


# A existência no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro

## The existence in the performed poetic text of Oswaldo Montenegro

André Luiz de Souza Filgueira\*

 <https://orcid.org/0000-0001-9680-1272>

Recebido em: 25/09/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

**RESUMO:** Este artigo explora os conceitos de performance, de Paul Zumthor, e existência, de Albert Camus. Na sequência, são rastreados, no texto poético das canções de Oswaldo Montenegro, especificamente no álbum *De passagem*, do ano de 2011, os sentidos existenciais performatizados abertos nas letras do artista em tela\*.

**Palavras-Chave:** Canção. Existência. Performance. Oswaldo Montenegro

**ABSTRACT:** *This article explores the concepts of performance, by Paul Zumthor, and existence, by Albert Camus. Following this, the poetic text of the songs by Oswaldo Montenegro, specifically on the album De passagem, from the year 2011, are traced in the performatized existential senses in the lyrics of the artist on canoas.*

**Keywords:** Song. Existence. Performance. Oswaldo Montenegro

---

\* Doutor em literatura (área de concentração: literatura e práticas sociais) pela UnB. É pesquisador em nível de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, na UEG. E-mail: [andrefilgueiraodara@gmail.com](mailto:andrefilgueiraodara@gmail.com).

\* Este artigo é parte integrante da minha tese de doutoramento, Cf. FILGUEIRA, André Luiz de Souza. *“Eu quero ser feliz agora”*: amor, existência e hipermodernidade no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro. 2016. 155 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/22814>. Acesso em: 1 nov. 2018.

## A performance da existência

Eu hoje acordei tão só  
Mais só do que eu merecia  
Olhei pro meu espelho e “rá”  
Gritei o que eu mais queria

Oswaldo Montenegro

Este texto se dedica à apresentação da categoria performance, exibida pelo teórico Paul Zumthor (2007), e existência, pensada pelo escritor e filósofo Albert Camus (2012).

Texto poético e performance estão ligados. Sobre o primeiro é dito que trata-se de de uma teia signíca voltada para o mundo na qual se manifesta o imaginário simbólico do poeta. Tal rede é movimentada pelo leitor com intento de decifrar os códigos linguísticos cifrados pelo autor da obra. Daí a importância da tríade de Umberto Eco (2012) – *intentio auctoris* (intenção do autor), *intentio operis* (intenção da obra) e *intentio lectoris* (intenção do leitor) – na agitação da trama maquinada pela linguagem.

É nesse horizonte que segue a concepção de performance, iniciada com a intervenção do leitor da obra. Só existe representação estético-poética a partir do seu contato com a obra. É assim que a performance se inicia.

O leitor aberto aos signos poéticos, emitidos pela representação imagística, permite ser tocado pela linguagem que “age sobre nós como um emissor de mensagens embaralhadas pelos séculos e cuja decodificação (sempre aproximativa) implica minha própria historicidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 107).

O performer se reconhece como membro partícipe do imaginário simbólico em atuação. Por isso presta reverenciamento à linguagem poética. “Apropriando-me dela, eu a vivo, e ao vivê-la lhe dou, muito além de todas as significações recuperadas, um sentido” (ZUMTHOR, 2007, p. 107).

Em um contexto performático nota-se que a palavra é carregada pela voz. O enunciado é transmitido, de modo performático, pelo empenho do corpo e da teatralidade, sob o signo da ritualização, com a ‘finalidade’ de promover a recepção. A recepção, acolhedora da palavra performatizada, é feita por meio da memória. É ela quem conserva a voz, portadora da palavra, e garante que o ciclo gerador da performance não seja interrompido, mas sim continuado.

Se a performance é uma ritualização teatral que garante a reprodução da memória através da inserção do texto, do corpo e da voz, observa-se que ela é também um modo de existir no mundo. “A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (ZUMTHOR, 2007, p. 67).

Essa afirmação ganha extensão empírica nas peças *Léo e Bia*, de 1984, e *Aldeia dos ventos*, de 1986, do artista Oswaldo Montenegro, que vivencia a performance explorando o verso com o corpo e a voz. São musicais com canções cujas histórias entremeiam questões existenciais presentes no cotidiano do sujeito histórico.

É o caso da canção homônima à peça de 1984, “Léo e Bia”, gravada pela primeira vez no disco *Poeta maldito... moleque vadio*, de 1979. Ela explora o sentimento de solidão que consome o humano, suprimido na vivência amorosa. A

imagem 'planalto vazio' remete a Brasília, lugar onde a solidão é experimentada. O eu lírico partilha a sensação de desencanto existencial, direcionada pelos substantivos 'vida' e 'perigo'. A reiteração da conjunção 'como' nos versos que se seguem explicita a sensação de desencanto.

No centro de um planalto vazio  
**Como** se fosse em qualquer lugar  
**Como** se a **vida** fosse um **perigo**  
**Como** se houvesse faca no ar  
**Como** se fosse urgente e preciso  
**Como** é preciso desabafar

Os dois últimos versos direcionam para a supressão de tal sensação instaurada pela voz. Os adjetivos 'urgente' e 'preciso' remetem ao desejo de mudança do eu lírico. O verbo 'desabafar' comunica a mudança com a intercessão da voz.

Com a intervenção do canto, o eu lírico faz um movimento contrário, do desencanto para o encanto existencial, materializado no amor. Os versos "qualquer maneira de amar varia" e "e Léo e Bia souberam amar" confirmam a visão do amor não presa à máxima "até que a morte nos separe", mas uma concepção comprometida com a intensidade do instante. A menção aos vocábulos 'amar' e 'varia' demonstram a consciência do eu lírico a essa visão amorosa da contemporaneidade.

