

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIENCIAS EXATAS E NATURAIS  
MESTRADO EM LETRAS

**IGOR PABLO MENDONÇA DUTRA**

**A POÉTICA ESPACIAL EM ZÉ RAMALHO**

São Luís  
2019

**IGOR PABLO MENDONÇA DUTRA**

**A POÉTICA ESPACIAL EM ZÉ RAMALHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação (Mestrado) *stricto senso* em Letras, da Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação– PPG/UEMA, como requisito para Obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Teoria Literária  
Orientadora: Professora Doutora Andrea  
Teresa Martins Lobato

São Luís  
2019

Dutra, Igor Pablo Mendonça.

A poética espacial em Zé Ramalho / Igor Pablo Mendonça Dutra.– São Luís, 2019.

103f

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2019.

Orientador: Profa. Dra. Andrea Teresa Martins Lobato.

**Elaborado por Giselle Frazão Tavares- CRB 13/665**

## **A POÉTICA ESPACIAL EM ZÉ RAMALHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação (Mestrado) *stricto sensu* em Letras, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – PPG/ UEMA, como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em    /    /

### **BANCA EXAMINADORA**

---

**Professora Doutora Andrea Teresa Martins Lobato**

---

**Professora Doutora Márcia Manir Miguel Feitosa- UFMA**

---

**Professora Doutora Maria Iranilde Almeida Costa**

*Para Apolo e Helena*

## AGRADECIMENTOS

À minha avó Auristela, *in memoriam*, pelo zelo e amor dedicado à minha família.

Aos meus pais, Josué e Rosália, maiores responsáveis pela minha trajetória acadêmica e incentivadores da busca pelo conhecimento.

Aos meus filhos, Apolo e Helena, luzes do meu Lar.

À Naiáde, mulher amada, pela paciência de sempre, pelo cuidado comigo e com as crianças.

À Andrea, minha orientadora, pelo cuidado e incentivo desta cansativa labuta.

À Célia Maria pela dedicação em me ajudar nos momentos difíceis da jornada de trabalho desta pesquisa.

A Marco Rodrigues, pelas oportunas discussões filosóficas e literárias.

À Vanessa Cristina, pelo estímulo e palavras confortantes em vários momentos de importância deste trabalho.

À banca de mestrado em nome das professoras Márcia e Iranilde, pelas contribuições e apontamentos.

À Aline, pelo empenho em ajudar sobre todos os procedimentos do programa de mestrado em Letras.

Aos meus amigos de sempre: Gabriel, Marco Aurélio, Paulo Henrique, Walter.

Aos amigos do mestrado: Wendel, Ana Paula, Malthus e Raphael.

A todos que contribuíram em algum momento de forma direta ou indireta na realização deste sonho.

*“Um olho de poeta é o centro de um mundo, o sol de um mundo.”*  
Gaston Bachelard

## RESUMO

Esta dissertação pretende um estudo do elemento espacial na obra poética do artista paraibano Zé Ramalho. Será observado e analisado, para tanto, o modo como as imagens poéticas são construídas e configuram um elemento relevante na produção *ramalheana*. As canções escolhidas possuem fortes referências espaciais e estão inseridas em todas as fases da produção artística dele. Discos como *Zé Ramalho* (1978) *Zé Ramalho 2 ou A peleja do diabo com o dono do Céu* (1979), *Terceira Lâmina* (1981), *Força Verde* (1982) *Orquídea Negra* (1983), *Pra não dizer que não falei de rock* (1984) e *Cidades e Lendas* (1996) foram contemplados como objetos de análise. Para as reflexões teóricas, buscamos trabalhos de áreas do conhecimento as quais estabelecem diálogo pertinente com as canções de Zé Ramalho. Assim, são norteadores desta pesquisa, o trabalho da geografia humanista de Yi-Fu Tuan e da fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard. Destacaremos espaços como a casa, o terreiro, o mar, os lugares sagrados, o jardim, a cidade de Brejo do Cruz. Dessa forma, nos será possível indicar como a percepção interfere na compreensão do espaço e de que modo isso se revela na produção poética do paraibano.

Palavras-chave: Zé Ramalho, canção, poética, espaço.



## **ABSTRACT**

This paper intends to study the spatial element in Zé Ramalho's poetic work. It will be observed and analyzed the way poetic images are constructed and configure a relevant element in the Ramalho's production. The chosen songs have strong spatial references and are inserted in all phases of his artistic production. Albums like *Zé Ramalho* (1978) *Zé Ramalho 2 ou A peleja do diabo com o dono do Céu* (1979), *Terceira Lâmina* (1981), *Força Verde* (1982) *Orquídea Negra* (1983), *Pra não dizer que não falei de rock* (1984) e *Cidades e Lendas* (1996) were considered as objects of analysis. For the theoretical reflections, we seek works from areas of knowledge which establish relevant dialogue with the songs of Zé Ramalho. Thus, guiding this research are the work of Tuan's humanistic geography and Bachelard's phenomenology of imagination. We will highlight spaces such as the house, the yard, the sea, the sacred places, the garden, the city of Brejo do Cruz. Thus, we will be able to indicate how perception interferes with the understanding of space and how it reveals itself in the poetic production of Zé Ramalho.

Keywords: Zé Ramalho, song, poetic, space.

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. CAMINHOS TEÓRICOS: DA CANÇÃO, DO ESPAÇO.....</b>	<b>14</b>
2.1 Poesia e Canção.....	14
2.1.1 Canção-poema.....	15
2.2 Espaço literário: teoria e noções do espaço na literatura .....	20
2.3 Imagem como imagem arquetípica, a fenomenologia da imaginação.....	28
2.4 Espaço e lugar .....	32
<b>3. A POÉTICA ESPACIAL DE ZÉ RAMALHO: DA BEIRA DO MAR .....</b>	<b>36</b>
3.1 <i>Discobiografia</i> poética.....	37
3.2 O símbolo água.....	41
3.3 As águas ramalheanas: oceanos, mares e lagos.....	42
3.4 O poeta na beira do mar.....	49
3.5 Eternas ondas: o eterno retorno.....	56
<b>4. A POÉTICA ESPACIAL DE ZÉ RAMALHO: AS CASAS, A CIDADE E O FUTURO.....</b>	<b>57</b>
4.1 Avôhai: para além da porteira.....	57
4.2 Vila do Sossego: caminhos.....	62
4.3 Mote das amplidões: conhecimento profundo .....	65
4.4 Cidades e as Lendas.....	67
4.5 O lugar sagrado: Jardim das Acácias.....	70
4.5.1 Próximo de Deus .....	72
4.6 O Brejo da Cruz .....	73
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>79</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>85</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A Arte sempre representa um lugar de possibilidades da expressão interna do homem. Para este trabalho elegemos a obra de um nordestino fortemente ligado às suas origens, tanto nas relações temáticas de sua poética, quanto na verve musical dos principais ritmos compreendidos como identidade da nação nordestina. Nesse sentido, escolhemos uma poesia de elementos instigantes à compreensão, pois os textos que sustentarão o objeto desta análise quase sempre se fecham dentro do universo simbólico próprio da linguagem do poeta, sobretudo, o elemento espacial. Sendo assim, desvelar essas dimensões dos desdobramentos que o artista alimenta é tarefa que nos compete para aprofundamento deste trabalho.

Zé Ramalho, poeta cujo trabalho será observado e analisado nesta pesquisa, é representante da tradição poética no cancioneiro popular brasileiro. Consagrado com suas composições, ele contrariou o cenário musical do país por ter um trabalho reconhecido e muito tocado nas rádios e programas televisivos de maior ibope, ainda que tivesse um trabalho poético-verbal considerado hermético.

