poética de Aldir, seu manto costura o mistério, o espanto e a epifania com os retalhos e trapos esquecidos num meio-fio de esquina. A nau dos loucos ruma em direção à Ilha Brasil, terra onde florescem as nossas brasilidades encruzilhadas e seus ramos de delírios. Lá, a Rosa do Povo de Drummond tem o aroma das rosas de Cartola e brilha nos olhos de Diadorim – a que doa a travessia no meio do Grande Sertão de Rosa. Flor que nasce rompendo o asfalto, abrindo nas mãos de Exu. O destino é o Brasil como encruzilhada. A única forma de superarmos as nossas querelas e o *Brasil* (utopia concreta das brasilidades) vencer o *Brazil* (projeto de horror colonial).

Luiz Antonio Simas acertou o alvo com pontaria certeira, quando afirmou que a brasilidade "está em cada verso de Aldir Blanc". E Tales Ab'Saber também, ao dizer que foi ele "um Exu, encarnado, do sonho de um povo na sua própria história". Para citar outro verso de Aldir, "mas essa é verdadeira". No fundo do "sonho de um povo na sua própria história", ouvimos o Ronco da Cuíca, roncando de fome. E em meio a esse sonho, o *verso universo* de Aldir é justamente essa encruzilhada entre os velhos cucumbis, ranchos e blocos de carnaval, as baterias das escolas de samba, um quadro de Bosch, o Gargântua e Pantagruel, de Rabelais, um filme de Fellini, lundus e modinhas de Caldas Barbosa, uma polca do célebre Pestana, valsas anônimas, o corta-jaca de Chiquinha Gonzaga ou um samba amaxixado de Sinhô; os tangos de Nazareth e os sambas de Noel, de Ismael e da turma toda do Estácio. No sonho, em alguma velha rua detrás da Central do Brasil, Augusto dos Anjos toma uns tragos, tendo ao lado o Vagalume e Lima Barreto. O Aleph é um velho opelê esquecido em algum sobrado antigo da rua Barão de São Félix, onde João do Rio, sem entender absolutamente nada, se consultou com Ifá. Tudo isso se encontrando na transversal do tempo formado pelo "mais poderoso inconsciente da canção brasileira", como percebeu Francisco Bosco. E diria mais: um dos mais poderosos inconscientes criativos da cultura brasileira. É polifonia e polirritmia de dar nó nas pernas de Mikhail Bakhtin...

Na obra do Ourives do Palavreado tudo se cruza, se atravessa e circula: Caymmi, a descida aos infernos que ressoa através da *Odisseia*, da *Eneida*, da *Divina Comédia* ("o

por outra, como nos nossos dias, um empreendimento de ódio; a Brasilidade é um canto desesperado de amor e liberdade." (SIMAS, Luiz Antonio, Aldir Blanc cantou a aldeia, e por isso falou do mundo, *O Globo*, 4/5/2020).

[29] Verso da canção *Ramo de delírios*, de Guinga e Aldir Blanc (VIANNA, 2013, p. 253-4).

inferno é a recordação"[30]); o *Grande Sertão: Veredas*, o *Velho Realejo*, de Sady Cabral e Custódio Mesquita; Dom Quixote e Noel Rosa; Macunaíma, Gershwin, Garrincha e Charles Mingus; Cristo nascendo em Belém do Pará, Suassuna e o Baghavad-Gita; o poeta latino Terêncio ("porque o humano me é estranho sim"[31]) num choro da Penha; a caída do opelê e a Biblioteca de Babel; os salões de sinuca e a Biblioteca de Alexandria; Edgar Allan Poe, a Festa da Penha e a morte da porta-estandarte, do Aníbal Machado; Manuel de Barros, Manuel Bandeira, Nelson Rodrigues e Lima Barreto; Fellini, Cartola e Rabelais; Oswald de Andrade, Exu, João Gilberto, Geraldo Pereira, Cláudio Camunguelo e Nelson Sargento.

"Aqui é cúmplice o que é simples é absurdo", como diz o verso de *Simples e absurdo*: as galerias octogonais da Biblioteca de Babel são os quatro elos de um opelê de casco de ajapá, perdido entre os livros de uma certa biblioteca num apartamento da rua Garibaldi, na Muda. Há quem afirme que viu o artefato de comunicação com o Oráculo de Ifá sobre o volume de *Guerra do Tempo*, do escritor cubano Alejo Carpentier. Escrito na página de rosto, um verso de Aldir: "Ifá me ajude com o opelê"[32].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia – escritos musicais II*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BARBOSA, Jorge Luiz; CUNHA, Diogo; BARBOSA, Ana Thereza de Andrade. *As águas encantadas da Baía de Guanabara*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2021.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012 e LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – uma leitura das teses "Sobre o Conceito de História"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das Teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo; VIANNA, Luiz Fernando. *Heranças do Samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

CARVALHO, Hemínio Bello de. *Aldir: ourives*. Grandes letristas brasileiros Número 00. Aldir Blanc & amigos. Encarte que acompanhou o disco *Aldir Blanc 50 anos*.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHALHOUB, Jorge. *Os Mundos de Aldir*. Publicado em Escuta – revista de arte e política. Disponível em: https://revistaescuta.wordpress.com/2020/05/06/os-mundos-de-aldir/.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

[30] Verso da canção de *Luas de subúrbio*, música de Guinga e letra de Aldir Blanc (VIANNA, 2013, p. 202).
[31] Verso da canção *Carta de Pedra (Igreja da Penha*), música de Guinga e letra de Aldir Blanc (VIANNA, 2013, p. 147).
[32] Verso da canção *Bença, Nã-Buruquê*, música de Moacyr Luz e letra de Aldir Blanc (VIANNA, 2013, p. 132-33).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

HERNÁNDEZ, Adrián de Souza. *Echu-Elegguá: equilíbrio dinâmico de la existencia (Religión Yorubá)*. Cuba: Ediciones Unión, 1998.

LINEBAUGH, Peter; REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2016.

REGO, Norma Pereira. *Pasquim: gargalhantes pelejas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura, 1996

RODRIGUES, Sérgio. *Viva Aldir Blanc!* Em Folha de São Paulo, 23/4/2020.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro, Mórula, 2019.

SAFATLE, Vladimir. *Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martin Fontes, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. Aldir Blanc cantou a aldeia, e por isso falou do mundo, em O Globo, 4/5/2020

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: A Ciência Encantada das Macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VIANNA, Luiz Fernando. *Aldir Blanc: Resposta ao Tempo -vida e letras*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

Recebido em: 28/08/2021 **Aceito em:** 28/11/2021

Referência eletrônica: GONÇALVEZ, Fabrício de Araújo César. O Ourives do Palavreado nas encruzilhadas da linguagem: Polifonia e sincope em Aldir Blanc. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: dd mmm. aaaa.