Consciência que é ampliada com os vocábulos 'cuidado' e 'mestria', que não elimina a dedicação ao sentimento amoroso concebido em um contexto sócio-histórico marcado pela transitoriedade.

Como se faz com todo **cuidado**  
A pipa que precisa voar  
Cuidar de amor exige **mestria**  
E Léo e Bia souberam amar

Retomando Zumthor (ZUMTHOR, 2007, p. 77), observa-se que todo pensamento é intermediado pelo corpo. A fala de alguém sobre o mundo evoca "um *corpo-a-corpo*<sup>†</sup> com o mundo. O mundo me toca e eu sou tocado por ele". O corpo é o ponto inicial de qualquer discurso. Com as manifestações simbólico-textuais, uma produção discursiva conectada ao mundo, ocorre o mesmo. Também se inicia no corpo e no mundo. O texto desperta no sujeito a consciência existencial de estar no mundo. Assim, o conhecimento se faz pelo corpo e do corpo, de modo performativo.

Nos tempos hipermodernos, o gosto pela comunicação performativa é alimentado intensivamente. O sujeito fragmentado da "sociedade do espetáculo"<sup>‡</sup> performatiza solidão, insegurança e desejos de felicidades.

---

<sup>†</sup> Grifos do autor.

<sup>‡</sup> Para Guy Debord (DEBORD, 1997, p. 14 - 47) a sociedade é parte de um espetáculo dogmático, tomado como veículo de unificação, representado por uma gama de imagens de origem social.

Como exemplo, toma-se o texto de “Sempre não é todo dia”<sup>§</sup>, gravada no disco *Aldeia dos ventos*, de 1987. Paira sobre a letra uma espessa camada de solidão que traz desconforto ao mesmo tempo em que liberta o eu lírico.

Eu hoje **acordei tão só**  
**Mais só** do que eu merecia  
Olhei pro meu espelho e “**rá!**”  
**Gritei** o que eu mais queria  
Na fresta da minha janela  
Raiou, vazou a luz do dia  
Entrou sem pedir licença  
Querendo me servir de guia

As imagens ‘acordei tão só’ e ‘mais só’ falam de forte solidão, manifesta pelos intensificadores ‘tão’ e ‘mais’. A voz libera esse sentimento por meio dos vocábulos ‘gritei’ e ‘rá’.

Depois de submetido à libertação, o eu lírico é guiado pelas imagens ‘fresta’, ‘raiou’, ‘vazou’, ‘luz’, ‘entrou’ e ‘guia’. Com isso, nota-se um duplo movimento. Com a solidão, a estética poética estava tomada pela tristeza; após o grito, ela passa a ser guiada pela luz que resplandece do canto que revigora o ânimo existencial.

Embora o cotidiano do sujeito histórico diga que solidão e tristeza são constantes, o verso refrão da canção “mas sempre não é todo dia” reitera, com os sintagmas ‘mas’ e ‘não’, que elas não são perpétuas, mas transitórias.

Dito isso, passa-se para a exposição do conceito de existência, seguindo aqui Albert Camus (2012).

O conceito de existência é elaborado a partir da narrativa do mito de Sísifo. Segundo o autor, Sísifo era um mortal que recebeu a seguinte condenação dos deuses: um trabalho inútil e ausente de esperança, empurrar uma grande rocha, por toda a eternidade, que tornava a cair após alcançar o elevado da montanha.

O que Sísifo fez para receber essa sentença dos deuses? O autor descreve que não há consenso que justifique a condenação. Há leituras que dizem que Sísifo era o mais sábio e prudente entre os mortais, porém, tinha pendor para o banditismo. Outra narrativa diz que ele revelou os segredos dos deuses, daí a punição. E ainda, que ele havia acorrentado a morte, o que trouxe a desaprovação de Plutão ao ver que o seu santuário estava desabitado. Resultado, a morte foi liberta, mas o seu aprisionador não. Em meio a essas e outras histórias que Homero conta, o fato é que Sísifo foi severamente castigado pelos deuses por alguma desobediência cometida.

Sísifo, sob a ótica das divindades, pode ser visto como insubordinado, desobediente. Mas, sob a ótica humana, sobretudo a de Camus (2012, p. 138), ele é um herói que dá sentido ao conceito de existência porque ignorou as

---

<sup>§</sup> Madalena Salles (2002, p. 23) retomou a memória que deu vida a essa canção. “Andando por Ipanema, Oswald encontrou uma amiga astróloga. Ela estava mal. Vivia o fim de mais um relacionamento, não conseguia parar com as drogas. O protótipo da “mulher moderna, independente, realizada e feliz”: era infeliz e só. Aquele contraste o impressionou. A música virou, mais tarde, tema do musical *A Aldeia dos Ventos*. Foi gravada por Zizi Possi no disco da trilha do espetáculo.”

determinações impostas pelo sagrado, confirmou seu ódio pela morte e declarou sua predileção pela vida. Este “é o preço que se paga pelas paixões desta Terra”.

Sem dúvida, o preço pago por Sísifo recorda o título do segundo disco da carreira de Oswaldo Montenegro, *Poeta maldito... moleque vadio*, de 1979, um título que vai ao encontro da ousadia maldita de Sísifo.

Mesmo assistindo o corpo de Sísifo cumprindo a árdua sentença, a saber, a de subir e descer a montanha sucessivamente, com as mãos tomadas de terra escapada da rocha, deve-se concentrar atenção ao regresso de Sísifo no cumprimento da infundável jornada. É nesse instante que o herói consciente de seu destino prova da alegria. Isso o dignifica, o faz herói.