Zé Ramalho nos chegou por meio de uma profunda instigação poética, pois diversos são os temas; diversas são as formas, as referências, as espacialidades, as intertextualidades, além disso, estranhemos que textos tão fechados, de uma linguagem muitas vezes científica, ao molde de Augusto dos Anjos; por vezes barroca-apocalíptica, com suas visões proféticas; outras demasiadamente simbólicas, sejam tão conhecidas do grande público. Alguns questionamentos nos chegaram e enviamos labuta especial para avaliação do processo criativo e da força da linguagem usada pelo poeta paraibano.

O poeta revela-se pela miscelânea musical e literária dos mais variados ritmos e gêneros musicais (brasileiros e internacionais); do xaxado ao folk, do frevo ao psicodelismo; até a amplificação de seu trabalho verbal, composto por elementos da escrita formalista que remete a Camões, pelas interpretações e intertextualidades com W. B Yeats ou Aldous Huxley, pelas referências implícitas aos poetas Pablo Neruda, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Patativa do Assaré. Até mesmo pela influência da ufologia, da religiosidade e, por fim, aquela que será observada e analisada neste texto: a espacialidade.

A primeira canção do primeiro disco solo de Zé Ramalho, *Avôhai*, é iniciada com os versos: *Um velho cruza a soleira de botas longas, de barbas longas*. Neste trabalho, nada mais justo do que um verso tão simbólico, tão imagético e tão espacial sendo mencionado para discutirmos a questão essencial deste trabalho: a poética espacial de Zé Ramalho. O paraibano já inicia sua obra com umas de suas marcas mais evidentes, um contador de histórias apocalípticas, por meio de versos com uma força expressiva sem par na produção do cancioneiro brasileiro.

Essa exemplificação imagético-espacial, assim como outras composições, foi essencial para empenho e consolidação da pesquisa apresentada nas páginas que seguem. Os distintos atributos dos estudos sobre o espaço são amplos e intertextuais, o que nos exigirá uma incursão teórica com amplitude para a teoria literária, teoria da canção, para a filosofia e para a geografia, esta destacada pela linha humanista.

Desde os gregos são estabelecidas duas como as principais coordenadas da vida: o tempo e o espaço. O empenho do nosso trabalho consiste na busca pelo elemento espacial, pois entendemos que o homem, longe de ser exclusivamente uma somatória temporal, é, também, uma somatória, uma extensão e até uma deterioração decorrente do espaço. O que cabe em nossa reflexão é de que modo isso se estabelece na poesia, em como o poeta, por meio da linguagem, constrói-se, destrói-se e reconstrói-se, nas descrenças e/ou esperanças do cosmos para seu legado poético.

A tentativa aqui é, indiscutivelmente, perceber o movimento de criação dos espaços poéticos, questão seguramente densa para um trabalho de Teoria Literária. Tal questionamento reside em como esses espaços nos revelam a essência poética na imanência operante de cada texto. A disposição das palavras, a formação de imagens não convencionais, as evocações recorrentes aos espaços, de modo não raro, manifestam a profundidade do ser poeta e da poesia, para tal questionamo-nos em como o espaço, a imagem e os símbolos se formam e como podem ser entendidos na poesia ramalheana.

A noção de espaço na Literatura não data de muito tempo como outros elementos dos textos literários, personagens e narradores sempre foram notadamente elementos mais amplamente estudados por teóricos e críticos literários. E, ainda quando estudado, volta-se prioritariamente para a prosa:

romances e contos. Eis, portanto, uma tentativa inovadora, de compreensão de um elemento pouco explorado pelos estudiosos da poesia, temos assim uma dupla relevância para os estudos voltados à espacialidade e à poesia.

No esboço destas páginas, mencionaremos alguns dos trabalhos postulados para a pesquisa em Teoria Literária, considerando a intertextualidade de disciplinas possíveis para se pensar o espaço no texto literário-poético, em especial, destacaremos os trabalhos de Gaston Bachelard em *A poética do Espaço*; Georges Perec em *Espécies de Espaço*; Maurice Blanchot em *O Espaço Literário*. Ademais, os trabalhos de Yi-Fu Tuan serão condutores das principais abordagens no que tange às análises das letras de canções, aqui, entendidas como poemas.

Além dos teóricos mencionados, serão auxiliares na pesquisa os trabalhos de estudiosos e críticos de literatura: Oziris Borges Filho, Luis Alberto Brandão e Osman Lins como auxiliares para nossa breve incursão teórica e metodológica. Ao longo do trabalho, revelaremos a problemática do termo Espaço em sua construção histórica e, principalmente, literária.

Sabendo da dificuldade da semântica do elemento espacial, buscamos uma leitura que abrange não somente o elemento representacional físico, aparato clássico aos estudos sobre a poética e da própria geografia física. Assim como não teceremos caminho apenas historiográfico, o qual busca enquadrar o poeta tão somente como autor político, onde as representações ocorrem em cunho de uma exterioridade. Teceremos, pois, uma análise cujo espaço revela a intimidade do ser no/com o mundo.

Nesse desdobramento literário, estabeleceremos não uma análise de cunho horizontal, e sim vertical, em que consideraremos o lugar por meio do aprofundamento no conceito da geografia humanista. Área que entre outros elementos, permite o entendimento da experiência e dos sentidos, do lugar que Tuan afirma ser o próprio microcosmo que dá sentido à existência.

Os capítulos que seguem serão divididos em três, para esta dissertação: a primeira parte consistirá na problematização sobre a poética da canção, além disso, problematizaremos as noções e caminhos de análise do elemento espacial na conjectura literária; trataremos de uma breve incursão pela questão teórica e histórica, pois ela fornecerá dados necessários para a compreensão de algumas análises propostas ao longo do capítulo seguinte. Ainda nessa primeira incursão

teórica, será exposto um momento dedicado aos estudos fenomenológicos de Gaston Bachelard, pois esse tratado possibilitará discutir e estabelecer pontos e contrapontos necessários para o aprofundamento na formação da poética espacial de Zé Ramalho. Ainda neste capítulo, aparecerão os principais teóricos da geografia humanista, como Tuan e Relph<sup>1</sup>, ambos notadamente influenciados e inspirados pelo trabalho filosófico de Bachelard.

Após esse primeiro aparato teórico, seguiremos com os capítulos de análise da obra ramalheana. Os textos escolhidos para o escopo da análise não seguirão um padrão cronológico, estabelecemos, assim, uma sequência de textos que dialogam e exemplificam as experiências e a percepção de mundo do homem e do poeta que se fundem para a criação artística. Discos da primeira produção de Zé Ramalho, como, *Paêbirú: caminho da montanha do sol*<sup>2</sup>, bem como o primeiro disco solo, homônimo ao compositor, *Zé Ramalho*, datado de 1978, o qual contém letras selecionadas para o desenvolvimento desta dissertação. Exemplo de destaque de canções selecionadas para as análises são: *Vila do Sossego* e *Avôhai*.

Serão, dessa forma, acolhidas canções que apresentam verdadeira presença do espaço, bem como das experiências e percepções que se fundem para a formação de um universo poético ramalheano.

---

<sup>1</sup> Ambos propõem que a Geografia volte-se a um novo pensar sobre a relação do homem com o mundo em que vive.

<sup>2</sup> Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol, também conhecido simplesmente por Paêbirú ou Peabiru é um álbum de Lula Côrtes e Zé Ramalho, lançado no ano de 1975 pela extinta gravadora Rozenblit. Foi o primeiro e único álbum lançado da parceria entre os 2. Também foi o segundo álbum de Lula Côrtes e o primeiro de Zé Ramalho.

## **2. CAMINHOS TEÓRICOS: DA CANÇÃO, DO ESPAÇO.**

Neste capítulo, apresentaremos um breve arcabouço de discussão teórica e literária sobre os dois elementos constituintes da dissertação: o espaço e a canção. Inicialmente será posto à baila as origens do conceito lírico poético e de seu processo histórico evolutivo. Após essa explanação sobre canção e poesia, destacaremos os núcleos teóricos principais de fomento das análises. Trata-se da conjectura do elemento espacial e as principais estruturas de teoria as quais abriram possibilidades para este estudo acadêmico.