A concepção de Sísifo como herói vem da sabedoria que “nem tudo foi experimentado até o fim” (CAMUS, 2012, p. 140). Isso significa que, mesmo penalizado pelo trabalho eterno mais inútil, ainda sim, há possibilidades de garantir a realização existencial. Para isso, é necessário perceber que o destino humano pertence ao humano. Basta estar disposto para ousar, tomando para si a rocha como morada, tal como fez Sísifo, e se mover, se reinventar a partir daí.

Para habitar essa morada, é indispensável posicionar-se em todas as circunstâncias, diurnas e noturnas. Afinal, “não há sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite” (CAMUS, 2012, p. 140). Existir mesmo sob o fardo de rolar diariamente uma rocha pode, paradoxalmente, ser instigante. Depende de como se reage a uma contingência, nesse caso, ao castigo aplicado pelos deuses. São em circunstâncias como essas que o sujeito pode colocar-se como senhor de sua própria existência, indo “até as últimas consequências” (CAMUS, 2014, p. 13).

O caso de Sísifo é exemplar. Mesmo sendo visto, ora na base da montanha, ora subindo a conduzir a rocha, ainda assim há espaço para manifestação do gozo, da alegria. A mensagem que permanece é: mesmo com o fardo de descer e subir a montanha, “é preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2012, p. 141).

O conceito de felicidade apesar do mundo se relaciona com a canção de 2015 “A porta da alegria”, do disco *3x4*.

Cada vez que eu subo ao palco pra cantar  
Eu me lembro de você  
Será que ainda quero falar?  
Ainda há coisas pra contar ou pra dizer?  
O vento corta a pele  
Mas o coração por dentro resistiu  
O sol lá fora é novo, mas você não viu

A performance, indicada pelo vocábulo ‘palco’, instiga a reflexão de caráter amoroso-existencial. A voz é a antena de amplificação da avaliação, observada nos verbos ‘cantar’, ‘falar’, ‘contar’ e ‘dizer’, empregados no infinitivo para ressaltar a permanência das memórias.

O verso “eu me lembro de você” confirma recordações de cunho amoroso. A dificuldade de olhar para o passado, marcada pelo término do relacionamento, é observada na hesitação anotada de modo interrogativo nos versos “será que ainda quero falar? / ainda há coisas pra contar ou pra dizer?”, manifesta pelos vocábulos ‘será’ e ‘ainda’.

Mesmo sofrendo com a ruptura, o eu lírico prossegue sua jornada existencial. O verso “mas o coração por dentro resistiu” confirma essa assertiva, por meio dos vocábulos ‘mas’, ‘coração’ e ‘resistiu’. Apesar da dor, o eu lírico está feliz. A imagem ‘o sol lá fora é novo’ remete à contemplação da felicidade quando ele visualiza ‘o novo’, ‘o sol’. Visualização que não é compartilhada pela pessoa amada na imagem ‘mas você não viu’.

O verso refrão da canção, “abre a porta da alegria e deixa entrar”, reiterado oito vezes no texto poético, afirma – com o vocábulo ‘abre’, a locução verbal ‘deixa entrar’ e a imagem ‘porta da alegria’ – que mesmo em situações que abalam a existência, há sempre possibilidades para autorrealização.

O uso da primeira pessoa é recorrente – ‘eu subo’, ‘eu me lembro’, ‘mas eu sei’, ‘hoje eu sei’ e ‘e eu sei’ – e confirma a presença de uma subjetividade aut centrada e voltada para o agora, que é reforçada no emprego dos pronomes ‘me’ e ‘meu’.

Cada vez que **eu subo** ao palco pra cantar  
**Eu me lembro** de você  
Cada vez que alguém me olha com atenção  
**Mas eu sei** que fiz as coisas do meu jeito  
**Hoje eu sei** só que quem tirou a fantasia  
**E eu sei** que fiz as coisas do meu jeito

Para entender a existência é necessário primeiro assumir aquilo que a oprime, que a acorrenta, ou seja, fazer o que o Sísifo ensina, assumir a rocha como morada. Com isso, há a possibilidade de alcance, de algum modo, da felicidade.

O ponto de partida para experimentação da existência como propôs Camus (CAMUS, 2012, p. 46), ao estilo Sísifo de existir, é o aceite da seguinte máxima: “um homem é sempre vítima de suas verdades”. Sísifo fez isso, assumiu suas verdades, quando admitiu a responsabilidade de seus atos, a insubordinação aos deuses e o desrespeito à morte. A compreensão do que é existência para Camus (2012) passa por esse caminho, ou seja, pela admissão das próprias verdades que conduzem o destino do sujeito.

No contexto desta pesquisa, dedicada ao exame das letras amoroso-existenciais nas canções de Montenegro, as lições de Sísifo permanecem através das reflexões que mobilizam.

Entender que o homem é vítima de suas verdades pressupõe saber que o mais importante não é curá-lo delas, existir sem elas, mas conviver com elas. O herói mítico não nega o castigo compulsório e tampouco aquilo que o trouxe, suas verdades, mas, pelo contrário, Sísifo o aceita por meio da convivência. A felicidade, enquanto sentimento individual, brota a partir dessa compreensão da existência.

A realização existencial, ao modo como apresenta Camus (2012), é inspirada no verbo ‘sentir’. Deve-se sentir o peso da existência, rotina e cansaço, por exemplo, para que, em meio a tudo isso, seja vislumbrado um sentimento especial, de gozo, de satisfação, ao perceber que tudo que cerca a existência é oriundo da autonomia e coragem do sujeito advindas da afirmação de suas verdades. Por isso, é indispensável para o autor (2014, p. 31) “purificar o desafio pela conquista de si mesmo”.

O sentimento de autonomia frente à existência será acessado se o sujeito apreender a intensidade de tudo que o circunda no presente, não se furtando dele para pedir abrigo em temporalidades alheias, para habitar o que foi, no passado, e se esconder no que pode ser, no futuro. Importa saber que “o homem é seu próprio fim. E seu único fim. Se ele quer ser outra coisa, é nesta vida” (CAMUS, 2012, p. 102).

Contudo, a existência, para Camus (2012), não é algo que carece de explicação, definição e resolução, mas precisa ser sentida para ser descrita. A arte pode auxiliar no trabalho perceptivo da existência.

No texto poético, o corpo e a voz são empenhados na tarefa de fazer falar aquilo que está silenciado e acorrentado. Eles dão vida ao que o indivíduo escamoteia em paixões e verdades. Tudo é transformado em performance. A obra de arte é, por excelência, matéria de enunciação da existência, que transforma tanto quem a concebe, o artista, quanto quem a recebe, o público e/ou o leitor. Por isso Camus (2012, p. 114) nos diz, “se o mundo fosse claro, não existiria a arte”.

A arte existe traduz a existência e o mundo, palco no qual se desvela. O sujeito consciente de si e de sua vida no mundo, intermediado pela arte, afirma sem hesitar: “sou feliz nesse mundo porque meu reino é desse mundo” (CAMUS, 2014, p. 17).

A palavra é entregue ao Menestrel do Grajaú, que – na canção de 1987, “Sempre não é todo dia” – lembra que a rocha de Sísifo, por mais pesada que seja, não é suficiente para calá-lo, pois “sempre não é todo dia”.

De posse dos sentidos atribuídos aos conceitos de performance e existência, a próxima seção examinará a presença da temática existencial nas oito faixas do disco *De passagem*.

### **A existência em “Não importa por quê”**

A letra dessa canção apresenta a falência de paradigmas, emoldurada na ambivalência desencanto/encanto existencial. Tomam-se quatro entre alguns dos paradigmas citados para dar visibilidade ao eixo temático: ‘fita k-7’, ‘sonho hippie’, ‘socialismo’ e ‘fim da vanguarda’. Os vocábulos ‘passou’, ‘acabou’, ‘morreu’ e ‘deu’, registrados no passado, decretam a extinção do convencional.

O eu lírico encontra-se em um período qualificado pela ruína das utopias, ideologias e mitos sociais fundadores que, conforme Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2007, p. 09), convergem para a aniquilação dos paradigmas que se esperava pudessem trazer felicidade. Tal alusão é construída com o emprego das referências mobilizadas pelos verbos de ação.

O cancionista mostra-se desencantado diante da realidade. Os versos “a pura inocência eu perdi” e “o jovem que eu vi já não é” comprovam o desencanto e lamentam o que passou, ‘inocência’ e ‘juventude’.

As perdas trazem medo quanto ao presente e nostalgia quanto ao passado. Sobre o assunto, Camus (CAMUS, 2014, p. 19) comenta: “um medo indefinido nos toma, e um desejo instintivo de voltar ao abrigo dos velhos hábitos” desencorajam

a vida. A canção se aproxima dessa assertiva com o campo semântico “eu perdi” e “eu vi já não é”.

Diante da aparente impossibilidade de realização existencial, encontra-se, paradoxalmente, uma saída, que repousa no caminho amoroso.

Quem importa para o eu lírico é o outro, que propicia o bem-estar trazido pelo sentimento amoroso. A identidade do outro é revelada no verso “brasileira do som misturado”.

Outro verso da canção, “mas eu inda amo você”, aponta a saída do desencanto existencial com o advérbio ‘inda’, indicando sua superação.

Com isso, consolida-se o fluxo ambivalente que transitou entre o desencanto – sinalizado pelos vocábulos ‘passou’, ‘acabou’, ‘sobrou’, ‘morreu’, ‘murchou’ e ‘afundou’ – e o encanto, percebido pelo significado reiterado em ‘amo’, ‘quero’, ‘encontrar’ e ‘gargalhando’.

De posse do amor, restaura-se o ânimo necessário para subir e descer a montanha de Sísifo e assim desfrutar com urgência a felicidade. O verso “deixa o meu coração apressado” remete à urgência típica desses tempos. Assim, verifica-se que “o amor continua sendo a experiência mais ardentemente desejada”, assegurou Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2007, p. 19).

Dito isso, chega o momento de abrir caminho para o exame da próxima canção, “Eu quero ser feliz agora”.

### **A existência em “Eu quero ser feliz agora”**

A densidade simbólica dessa canção é sustentada por um movimento de contrários. De um lado, pela ação do imaginário mítico-cristão, regulador da intimidade no passado, e que no presente hipermoderno, fluido e fragmentado das identidades coletivas, persiste em manter a regulação sobre ações de apelo existencial como canto, sonho e dança. De outro lado, há o movimento de resistência, de afirmação da vida, a partir daquilo que é restringido.

Os vocábulos ‘cantar’, ‘sonho’ e ‘dançar’ em “se alguém disser pra você não cantar / deixar teu sonho ali pr’uma outra hora / se alguém disser pra você não dançar”, falam de ações de natureza performática que usam corpo e voz para o gozo da liberdade. E os versos “que a segurança exige medo / que quem tem medo Deus adora” discorrem sobre o modo temeroso como a restrição se processa, através do vocábulo ‘medo’, bem como nomeia o responsável, ‘Deus’.

A resistência é notada no empenho da voz em ‘grite’. “Não acredite, grite sem demora”. A voz é a maneira encontrada pelo eu lírico para denunciar a opressão acometida. Nesse sentido, ela é tomada como canal de comunicação da liberdade existencial e cruza-se com a concepção de voz de Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2007, p. 63), vista como motor de energia emanada do corpo, destinada à salvação humana.