### **2.1 Poesia e Canção**

Aristóteles em “Arte Poética” inicia os estudos em torno da natureza e das espécies da poesia. Ele aborda a origem da poesia dizendo que ela tende para a imitação e esta é instintiva no homem desde a infância. Esse princípio, o da mimeses, esclarece, então que pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer.

Em Aristóteles, as diferenças e semelhanças entre as artes são expostas a partir do capítulo I da já destacada obra. Para ele (p. 37, 2004), da mesma maneira como alguns imitam muitas coisas, expressando-se por traços e por cores (pela arte ou pela prática), assim também acontece nas artes como a epopeia, o ditirambo e, na maior parte, da arte de quem tocava flauta e a cítara. Ele confirma que todas realizam a imitação pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, de modo separado ou combinado. Isto é, os primeiros elementos de composição da poesia são justamente: o ritmo, a linguagem e a melodia.

Destacamos que para o próprio Aristóteles ainda não havia um nome específico para o que posteriormente foi denominado de gênero lírico. Ele afirma (p. 37-38) que há uma outra arte, arte composta apenas de palavras, metrificadas- com diversos metros combinados ou apenas um- que imita recorrendo apenas à linguagem, quer em prosa, quer em verso [...], mas por enquanto tal arte não tem nome”.

Assim, é possível perceber que os gêneros foram objeto de percepção muito tempo atrás. Ao longo da história, os gêneros literários sofreram modificações na sua forma estética e, naturalmente, mais estudos foram sendo desenvolvidos a

fim de explicá-los. Essa noção inicial dos gêneros é explicada por Massaud Moisés (1984) em *A Criação Literária* refletindo a partir dos tratados de Staiger.

[...] entende-se que os gêneros literários, formados provisoriamente como os conceitos de lírico, de épico e de dramático são termos de ciência literária para representar possibilidades fundamentais da existência humana em geral, e há uma lírica, uma épica e uma dramática porque as esferas do emocional, do intuito e da lógica constituem a própria essência do homem, igual em sua unidade e em sua sucessão, tal como aparecem refletidas na infância, juventude e maturidade (STAIGER apud MOISÉS, 1984, p.60).

O gênero poético fixa-se e é caracterizado pela teoria nessas acepções. A palavra lírica deriva de lira (do grego *lyra*). Para Palisca & Grout (1994, p. 20), “poesia lírica significava poesia cantada ao som da lira; o termo tragédia inclui o substantivo ode, a ‘arte do canto’. Muitas outras palavras gregas que designavam os diferentes gêneros de poesia, como ode e hino, eram termos musicais”. As composições dos poetas eram relatadas e contadas ao som desse instrumento que servia para criar uma atmosfera apropriada à transmissão da poesia.

Na evolução da história, a poesia lírica ora era acompanhada de música e dança, ora não. Cyntrão (2004, p.56) explica que a cisão da música com a poesia dá-se à época do Renascimento, e a literatura foi-se configurando de forma autônoma, apreensível para a crítica, como objeto de estudo teórico, sobretudo com os formalistas, no século XX, e a noção de imanência. Complementa-se, ainda, expondo que a poesia foi transformada na arte do entendimento, pressupondo para o leitor um processo mental diferenciado.

Para tanto, considerando a obra poética de Zé Ramalho, visualizamos em seu estilo de composição- uma forte preocupação com a métrica e a forma de estruturação de seus textos, chegando mesmo a priorizar métricas poéticas consideradas difíceis, a exemplo do martelo agalopado e do galope soberano, o que nos possibilita um olhar para a preocupação ramalheana de que seus textos sejam estabelecidos com o cunho literário.

### **2.1.1 Canção-poema**

Na História da Literatura, música e poesia passaram grande período sendo indissociáveis, inclusive, além do texto e da música, o elemento da dança também compunha uma mesma arte em sua origem. O gênero poético englobava essas artes de forma que fosse uma só. O rompimento ocorre no século XVI no



período renascentista, época em que a literatura se torna forma autônoma. Refazendo a ideia de que o poema é independente em contrapartida da canção que mesmo possuindo um estrito verbal se realiza somente junto à melodia.

Considerando as possibilidades de estudo sobre a canção, é interessante nos aprofundarmos nessa relação que possuía, décadas atrás, poucas aberturas nos estudos acadêmicos. Havia, por parte de pesquisadores da área literária, certo receio sobre a canção (letra de canção) como elemento de valor estético e poético, acrescido ainda dos poucos estudos sobre o gênero na produção crítica e teórica brasileira. Um dos percussores desses estudos é a figura de José Miguel Wisnik e mais recentemente Luiz Tatit. Francisco Bosco explica

Quem acompanha a produção crítica sobre a canção popular brasileira deverá provavelmente concordar em que, se do ponto de vista da fundamentação teórica das propriedades estruturais da canção a mais decisiva contribuição vem sendo, já há pelo menos uma década, aquela de Luiz Tatit (como o concede, por exemplo, o brasilianista inglês David Treece), do ponto de vista do esclarecimento das especificidades culturais da canção popular no Brasil, o trabalho mais importante vem sendo feito por José Miguel Wisnik, desde os anos de 1970. (BOSCO, s/n)<sup>3</sup>

Antônio Manoel explica que a literatura (ou poesia) caracteriza-se essencialmente pela evocação criadora de seres instaurados por seu discurso, já a música tem sua inerência significativa na própria organização formal dos sons puros; é fundamentalmente intransitiva ou do primeiro grau (MANOEL, 1985b, p. 40). Ou seja, percebemos as evidências de que são duas dinâmicas estéticas que se revelam com algumas diferenças, no entanto, não há impedimento para considerarmos o que nos cabe nesta pesquisa: o elemento verbal da criação, este inerente tanto à canção quanto ao poema.

Ao estudarmos, então, os valores poéticos da letra de música, devemos levar em consideração que ela diverge do poema em seus propósitos. A letra de música, em seu princípio, é dependente da melodia para a sua realização. Já o poema não, independente, ele se autorrealiza pelo desencadeamento dos seus versos. Em suma, um nasce para ser cantado e o outro para ser falado. O próprio vocábulo “canção” é derivado do latim *cantione*, que é correlato ao verbo cano, *canis, cecini, cantum, canere* (cantar).

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-uma-ontologia-da-cancao-poema-e-letra/>

Pressupomos, então, que uma análise literária da letra de canção considere suas divergências e similaridades com o poema ou acabar-se-á comprometendo o discurso por não considerar tais distinções das duas artes (texto poético escrito- poema/ texto poético musical- canção). Visto como a ruptura do poema e da música aconteceu, instaurou-se um cerceamento para o texto poético musical em detrimento ao poema. Mas a análise do valor literário da letra de música não deve ser rejeitada

Nada impede que uma letra de música idealizada para ser cantada resulte num excelente poema [...] Se esse texto é literariamente rico, não se deve deixar de considerar seus métodos literários. O que não se deve esquecer é que a leitura e a audição desse texto podem provocar impressões diversas, portanto, deve-se evidenciar que se está procedendo a uma 'leitura' (GÓES, 1996, p.165).

A canção popular brasileira, reconhecida em diversos países, é demasiada ampla. A quantidade e a qualidade de nossos compositores são reconhecidas mundo afora. Embora haja tanto destaque no cenário da música mundial, durante muito tempo autores que eram de fora do eixo RJ-SP ou que não estavam no sudeste do país ficavam aquém da crítica. De todo modo, no século XX, o século da canção, os compositores brasileiros mostraram que a produção artística deles era diferenciada e esse espaço acabou sendo conquistado aos poucos, dessa maneira, cada vez mais foi possível ter acesso aos trabalhos oriundos das variadas regiões do país. TATIT (2008, p. 12) afirma que a canção brasileira se converteu em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa.