A voz poética vem em socorro do eu lírico, que se encontra ameaçado pela representação imagístico-cristã. Ela comunica uma sociabilidade dialógica entre sujeito, mundo e palavra capaz de revitalizar o humano.



Como exemplo, cita-se outro verso no qual o eu lírico, portador da voz performática, adverte para o perigo de uma voz disciplinadora da felicidade em “Se alguém vier com o papo perigoso de dizer / Que é preciso paciência pra viver”. Os sintagmas ‘papo’ e ‘perigoso’ demonstram o instante da intervenção. Intervenção que inibe a expressão da plenitude existencial em canto, sonho e dança.

O texto poético guarda um movimento de contrários. No primeiro momento, ocorre a opressão por meio das imagens que restringem, e no segundo momento há a superação bradada pela voz poética, mensageira da resistência presente no ‘grito’ e na ‘fala’. Resistência apontada na ideia de amplificação na imagem ‘bota o microfone na lapela’.

O último verso mencionado, “eu quero ser feliz agora”, refrão da canção, é repetido quatro vezes e frisa a busca individual pela felicidade, desvencilhada das utopias coletivas.

A ousadia do eu lírico de “Eu quero ser feliz agora” em resistir ao que impede a realização existencial, assinala a admissão da realidade imposta em forma de opressão. Esse movimento, tão peculiar das canções de Montenegro, traz à memória “Bandolins”, do disco *Oswaldo Montenegro*, de 1980.

O eu lírico de “Bandolins” também é oprimido na imagem “impróprio se dançar assim”, porém resiste. As ações ‘teimou’ e ‘enfrentou’ dão conta da resistência. “Ela teimou e enfrentou o mundo / Se rodopiando ao som dos bandolins”.

A resistência não é só vocal, mas também corporal. A dança, que também está presente em “Eu quero ser feliz agora”, tem assento em “Bandolins” com os verbos ‘rodopiando’, ‘valsando’ e ‘valsa’, e com os substantivos ‘som’ e ‘bandolins’. “Se rodopiando ao som dos bandolins/ valsando como valsa uma criança / e ela valsando só na madrugada”.

Verificamos que tanto a voz, com “Eu quero ser feliz agora”, quanto o corpo, com “Bandolins” são tomados pelo cancionista como vetores que conduzem a resistência aos obstáculos que dificultam a realização existencial, trazendo a marca de contrários do texto, traço fundante da poética de Montenegro.

Após analisar a segunda faixa em *De passagem*, é a vez de perscrutar a terceira, “Todo mundo tá falando”.

## **A existência em “Todo mundo tá falando”**

Comentou-se na análise desta canção, no capítulo anterior, que a estruturação textual repousa na fala demasiada. Agora veremos as motivações existenciais que aguçam tal fala.

O discurso poético da canção lista alguns motivos, representados por vinte e seis sintagmas, que registram a motivação antinômica do falar excessivo. Ênfase para os vocábulos ‘medo’, ‘carência’, ‘decadência’, ‘desespero’ e ‘covardia’, que têm invocação existencial.

Em um espaço social selado, afirmou Stuart Hall (2006, p. 73 e 74), pela desintegração das identidades nacionais e pelo fortalecimento de identidades híbridas – acentuadas pela fragmentação dos códigos culturais, por uma multiplicidade de estilos que enfatiza o efêmero, o flutuante, o transitório – há o sofrimento do eu lírico que não dispõe de nenhum corrimão que dê suporte à sua caminhada pelo mundo.

A hibridização das identidades, naturalizada na hipermodernidade, acende o sentimento de insegurança, percebido no ‘medo’, na ‘carência’ e no ‘desespero’ comunicacional que embalam os versos: “tudo mundo *tá* falando de medo / por telefone, por Orkut, por carência / por carta, por desespero”.

No lugar de sentimentos que reforçam a realização existencial, o cancionista prova aqueles que a colocam em xeque, como ‘decadência’, ‘timidez’ e ‘covardia’. “Todo mundo *tá* falando demais / Por site, por decadência / Timidez ou covardia”.

Diante da infelicidade, a voz é tomada como canal de desabafo da irrealização vivida. Daí a fala descontrolada – por ‘telefone’, ‘orkut’, ‘site’, ‘facebook’, ‘e-mail’, ‘carta’, ‘pé do ouvido’, ‘gesto’, ‘TV’, ‘cinema’ e ‘microfone’ – para partilhar fragilidades emocionais ‘medo’, ‘segredo’, ‘carência’, ‘decadência’, ‘esmero’, ‘desespero’, ‘ousadia’, ‘timidez’ e ‘covardia’, comuns em quem sofre não mais de “sintomas fixos, mas, sim, de perturbações vagas e difusas” (LIPOVETSKY, 2005, p. 56).

É visto também que, embora o eu lírico deseje falar, paradoxalmente ele não consegue ouvir o outro. É nesse ponto que reside a antinomia da canção. “Todo mundo quer falar / Por não saber escutar”. O perfil narcísico, que prima por si, repele vínculos, impede o apego emocional, abomina a dependência afetiva e descarta a expressão de sentimentos, sustenta Lipovetsky (LIPOVETSKY, 2005, p. 57).

A identificação da imagem de Narciso em “Todo mundo *tá* falando” recorda a canção “Simpatia de giz”, gravada no disco *Aldeia dos ventos*, de 1987.

Eu já me enchi de tudo o que você diz  
Da tua **cara de profeta** lá da Praça Paris  
Do teu **jeito de ser** o que você queria ser, mas não é  
É o teu **jeito de bancar um cara rico e feliz**, mas não é  
Mete o pau na água e compra um chafariz  
Acha que é um rei e ri dos meus bem-te-vis  
Acha que é o **dono dessa bola** que eu não quis, mas não é  
O teu **jeito de saber** do vento mais que o nariz  
Querendo me ensinar aquilo que eu sempre fiz  
Usando o que é dos outros pra sonhar e não diz  
Fundando a filial **querendo ser a matriz**, mas não é.