A primeira consideração da canção para ser validada como poética é entender que mesmo sendo criada para uma função diferente do poema, ambas possuem uma intersecção: o estrito verbal. Destaca-se que a forma como cada um (canção e poema) é apresentado tem sua variável. No poema, a verbalização é independente, o poema realiza-se por si só, com seu próprio ritmo sem que haja algum tipo de auxílio para se apresentar. Na canção, a verbalização ocorre unificada à melodia, esta dependência da letra em relação à melodia é que determina o que se chama de canção. Complementando sobre a canção TATIT (1996 p. 117) diz que produzir canções significa produzir compatibilidades entre letras e melodias, aos

quais se agregam recursos musicais de toda ordem, de modo a configurar um sentido coeso.

A valorização da letra de música passa por um processo de compreensão de sua dinâmica, assim como existem os caminhos para análises literárias dos poemas. Não podemos estabelecer equívocos ao traçar uma metodologia que contemple um excluindo o outro, haja vista que o que deve ser considerado para uma análise consistente é que ambas possuem diferenças nas suas formas de realização, mas isso não impede de avaliar a letra de música como um texto de valor poético literário. Estudar a letra das canções de Zé Ramalho exige, portanto, a concessão de tratá-lo como poeta, compositor ou letrista, ou ambos ao mesmo tempo, embora nos preocupemos aqui, prioritariamente, em analisar a parte verbal de sua obra.

Embora o advento da imprensa tenha distanciado o texto escrito do acompanhamento musical, alguns traços musicais permanecem na forma autônoma do poema, como o ritmo, a alteração, a rima, entre outros. Para Otávio Paz *apud* Cyntrão (2004 p. 56) “a invenção da imprensa não foi a causa do divórcio, mas acentuou-o de tal modo que a poesia, em vez de ser algo que se diz e que se ouve, converteu-se em algo que se escreve e que se lê”. Cyntrão (2004 p. 56), assim, afirma que transformada em uma arte do entendimento, a poesia pressupõe para o leitor um processo mental diferenciado do espectador da arte múltipla dos antigos trovadores.

Na gênese do trabalho poético sua divisão englobava as dimensões do lírico e o épico, em que o lírico estava articulado justamente por suas bases musicais, como já destacado, pelo uso instrumental da lira. Desse acompanhamento dos textos, é que se denomina o lírico enquanto *poiesis*. Portanto, é a partir dessa junção que é possível pensar a poesia como originária do próprio canto. Piva explica sobre a representação grega que a música grega é por excelência música vocal: o laço natural entre a linguagem das palavras e a linguagem da música não se encontra desfeito.

Para os gregos, era através do canto que se reconhecia uma canção, e ao ouvi-lo sentia-se também a íntima unidade de palavra e música. Além dessa fraternidade entre poesia e arte musical, a música possuía outras características como sua riqueza de meios de expressão rítmica. (PIVA *apud* CYNTRÃO, 2004).

Consideramos, assim, inevitável a desvinculação ou ruptura total do texto poético, da música. Além disso, a partir das plurissignificações especialmente da noção do elemento espaço, estabelecemos uma possibilidade de ampliação do caminho de estudos da canção brasileira.

Ainda na contextualização histórica, Octávio Paz afirma, em *O Arco e a Lira*, que, na Provença, foi o último momento em que música e poesia se equilibravam. “A partir de então, cada vez que se tenta reunir as duas, a poesia se perde como palavra, dissolvida no som” (PAZ, 2012, p. 284), mas reiteramos que de nenhuma forma isso sugere a restrição do valor poético que a letra possa implicar.

“Se tentarmos estabelecer alguns parâmetros que diferenciam a letra de uma canção e um poema, podemos observar que uma letra sozinha (sem o acompanhamento melódico, harmônico, do código musical) é semelhante ao roteiro de um filme, quando isolado de outros elementos que fazem uma obra cinematográfica existir como unidade, isto é, imagem, som e movimento” (GÓES, 1996, p.163).

Permanece ainda demonstrado que o texto da canção não ambiciona dizer “tudo” sozinho. TATIT (1996, p.20) diz que a letra de canção não precisa almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo será dito com a melodia. O que não nos impede de traçar metodologias teóricas para analisar o escopo literário da letra apenas.

Para se realizar um trabalho consistente que englobe todos os fatores intrínsecos à canção é necessário bastante atenção para não cometermos julgamentos precipitados. O plano da expressão da canção articula-se com elementos fonológicos e elementos melódicos. TATIT (1996 p. 118) complementa que os elementos fonológicos mantêm a pesquisa da canção a um passo do discurso oral (da fala), enquanto os elementos melódicos atraem o analista para o viés musical.

De todo modo, o que se pretende aqui, fique claro, é uma leitura das possibilidades que o texto escrito da obra de Zé Ramalho apresenta. Faz-se aquilo que GOES (1996 p. 165) explica, de que é possível considerar os métodos literários ao analisar uma letra, desde que se possua uma riqueza literária. Ressalvamos que está se procedendo a uma leitura, uma vez que com a audição desse texto podemos ter impressões diversas.

A investigação aqui se faz para avaliar a riqueza literária dos versos do compositor Zé Ramalho, portanto, deve-se considerar que esta leitura tem um viés literário, o que nada impede que os elementos formuladores da canção apareçam quando necessário para acrescentar atributos mais válidos a esta leitura.

## **2.2 Espaço literário: teoria e noções do espaço na literatura**

O termo “espaço” ganha aplicações teóricas em áreas distintas do conhecimento, essa feição transdisciplinar pode ser percebida quando buscamos estudos e análises acadêmicas em que há aproximações dos campos das ciências humanas, como a geografia e a filosofia ou das ciências exatas como a física. Essa abertura evidencia a necessidade de uma articulação incisiva na consideração de que o conceito de espaço possui diferentes funções em cada contexto teórico específico.

Na teoria literária, observamos duas principais tendências. Por um lado, os formalistas e os estruturalistas consideram irrelevante a atribuição de valor “empírico”, “mimético” ao espaço como categoria literária; defendem, pois, a existência da “espacialidade” na própria linguagem. Na perspectiva oposta, nas correntes sociológicas ou culturalistas, o espaço é observado pelo viés da representação, em breves palavras, o elemento extratextual projeta-se no texto.

O termo *Espaço* em si retoma diversas possibilidades, e sua caracterização possui uma feição transdisciplinar de áreas como a Geografia, Teoria da Arte, Física, Filosofia, Urbanismo, Semiótica. Brandão (2013, p.47) afirma que há necessidade de ênfase que a feição transdisciplinar do conceito de espaço é fonte não somente de uma abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de uma série de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, acrescentando a isso o fato de que o conceito assume funções bastante diversas em cada contexto teórico específico. Ele explica:

Pode-se afirmar, em linhas muito gerais, que o espaço deixou de ser tratado como pano de fundo absoluto do universo e também que, na contramão do legado kantiano, deixou de ser aceito pacificamente como categoria a priori da percepção (BRANDÃO, 2013, p. 48).

Na subseção, *Limites do Conceito de Espaço*. Brandão (2013, p.49) explica que o termo espaço apresenta problemas de circunscrição. O *Dicionário de*

*Teoria da Narrativa* Reis e Lopes (1988, p.204), por exemplo, distingue “uma primeira instância”, na qual o espaço integra “os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens”; de uma “segunda instância”, na qual “o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até psicológicas (espaço psicológico)”.

Outro estudo importante para tal abordagem é *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, de Osman Lins. Na perspectiva de Lins (1976) surgem diversas possibilidades em que o espaço é referência ampla. Designações como o espaço físico, espaço mítico, espaço social, espaço fantástico e espaço imaginário, por exemplo, existem, mas não são suficientes segundo o autor:

De modo algum procuramos, com os exemplos dados, estabelecer mesmo de longe uma tipologia do espaço; eles constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte de ação (...) (LINS, 1976, p.67).

Lins afirma (1976, p.64) que o interesse recai não no espaço e no tempo, mas no tratamento que lhes é concedido na obra literária. Na página seguinte, Lins (1976, p.65) afirma que “alcançam em geral vibração mais intensa aquelas obras onde o espaço atua com o seu peso”. Brandão, pois, explica que a principal contribuição do ensaio de Lins é a proposta de uma tipologia que distingue três classes de “ambientação”, a saber: franca, reflexa e oblíqua.

Para Lins, espaço e ambientação são categorias distintas. Enquanto aquela se relaciona com a cartografia, a realidade empírica e de cunho denotativo, a última está associada aos significados simbólicos.

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para aferição do espaço, levamos nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p.77).

Na ambientação franca, não há contribuição para a compreensão da trama ou do estado de espírito da personagem, o narrador é independente e não participa da ação. “Se distingue pela introdução pura e simples do narrador”. (Lins, 1976, p.79). Na ambientação reflexa, o espaço é descrito pela focalização da

personagem, “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem”. (Lins, 1976, p.82). Por fim, a ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação. [...] Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos (Lins, 1976, p.83-84).

Outro estudo relevante em que figura o espaço na literatura é a obra de Borges Filho, *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*, lançada em 2007. A topoanálise é o estudo do espaço na obra literária. Esse termo foi retirado do livro *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, para o qual a topoanálise seria o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima (Bachelard, 1993, p. 28). No entanto, Borges Filho (2007) amplia essa concepção entendendo que ela se expande para além do “estudo psicológico”, pois a topoanálise compreende também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária.

Outro ponto abordado por Borges Filho é a noção da segmentação. Devemos verificar se no texto há grandes e/ou pequenas movimentações vinculadas ao espaço, ou seja, compete averiguar se o texto pode ser dividido em macro e microespaços. Borges ainda acrescenta em seus estudos os dois tipos essenciais do espaço: o cenário e a natureza. Ligados a esses dois tipos de espaços, há o ambiente, a paisagem e o território.

No âmbito da topoanálise, Borges entende por “cenário” os espaços criados pelo homem; e natureza é entendida como os espaços não construídos pelo homem. Já a noção de ambiente seria a soma de cenário ou natureza à manifestação de um clima psicológico. A paisagem, natural ou urbana, é associada àquilo que é percebido visualmente, junto à vivência do homem e às atribuições de beleza (Borges, 2007, p.27).

No conceito de território, ele apresenta a possibilidade de análise das relações de poder na obra literária, ou seja, o cenário ou a natureza transformar-se em território quando houver uma disputa por sua ocupação e/ou posse.

No livro *Espèces d'espaces*, Perec (2000, p. 23) afirma “j'écris: j'habitemafeuille de papier, jel'investis, jelaparcours. Je suscite desblancs, des

espaces (sautsdanslesens: discontinuités, passages, transitions)<sup>4</sup> Nesse trecho, nota-se a formulação teórica voltada para o espaço mínimo do autor, a página em branco. Somente a partir desse primeiro espaço é que podemos averiguar as demais ocorrências da produção escrita, pois o escritor/poeta é, antes de tudo, um habitante da folha.

Apesar de a reflexão inicial de Perec dar-se com a unidade mínima do escritor, ele elabora um trajeto de expansão que atinge o que Brandão (2013, p. 03) assinala como “uma genuína e peculiar Odisseia do Espaço”. A sequência criada por Perec inicia-se com as experiências tipográficas, perpassa pelos espaços íntimos- a cama e o quarto-, os espaços privados, apartamento, prédio, alcança os espaços públicos, a rua, o bairro, aborda os espaços amplos- a cidade, o país, até atingir o mundo como abrangência máxima, tratando-o como sinônimo de cosmo, de universo.

Na perspectiva inicial, Perec e Blanchot aproximam-se na noção do habitar na página. Explicado por Perec, o escritor é ser um habitante da folha; em a *Solidão Essencial*, Blanchot (2011, p. 13) admite que o escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. A menor parte do todo que, no entanto, segue na tentativa de pensar o intuito da tarefa do escritor. A linguagem, pois, é também espaço. É na página que se dá o primeiro nível de relação que culminará no pertencimento do autor à obra.

No poema de abertura de *Espécies de Espaço*, Perec (1999, p 03) apresenta um grande e pertinente texto que exemplifica a abrangência das noções de espaço. A clara apologia a esse elemento é vista como uma baliza que se constrói para dois lados de um eixo imaginário. As palavras são as condutoras para a formação do espaço também do próprio poema.

---

4 “Eu escrevo; eu habito minha folha de papel, eu invisto nela, eu a percorro. Eu suscito os brancos, os espaços (saltos no senso: descontinuidades, passagens, transições)”



	ESPACE	
	ESPACE LIBRE	
	ESPACE CLOS	
	ESPACE FORCLOS	
MANQUE D'	ESPACE	
	ESPACE COMPTÉ	
	ESPACE VERT	
	ESPACE VITAL	
	ESPACE CRITIQUE	
POSITION DANS L'	ESPACE	
	ESPACE DÉCOUVERT	
DÉCOUVERTE DE L'	ESPACE	
	ESPACE OBLIQUE	
	ESPACE VIERGE	
	ESPACE EUCLIDIEN	
	ESPACE AÉRIEN	
	ESPACE GRIS	
	ESPACE TORDU	
	ESPACE DU RÊVE	
BARRE D'	ESPACE	
PROMENADES DANS L'	ESPACE	
GÉOMÉTRIE DANS L'	ESPACE	
REGARD BALAYANT	ESPACE	
	ESPACE TEMPS	
	ESPACE MESURÉ	
LA CONQUÊTE DE L'	ESPACE	
	ESPACE MORT	
	ESPACE D'UN INSTANT	
	ESPACE CÉLESTE	
	ESPACE IMAGINAIRE	
	ESPACE NUISIBLE	
	ESPACE BLANC	
	ESPACE DU DEDANS	
LE PIÉTON DE L'	ESPACE	
	ESPACE BRISÉ	
	ESPACE ORDONNÉ	
	ESPACE VÉCU	
	ESPACE MOU	
	ESPACE DISPONIBLE	
	ESPACE PARCOURU	
	ESPACE PLAN	
	ESPACE TYPE	
	ESPACE ALENTOUR	
TOUR DE L'	ESPACE	
AUX BORDS DE L'	ESPACE	
	ESPACE D'UN MATIN	
REGARD PERDU DANS L'	ESPACE	
LES GRANDS	ESPACES	
L'ÉVOLUTION DES	ESPACES	
	ESPACE SONORE	
	ESPACE LITTÉRAIRE	
L'ODYSSÉE DE L'	ESPACE	

(PEREC, 1999, p. 03)

As cinquenta e duas expressões postas no poema figuram uma espécie de celebração da amplitude do elemento espacial, mostrando não apenas a variabilidade, mas também a imprecisão que o elemento espacial concede ao legado literário. São vistos, por exemplo, no poema, trechos de oposição como espaço fechado e espaço aberto, o espaço e a falta de espaço. Há ocorrências históricas como em “A Conquista do Espaço” e também a menção literária que finaliza o texto, “A Odisseia do Espaço”.

Nos estudos literários do século XX, segundo Brandão (2013, p. 23) quatro são os modos de abordagem do espaço na Literatura: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem.