As imagens ‘cara de profeta’, ‘jeito de ser’, ‘jeito de bancar’, ‘cara rico e feliz’, ‘dono dessa bola’, ‘jeito de saber’ e ‘querendo ser a matriz’ expressam ironia à arrogância narcísica.

O eu lírico duvida que uma existência que carregue signos narcísicos possa ser mensageira de felicidade. A marca textual dessa dúvida está na expressão de contraponto ‘mas não é’, repetida seis vezes como refrão.

Esse jeito de ser o que você queria ser, **mas não é**  
É o teu jeito de bancar um cara rico e feliz, **mas não é**  
Acha que é o dono dessa bola que eu não quis, **mas não é**  
Esse jeito de ser o que você queria ser, **mas não é**  
É o teu jeito de bancar um cara rico e feliz, **mas não é**  
Fundando a filial querendo ser a matriz, **mas não é.**

A letra “Simpatia de giz” é também acentuada pelo pessimismo no que tange ao aspecto existencial. Na mesma direção vai a letra de “Todo mundo tá falando”. Mesmo que a última ainda tenha a presença amorosa – apontada no capítulo anterior, através do verso “todo mundo quer falar / ao pé do ouvido, por gesto, por ousadia” – ainda assim o desconforto com a existência se evidencia.

Sigo com “Velhos amigos”, próxima faixa em *De passagem* a ser analisada.

### A existência em “velhos amigos”

O complexo sêmico de “Velhos amigos” avança em direção da questão existencial consolidada na estrada amorosa, uma estrada, como observado no capítulo anterior, que não é pavimentada por Eros e sim pelo amor entre amigos, construído na contradição.

O pano de fundo da canção trata da perenidade do amor como força propulsora da felicidade existencial, disseminada pelo advérbio ‘sempre’ no verso “velhos amigos vão sempre se encontrar”.

Mesmo o amor estando submetido ao distanciamento físico – assinalado em “seja onde for, seja em qualquer lugar” – ainda assim pode permanecer no tempo. Os versos “vivo em você e você dorme em mim / É nunca mais, mas é mais uma vez”, comunica a ideia de uma perenidade possível, que impulsiona o contentamento do eu lírico por meio da dualidade ‘vivo’ e ‘dorme’, ‘nunca mais’ e ‘mais uma vez’.

O vocábulo ‘vivo’ possui conotação vibrante, diferente do vocábulo ‘dorme’, de conotação serena. O eu lírico expressa contradição, vibração e serenidade para apresentar dois perfis humanos que edificam essa amizade, um intenso e outro pacífico.

Os vocábulos ‘nunca mais’ e ‘mais uma vez’ reportam contingências que, no primeiro momento, com ‘nunca mais’, disseminaram um distanciamento contínuo. Porém, a continuidade do distanciamento não se sustenta nos sintagmas ‘mais uma vez’, verbalizadores da ininterrupção do vínculo.

Para expressar a profundidade da realização amoroso-existencial entre amigos, que vai ao encontro do argumento de perenidade, identifica-se a presença dos substantivos ‘planta’ e ‘jardim’. Eles remetem à profundidade e solidez da

relação, que garantem a durabilidade mesmo diante da ação corrosiva das intempéries, simbolizadas pelo vocábulo 'vento'. "Põe nosso nome na planta do jardim / A nossa planta o vento não desfez".

O verso "o mundo é pequeno o tempo é invenção", o par 'mundo' e 'tempo' concebem a distância como um valor imaginado, passível de superação pela imponência afetiva. A noção de grandeza afetiva mostra-se indispensável para superação do hiato imaginado.

Os versos "e quando eu olho pro imenso azul do mar / ouço o teu riso e penso: onde é que está?" falam de saudade, pacificada na recordação da vitalidade afetiva. "A nossa planta o vento não desfez".

Vive-se em um período social, explicou Bauman (BAUMAN, 2004, p. 112), assombrado por parcerias frouxas, flexíveis, vulneráveis e transitórias. Mesmo assim, o cancionista não se furta da existência e mostra-se, tal qual na leitura de Camus (CAMUS, 2012, p. 139), superior ao seu destino, posto que resiste à construção de uma intimidade desenraizada. Como alternativa, edifica vínculos afetivos a partir da amizade, resistente ao efêmero, que assegura a felicidade existencial sob o signo do perene.

Prosseguindo, toma-se como objeto de atenção a quinta faixa do disco, "Asas".

### A existência em "Asas"

A abertura semântica da canção "Asas" apresenta a relação dialógica voo e voz. Os três primeiros versos, "asas / pra roubar o sonho bom do gás / voar sem gravidade", salientam a busca pela liberdade. Deseja-se 'asas' para voar em direção da felicidade na realidade, transfigurada na imagem 'sonho bom'.

O vocábulo 'gravidade' leva ao mito de Ícaro\*\*, que teve o voo, expressão de liberdade, abortado com a intervenção da gravidade. O eu lírico ciente do destino de Ícaro deseja voar muito, sem gravidade, ou seja, sem obstáculo, para não receber o mesmo fim da personagem mítica. O verso "gritar pra mudar o sol de lugar" também reporta ao personagem do mito, que teve suas asas de cera dissolvidas pelo calor do sol. Por isso, o esforço do intérprete em se distanciar desse destino trágico, expresso na imagem 'mudar o sol de lugar'.