No primeiro modelo, da representação espacial, não se questiona, por exemplo, o que é o espaço, pois ele é caracterizado como sendo existente no

universo além do texto. Nesse sentido, as ocorrências se dão por conta de atribuições físicas e concretas, comuns nas tendências naturalizantes. Espaço, nesse sentido, é entendido como “cenário”, isto é, locais onde os sujeitos ficcionais transitam ou aos quais eles pertencem no recurso de contextualização da ação. Entretanto, espaços como o social e o psicológico podem ser translatos. Brandão explica que:

o espaço social é tomado como conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas de acordo com balizas mais ou menos deterministas. Já o espaço psicológico abarca as atmosferas, isto é, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem, da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista. (BRANDÃO, 2013, p.59)

O espaço urbano é, hoje, a vertente mais difundida dessa tendência. Na obra ficcional de Rubem Fonseca, por exemplo, é perceptível a noção supracitada de trânsito e pertencimento, em textos consagrados, como “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”. Além da destacada, há também outra vertente relevante, que utiliza um léxico espacial que abarca termos como margem, território, rede, fronteira, cartografia, passagem, espaços vinculados, nesse caso, as identidades sociais específicas.

No caso do espaço como forma de estruturação, há dois estudos notórios: as abordagens de Joseph Frank (1991) em *Spacial Form in Modern Literature* e Georges Poulet (1992) em *O Espaço Proustiano*. Frank faz uma abordagem estabelecendo uma diferença entre artes espaciais e artes temporais, ao afirmar que:

A forma estética na poesia moderna baseia-se, pois, numa lógica espacial que requer a completa reorientação na atitude do leitor com relação à linguagem. Já que a referência primeira de qualquer grupo de palavras é algo interno ao próprio poema, a linguagem na poesia moderna é realmente reflexiva. A relação do sentido é completada somente pela percepção simultânea, no espaço de grupos de palavras que não possuem nenhuma relação compreensível entre si quando lidos consecutivamente no tempo. (FRANK, Joseph. p. 15, 1991).

Observando a abordagem feita sobre a poesia, é salutar dizer que, para Frank, tal princípio pode atuar no romance. Ele, inclusive, demonstra isso ao analisar obras como as de Flaubert, Joyce, Proust e Barnes. Assim, ele (1991, p.10) complementa suas ideias afirmando que os escritores modernos “pretendem, de

maneira ideal, que o leitor apreenda suas obras espacialmente, num lapso de tempo, mais do que como uma sequência”.

Em Poulet (1992), há uma importante distinção no que tange aos termos *lugar e espaço*. Por “lugar”, ele considera informações contextualizadas responsáveis por atribuir concretude às personagens. Já para o elemento “espaço”, ele afirma que (1992, p. 17) é “uma espécie de meio indeterminado onde os lugares erram, assim como os planetas no espaço cósmico”. Essa distinção nos aclara evidentemente duas concepções de espaço, uma concreta, naturalizante; e outra abstrata e idealizante. Adiante, há outra importante contribuição para compreendermos a noção de espaço em lugar, a partir do geógrafo humanista, Yi-Fu Tuan.

Brandão (2013, p.61) afirma que tanto na abordagem de Frank (1991) quanto na abordagem de Poulet (1992), o texto literário moderno é fundamentado na fragmentação, no caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos. Ele sintetiza ainda que:

Em tais abordagens, o desdobramento lugar/espaço se projeta no próprio entendimento do que é a obra. Por um lado, a obra é constituída de partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si- segundo, pois, uma concepção relacional de espaço. Por outro lado, exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhes conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra (BRANDÃO, 2013, p 61-62).

Isso revela uma diferença em relação à abordagem pretendida nesta pesquisa, pois o enfoque nesse caráter mosaico é diferente da leitura pretendida pelo elemento imagético espacial e fenomenológico.

No terceiro modo, espaço como focalização, o que se observa é o ponto de vista ou perspectiva, noção procedente da ideia de que a literatura veicula um tipo de visão. Esse tipo, restritamente, é bem comum nas análises de narrações realistas, pois há uma definição da instância narrativa, da voz ou do olhar do narrador. Brandão (2013, p.62) “O espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação”. Amplamente, é o efeito originado pelo desenvolvimento de todo discurso verbal (enunciado e enunciação).

Nesse viés, importante formulação foi estabelecida por Gérard Genette, o qual assinala que a focalização é a categoria responsável por administrar, regular e selecionar a informação narrativa:

[...] da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a que correntemente se chama a “visão” ou o “ponto de vista” parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela perspectiva. (GENETTE, 1995, p. 160, grifo do autor).

Nesse sentido, Brandão assinala que observar é equivalente a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Dessa forma, é possível garantir que o narrador é um espaço ou que se narra sempre de algum lugar. Ele finaliza afirmando que

A visão, entendida mais ou menos literalmente, mais ou menos próxima de um modelo perceptivo, é tida como uma faculdade espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceitor, configurador. A relação pode, naturalmente, adquirir distintas qualificações: mais ou menos isenta, mais ou menos projetiva, mais ou menos autônoma, etc. (BRANDÃO, 2013, p 63).

Acrescentando, portanto, que observar ainda pode equivaler, de forma mais genérica, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador destaca-se.

Na *Espacialidade da Linguagem*, quarta vertente de estudos dos espaços literários, há um distanciamento da perspectiva representacional. Nesse sentido, o entendimento do elemento espacial ocorre por meio de uma espacialidade própria da linguagem verbal.

Gerard Genette, em seu artigo, *La Litterature et l'espace* (1969), argumenta que (1969, p. 44) “a linguagem [verbal] parece naturalmente mais apta a exprimir as relações espaciais do que qualquer outra espécie de relação (e, portanto, de realidade)”. No texto *Conceitos de Espaço Literário*, Brandão assegura em linha argumentativa (2013, p. 64) que o texto literário é espacial e se dá “porque os signos que o constituem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência da percepção sensível no ato de sua recepção”, isto é, a linguagem é espacial porque é composta por signos que possuem materialidade.

Blanchot (2005) traz importante contribuição para essa vertente dos espaços literários quando aborda o que seria o novo entendimento desse espaço em *O livro por vir*. Para ele, isso se tornou possível a partir de Mallarmé, pois, por meio de uma inovação dessas relações, foi possível estabelecer novas relações de compreensão:

As palavras só estão ali para designar a extensão de suas relações: o espaço em que elas se projetam e que, mal é designado, se dobra e redobra, não estando em nenhum lugar onde está. O espaço poético, fonte e “resultado” da linguagem, nunca existe como uma coisa: mas sempre ‘se espaça e se “dissemina”’. (BLANCHOT, 2005, p. 346).

Na acepção de Blanchot, há uma nova dimensão possível para interpretar mais profundamente, não mais para um mergulho no externo, mas sim para um direcionamento ao interno da linguagem, onde os traços daquele que escreve se dissolvem para que a obra esteja em plenitude.

Em outro texto notório do próprio Blanchot (2011), *O mistério das Letras*, ele analisa ainda a questão da linguagem, afirmando que toda ela pode a cada momento oferecer dois aspectos opostos, um verbal e um ideal. Para Blanchot (2011, p. 52), “todo texto pode ser apreciado por um duplo ponto de vista: com relação aos seus fenômenos materiais-sopro, som, ritmo e, por extensão, palavra, imagem, gênero, forma, ou com relação ao sentido, aos sentimentos, às ideias, às coisas que ele revela”.

### **2.3 Imagem como imagem arquetípica, a fenomenologia da imaginação**

Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard (1993), além do trabalho sobre as imagens espaciais da casa, do porão, do sótão, da porta, também imprime grande esforço para formular uma definição do termo *imagem* em sua validade para a formação de uma fenomenologia da imaginação. A casa que, para o filósofo (1993, p.23-24), é um ser privilegiado para que se faça um estudo fenomenológico de valores da intimidade, é base de fornecimento simultaneamente de imagens dispersas e um corpo de imagens.

Considerando a primeira ideia mencionada no parágrafo anterior, Bachelard faz algumas considerações de que a imagem poética é um fenômeno do ser ou doadora do ser. Para ele (1993, p.2) “A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é um eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer”. Isto é, a imagem não é causada por impulsos do passado, ela tem um ser próprio, um dinamismo próprio. O autor afirma que o

poeta não o confia o passado de sua imagem e, no entanto, sua imagem enraíza-se de imediato nele (como leitor). Nesse sentido, ele complementa

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (BACHELARD, p. 2, 1993).

Luis Alberto Brandão explica (2013, p.89) que “a imagem sempre é singular, simples, anterior ao pensamento, pressupondo assim uma consciência ingênua”. Nessa perspectiva, é executada a fusão dos contrários, porém não em conformidade com a lógica dialética, e não substitui a realidade sensível, já que possui realidade específica, é oriunda de uma “ontologia direta”.

Bachelard ao considerar o estudo do espaço sobre o enfoque da fenomenologia utiliza o recurso da “repercussão”. O teórico explica que (1993, p. 7) “a repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser”. Isto é, a partir da imagem poética há um despertar do/no leitor. Pois

É depois da repercussão que podemos sentir as ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criada. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos fazendo-nos aquilo que ela exprime- noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (BACHELARD, p. 7, 1993).

No desenvolvimento de sua argumentação, para uma fenomenologia da imaginação, ele afirma (p.8) que a imagem poética é um acontecimento do *logos*, sendo, para nós leitores, sempre uma inovação. Tal compreensão indica que mesmo no nível de uma imagem poética em isolamento, no único devir de expressão que é o verso, (p.11) a repercussão fenomenológica pode manifestar-se; e em sua extrema simplicidade, dá-nos o domínio de nossa língua. Então, frente a esse fenômeno minúsculo da consciência, Bachelard explica que:

A imagem poética é o acontecimento psíquico de menor responsabilidade. Buscar-lhe uma justificação na ordem da realidade sensível, assim como determinar seu lugar e seu papel na composição do poema, são duas tarefas que só em segundo plano devemos ter em vista (BACHELARD, 1993, p. 11).

No tópico VII, ainda na introdução de *A Poética do Espaço*, ele critica a forma como a psicologia clássica trata a imagem poética de forma reduzida à metáfora. Além disso, explica como psicólogos equivocam-se em suas obras a respeito da definição de imagem, pois os psicólogos (p.17) “vêm-se imagens, reproduzem-se imagens, guardam-se imagens da memória”. Enquanto Bachelard propõe (p.18) considerar a imaginação como uma potência maior da natureza humana.

Ainda na formulação de determinação da realidade profunda dos apegos aos lugares prediletos, especialmente, segundo as palavras do filósofo (p.24), o nosso “canto no mundo”: a casa. Bachelard explica que (p. 24) “para um fenomenólogo, a nuance deve ser tomada como um fenômeno psicológico estrutural”, isto é, precisamos compreender como habitamos o espaço vital, como nos enraizamos, diariamente nesse canto.

No capítulo I, de *A poética do espaço*, Bachelard explica o que seria a análise auxiliar da psicanálise, a topoanálise. Para ele (p. 28) “a topoanálise seria então um estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. Três são os desdobramentos para a topoanálise: topia, atopia e utopia. O espaço típico é o espaço conhecido, familiar; o atópico é o espaço hostil; e o espaço utópico, enfim, é o lugar da imaginação e do desejo. Nesse sentido, de forma sintética Bachelard (p. 19) explica que há uma vantagem o desenvolvimento de seu estudo, pois ele ocupa-se de um campo bem delimitado. “Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*”, isto é, a noção de imagem espacial a descrição dos “*espaços felizes*”.

Nas formulações em “A poética do espaço”, Bachelard vai traçando definições específicas sobre o espaço e como se dá a revelação desse elemento a partir do inconsciente, das lembranças e da intimidade.

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, a uma história para uso externo, para comunicar aos outros. Mais urgente que a determinação das datas é, para o

conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade (BACHELARD, 1993, p. 29).

Em momento seguinte, Bachelard (p. 33) voltando ao elemento da casa, explica que a casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas. Além disso, é complementada a ideia de que para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Segundo Bachelard (p.36) “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade”. Para isso, ele explica a necessidade de colocar em ordem essas imagens examinando seus dois temas principais de ligação.

1º) a casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade. 2º) a casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade. (BACHELARD, 1993, p. 36).

Na obra de Zé Ramalho, em algumas canções há evidências da jornada que ele teve, afastado de seu local de origem, de sua casa, e reclama como quem quisesse ter de volta o conforto de seu canto no mundo. Nos versos da canção *De gosto de água e de amigos*, “e nas intempéries, pedras dos caminhos/ nos rodamos de nossas caminhadas/ no sol dos desertos, de outros desencantos/ Achar um recanto que nos dê a noite, dias e pousadas”. Versos que fazem parte de um processo de acolhimento que se busca, após ficar distante de casa.

Uma das canções mais populares de sua obra, embora não tenha os versos compostos pelo poeta paraibano, ganhou notoriedade em sua voz, Zé Ramalho canta, em *Sinônimos*, como o amor é o próprio sofrer e na imagem da casa temos a seguinte referência: “na solidão de casa, descansar”, isto é, a casa é exemplificada de modo que o que há nela é o mais íntimo do homem, revela-se que o conflito dos sentimentos só pode cessar quando se está no isolamento do lar, ali é possível descansar, repousar para, posteriormente, compreender o sentimento amoroso em seus paradoxos.

Em *Companheira de Alta Luz*, Zé Ramalho volta a refletir sobre o estado emocional do sujeito poético nos versos: Quando a saudade cinzenta cruza meu paradeiro/ Quando o azul da incerteza cai no branco da casa/ Nas asas do pensamento tudo já se criou/ E a esperança não tem palavras meu louco amor. O poeta retoma a figura da casa por meio de símbolos do azul da incerteza e da queda



no branco da casa. A companheira de alta luz pode ser a mulher que não se encontra naquele espaço (a casa) que pertence a ambos, o poeta e a musa.

Essa proposição demonstra a rede de significações que os espaços conceituados por Bachelard podem assumir. Nesse ínterim, alguns textos do poeta Zé Ramalho como *Vila do Sossego* e *Jardim das Acácias* serão apreciados para a construção analítica deste trabalho.

Outro texto que apresenta notória importância para essa discussão é o trabalho *Outros Espaços*, de Michel Foucault (2009), nesse texto, ele comenta sobre Bachelard.

A obra imensa de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas[...] (FOUCAULT, 2009, 413).

Foucault deixa evidente, portanto, a importância dos estudos bachelardianos no que tange à noção de um espaço que não é vazio e estéril. Embora Foucault não limite suas ideias a esse aspecto do pensamento bachelardiano, pois o espaço na perspectiva de Bachelard é o espaço do dentro, enquanto a apreciação de Foucault caminhará para o espaço do fora. É possível reconhecer que, no fazer filosófico de Bachelard, o espaço não é tomado como mera representação mimética da realidade exterior, é sim um constituinte da própria completude do ser.

## **2.4 Espaço e lugar**

Outra perspectiva para o estudo do espaço literário nos estudos contemporâneos dá-se por meio da interdisciplinaridade. Isso evidencia a chance de que algumas teorias possam dialogar, não se restringindo a apenas uma área do conhecimento. Oportunizar tal diálogo fortalece as leituras e amplia nossos vislumbres por uma criação inovadora e multidimensional para compreender como o homem se relaciona com o mundo e como essa relação molda e determina mudanças do sujeito.