Os versos estão estruturados no jogo voo e voz. Liberdade para existir, eis o lema que impulsiona a imaginação simbólica em torno do vocábulo 'voar'. Os versos que fazem alusão ao voo desejoso por liberdade são:

---

\*\* Segundo Junito de Souza Brandão (1986, p. 63) Dédalo, famoso inventor grego, pai de Ícaro, envolveu-se em uma contenda por ter ajudado Ariadne a retirar Teseu do labirinto de Creta. Como castigo, o rei Mimos tomou Dédalo e seu filho como prisioneiros no próprio labirinto. Dédalo maquinou um plano de fuga. Recolheu penas dos pássaros que voavam por cima do labirinto e fez dois pares de asas, aglutinando as penas com cera de abelha, pois pretendia escapar pelos céus uma vez que a terra e o mar eram domínios do rei. Ao término, Dédalo entregou um dos pares para o filho e o advertiu que não voasse muito alto, posto que o sol dissolveria a cera, e que não voasse baixo, devido a umidade do mar, que pesaria propiciando uma queda. Dédalo conseguiu escapar, mas Ícaro não. Seduzido pelo voo foi subindo cada vez mais alto e o calor do sol consumiu a cera das asas e Ícaro cai no mar Egeu.

Asas  
Pra roubar o sonho bom do gás  
**Voar sem gravidade**  
Asas  
**Pra montar no vento** e mergulhar  
**Voar**  
Joga fora toda a mágoa.

O eu lírico é inventivo, promove um voo performático que não apenas desafia as leis da gravidade – ‘voar sem gravidade’, ‘pra montar no vento’ – mas conta com o auxílio da voz para cantar a liberdade em ‘aquecer a voz’, ‘voz voar’.

Gritar pra mudar o sol de lugar  
Pra **aquecer a voz**  
Fazer a **voz voar**  
Cantar  
Manda toda a dor embora.

A voz, sob a regência do verbo ‘cantar’, desempenha um papel primordial na promoção da libertação das dores existenciais, uma vez que “apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (ZUMTHOR, 1993, p. 09). Ela torna o voo do eu lírico mais leve, pois elimina os obstáculos ‘mágoa’ e ‘dor’.

Voar  
Joga fora toda a **mágoa**  
Cantar  
Manda toda a **dor** embora.

A eliminação dos obstáculos é necessária, posto que “o menor choque nos abala até o fundo do ser”, afirmou Albert Camus (CAMUS, 2014, p. 19).

O mesmo recurso sintático-imagístico é observado em “Rio descoberto” – canção de Montenegro concebida em parceria com Raimundo Costa, gravada no disco *Vida de artista*, de 1991, na qual o eu lírico confessa que tem “asas de sonho / de indefeso passarinho”. O ponto de encontro entre “Asas” e “Rio descoberto” é o voo como fomento existencial.

Assim, tanto “Asas” como “Rio descoberto” tomam como referência esse canal de plenitude de um modo de vida que valoriza a liberdade.

Após abordar “Asas”, é a vez de analisar a sexta faixa em *De passagem*, intitulada “Quem é que sabe?”

**A existência em “Quem é que sabe?”**

A poética textual de “Quem é que sabe?” tem o repertório intencional eivado de incredulidade, propiciada pela constatação da inexistência de valores coletivos. O cancionista toma essa constatação como possibilidade de afirmação da vida.

O eu lírico mostra-se ímpio, descrente dos valores norteadores do ordenamento social. Entre os valores trazidos, citam-se seis, agregados aos vocábulos ‘juiz’, ‘artista’, ‘música’, ‘justiça’, ‘porto’, ‘leme’, extraídos dos versos:

Quem é o **juiz** que vai nos dar o alvará?  
Qual é o **artista** que é melhor do que o colega?  
Qual é a **música** que o povo aplaudirá?  
Qual é a **justiça** que abre o olho e diz que é cega?  
Qual é o **porto** donde o barco afundará?  
Qual é o **leme** que o capitão confisca?

O questionamento dos valores é colocado como pergunta na recorrência semântica ‘quem’ e ‘qual’. Conta agora apenas consigo mesmo e não mais com a coletividade e suas utopias. O verso “qual é o líder que o povo seguirá?” atesta a emergência dessa configuração.

O eu lírico afirma não obter respostas, “como eu não sei e nunca soube e nada assino”, indicativo de incredulidade frente à falência dos códigos coletivos. Ao mesmo tempo afirma, ironicamente, satisfação. “Eu me divirto e levo a vida em declarar”.

Já nesse ponto o cancionista se aproxima do escritor argelino (CAMUS, 2012, p. 141) – que imaginou Sísifo feliz, na condição de dono dos seus dias, cumprindo o castigo imposto pelos deuses – não fugindo da realidade transitória que o assola. Os versos “que a vida é quase que um mergulho na piscina / são dois segundos pra se aprender a nadar” apontam para a consciência da realidade, presente na imagem da ‘piscina’ – que alude à liquidez dos valores sociais. E a imagem ‘aprender a nadar’ remete ao agir de acordo com as dificuldades impostas.

Prosseguimos com a análise dos versos de “Anda”, sétima faixa do disco *De passagem*.

## A existência em “Anda”

A estrutura morfossintática de “Anda” carrega no estrato temático a dualidade tempo / limitações humanas, apresentada como ponto de apoio no qual está assentada a existência humana.

O vocábulo ‘anda’, mencionado seis vezes no refrão da canção em: “anda que a coisa não volta nunca / anda que a coisa não volta”, explora a ideia de urgência.

Por outro lado, como examinado no capítulo anterior, o tempo se coloca no refrão e adverte sobre a impossibilidade de regresso ao passado. O tempo é identificado pelo vocábulo ‘coisa’ e a ênfase da inviabilidade do seu retorno é feita pelos sintagmas ‘volta’, ‘não’ e ‘nunca’. Os versos “que o que passa vai embora / não adianta segurar” reiteram a mensagem.

A recorrência da advertência é devido a uma limitação humana que pende ao apego ao passado, frente a uma experiência existencial não exitosa no presente. Sabendo disso, o eu lírico ressalta “o que passa vai embora / não adianta segurar”.

A letra orienta, de modo imperativo, por intermédio dos vocábulos ‘tem’ e ‘improvisar’, a achar saídas de acordo com o contexto. “A melodia do presente você tem que improvisar”.

Ainda lendo Montenegro na chave existencialista proposta por Camus (CAMUS, 2012, p. 46), vê-se que para uma consubstanciação existencial é indispensável o sujeito assumir as verdades que o constituem, seja lá o que for. No caso da lírica em relevo, tais verdades dizem respeito às limitações humanas – vaidade, hipocrisia e ingratidão. As imagens ‘pediu grana’, ‘pose de bacana’ e ‘se abana com meu leque’ tratam disso.

Se lembra que não faz uma semana  
Você me **pediu grana** pra poder se levantar?  
Fazia ainda **pose de bacana**  
Como alguém que inda **se abana com meu leque**

Os versos “cadê a imensa gratidão da grama / pela chuva que alivia o calorento mal estar?” aludem à ausência de vínculo com o mundo.

Após apreciar a textualidade crítica em “Anda”, examinaremos a oitava e última faixa do disco *De passagem*, “Pra ser feliz”.

### A existência em “Pra ser feliz”

Os códigos morfossintáticos da canção “Pra ser feliz” sustentam a semântica de cunho temporal e amoroso.

Como foi dito na análise desta canção no capítulo anterior, instaura-se aí a autorreferenciação a “Anda”, constatada na advertência que o passado não volta. “Pra ser feliz / Não dá pra olhar pra trás / Pro que foi, pro que quis”.

O eu lírico está empenhado no direcionamento da realização existencial. O verso “pra ser feliz”, como refrão, é reiterado ao longo do texto oito vezes e reverbera o eixo temático.

O caminho que propicia a efetivação existencial é o amoroso. Diante da finalização de um vínculo afetivo identificado no verso “já quebrou, já partiu”, o eu lírico segue sua jornada motivado pelo encontro com a felicidade no momento que há de vir. “Pra ser feliz / O sol inunda a nova estrada / E alguém vai te encontrar”.

Outros versos intensificam a promessa de felicidade. “Pra ser feliz / A tua cara vai ser nova / E os olhos vão mudar” sinalizam que a chegada da felicidade amorosa será estampada no corpo, simbolizada por ‘cara’ e ‘olhos’. Nos versos “pra ser feliz / o mundo vai girar / e você vai gritar” temos a realização existencial comunicada pela voz.

Observa-se no verso “valeu e valerá” a gratidão pela dádiva de viver. Os verbos ‘valeu’, no passado, e ‘valerá’, futuro, carregam essa intenção. Isso reforça

o eixo central da canção, a saber, que a felicidade repousa em não olhar para trás e na sabedoria em dar continuidade ao fluxo amoroso no presente, até que sejam finalizados e iniciados fluxos outros. Nesse aspecto, a canção mais uma vez lembra a saga de Sísifo.

## De passagem, uma conclusão

Hoje eu quero que os poetas dancem pela rua  
Pra escrever a música sem pretensão  
Eu quero que as buzines toquem flauta-doce  
E que triunfe a força da imaginação

Oswaldo Montenegro

Nas letras das canções analisadas detectou-se um duplo movimento no que tange a existência, que vai da angústia à esperança. A angústia se coloca diante das ameaças que abalam a existência – falência de paradigmas, opressão simbólico-religiosa, distância, dor e mágoa –, já a esperança se impõe na superação das ameaças que assombram a existência, germinada pela via amorosa.

Montenegro cede espaço para questionamentos sobre a vida por intermédio de sentimentos que consomem o humano, como solidão e angústia. A esse estado se contrapõem sentimentos como alegria e amor, motivados pela esperança. Representa, assim, o duplo movimento existencial.

A contradição, aspecto intrínseco da obra estudada, mostra dois lados. O primeiro é o cancionista desencantado com as utopias coletivas como alternativa de alcance para a felicidade. O segundo, é na relação com o outro que repousa a consolidação da existência e não no silêncio da solidão individual, como aponta uma das principais características do contemporâneo.

Este texto não esgota as possibilidades de pesquisa sobre os temas que concebem essa lírica polissêmica, passível de releituras, aberta a tantas *intentios lectoris*.

Esta pesquisa brotou de uma obra em aberto, que é repleta de sorrisos francos, palavras soltas e que faz triunfar a força que vem da imaginação.

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega vol. I*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.



- CAMUS, Albert. *A desmedida na medida*. Tradução Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Esperança do mundo*. Tradução Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF; revisão Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FILGUEIRA, André Luiz de Souza. *“Eu quero ser feliz agora”*: amor, existência e hipermodernidade no texto poético performatizado de Oswald Montenegro. 2016. 155 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/22814>. Acesso em: 1 set. 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade da decepção*. Tradução Armando Braio Ara. São Paulo: Manole, 2007.
- SALLES, Madalena. Texto biográfico. In. *O melhor de Oswald Montenegro*: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## Discografia

- MONTENEGRO, Oswaldo. *3x4*. Oswaldo Montenegro Produções Artísticas, 2015.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Aldeia dos ventos*. Independente, 1987.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Aldeia dos ventos*. Rob Digital, 2004.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *De passagem*. Ape Music, 2011.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Oswaldo Montenegro*. Warner Music, 1980.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Poeta maldito... moleque vadio*. Transamérica, 1979.