Na geografia, por exemplo, encontramos apoio teórico para dialogarmos ao longo dos capítulos de análise desta dissertação. Pois entendemos que a obra de Zé Ramalho é permeada pela presença muito forte de sua terra natal, a Brejo do

Cruz, importando, nesse sentido, para nossa pesquisa, o caráter temático de experiências particulares desse autor expostas em suas canções. Desse modo, ressaltamos a importância da Geografia Humanista e sua fundamentação em princípios fenomenológicos existencialistas, para a compreensão do espaço na obra ramalheana.

Apresentaremos, portanto, uma perspectiva diferente da geografia mais amplamente constituída, de visão imparcial e objetiva das correntes científicas dos anos 60, isto é, assumiremos a geografia humanista com o direcionamento de que ela também pode assumir a parte da subjetividade como parte da análise, embasados primordialmente em duas obras de Tuan (*Topofilia e Espaço e Lugar*).

O segundo livro, referenciado acima, apresenta alguns dos conceitos mais importantes para a geografia humanista. No prefácio, Eduardo Marandola Júnior tece comentários pontuais do caminho tomado por Tuan para o desenvolvimento desse estudo. Para Marandola (p. 07, 2013) duas das ideias mais fortes desse livro são: a “pausa no movimento”, quando Tuan busca distinguir o espaço indiferenciado do lugar significado; e a ideia de que o lugar é construído a partir da experiência e dos sentidos.

“Espaço’ e ‘lugar’ são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. Não há lugar para outro edifício no lote. As Grandes Planícies dão a sensação de espaciosidade. O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. Não há lugar como o lar. O que é lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria. (TUAN, p. 11, 2013).

Alguns dos elementos mencionados por Tuan na explicação acima aparecem em trechos de Zé Ramalho como na canção “*O Meu País*” em que ele diz “pode ser o país de quem quiser mas não é, com certeza, o meu país”, ou em “casas vivas”, da canção “*Vila do Sossego*” e até mesmo em canções de cunho amoroso onde existe a procura pelo amor condicionada à sua íntima relação com espaço, exemplo disso ocorre na canção “*Você se lembra*”, em que ele diz, “*na realidade, onde está você? Em que cidade você mora? Em que paisagem, em que país, me diz em que lugar, cadê você?*”.

Antes da publicação de *Espaço e Lugar*, em 1974, Tuan publicara um artigo em que apresentava que o espaço e o lugar definem a natureza da geografia.

Para ele<sup>5</sup>a importância do “lugar” para a geografia cultural e humanista é, ou deveria ser, óbvia... como em um único e complexo conjunto- enraizado no passado e incrementando-se para o futuro- e como símbolo, o lugar clama pelo entendimento humanista. Outrossim, no livro “Place and Placeness”, Edward Relph explica (1976, p. 156) seu objetivo de examinar um fenômeno do mundo vivido- o lugar, e tentar elucidar a diversidade e intensidade de nossas experiências do lugar.

Por meio das influências do filósofo da imaginação Gaston Bachelard, em suas obras, Tuan e Relph consideram a subjetividade humana, expondo que o estudo da geografia humanista se preocupa notadamente com o espaço vivido. Essa aceção nos aclara a fundamentação metodológica em princípios fenomenológicos-existencialistas. Um dos objetivos propostos, segundo Holzer (1997, p. 77), para a geografia humanista, é a pretensão de relacionar de uma maneira holística o homem e seu ambiente ou, mais genericamente, o sujeito e o objeto, fazendo uma ciência fenomenológica que extraia das essências a sua matéria-prima. Ainda complementando essa noção de mundo vivido, outra contribuição pertinente é a de Buttimer (1982) quando trata da importância da fenomenologia para o aporte da geografia humanista.

Mundo, para o fenomenologista, é o contexto dentro do qual a consciência é revelada. Não é um mero mundo de fatos e negócios, mas um mundo de valores, de bens, um mundo prático. Está ancorado num passado e direcionado para um futuro; é um horizonte compartilhado, embora cada indivíduo possa construí-lo de um modo singularmente pessoal (BUTTIMER, 1982, p.172).

Um elemento o qual Tuan enfatiza em *Espaço e Lugar* é a “experiência”, ou seja, a relação de intimidade constituída por meio do contato com o ambiente onde se está inserido. Para Tuan (p.18, 2013), a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência, ele ainda complementa dizendo que (p.18) experimentar é aprender, significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. Nesse sentido, entendemos que vida e obra do poeta aqui estudado é a mescla em que ambas acabam por formar um processo singular e indiferenciado. Zé Ramalho afirma apud Koliver (p.19) “*Uma parte do Nordeste é o portão do inferno. Essa é a minha origem*”, isto é, ele deixa exposta sua íntima ligação com o Nordeste, de

---

<sup>5</sup>Tuan, Yi-Fu. Space and Place: Humanist Perspective. In: BOARD, C.; Chorley, R.J.; Hagget, P.; Stoddart, D.R. (Ed.) Progress in Geography. London: E. Arnold, 1974, p. 2011-252.

modo que o poeta torna clara que essa região é a gênese de sua própria vivência como homem/poeta.

Uma das obras de Zé Ramalho escolhida como corpus de análise para esta dissertação é um de seus primeiros trabalhos, o disco PAÊBIRÚ: Caminho da Pedra do Sol, feito em parceria com Lula Cortês em 1974. As experiências vividas próximas a Pedra do Ingá foram norteadoras para a composição estética e temática desse pouco conhecido trabalho. A Pedra do Ingá nas palavras de Ramalho apud Kolver (p. 42) é um local místico, onde pairam estranhas energias, e do qual se contam muitas histórias e lenda. Essa experiência estará capitulada mais adiante como parte analítica desta pesquisa.

Em *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores no meio ambiente*, a fim de elucidar os traços comuns sobre percepção. Tuan esclarece as variadas formas de interpretação de uma mesma realidade.

A superfície da terra é extremamente variada. Mesmo com um conhecimento casual, sua geografia física e a abundância de formas de vida muito nos dizem. Mas são mais variadas as maneiras como as pessoas percebem e avaliam essa superfície. Duas pessoas não veem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente (TUAN, p. 21, 2012).

Uma pesquisa nesse sentido exige uma compreensão mais aprofundada sobre o conceito de percepção. Esta para Tuan (2012) é uma das palavras-chave para o trabalho do livro *Topofilia*, bem como as concepções de atitude, valor e visão de mundo. Tais conceitos são assim explicados por Tuan:

Percepção é tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados. Muito do que percebemos tem valor para nós, para a sobrevivência biológica, e para propiciar algumas satisfações que estão enraizadas na cultura. Atitude é primariamente uma postura cultural, uma posição que se toma frente ao mundo. Ela tem maior estabilidade do que a percepção e é formada de uma longa sucessão de percepções, isto é, de experiências. A visão de mundo é a experiência conceitualizada. Ela é parcialmente pessoal, em grande parte social. Ela é uma atitude ou um sistema de crenças. (p. 18-19, 2012).

Nessa conjectura, para análise do corpo deste texto, será evidenciada a canção “Brejo da Cruz” em que Zé Ramalho revela intimidade com o lugar e não consegue ver outro que se aproxime da terra de origem dele. “*Eu não me lembro se existe uma cidade igual a Brejo do Cruz*”, diz o poeta. Dessa forma, evidenciaremos

como Brejo da Cruz é o próprio lar do poeta e de que forma essa cidade vai sendo referenciada e reverenciada ao longo de toda a obra do paraibano.

Em Zé Ramalho, por exemplo, muitos textos poéticos são expressões de experiências reais com a terra natal, no entanto, esse espaço não é construído apenas de modo a produzir referências do local onde ele esteve, mas sim uma construção proeminente de simbolização que caracteriza o que Bachelard (2008, p. 19) nomeia de espaço vivido, em *A Poética do Espaço*. Não se trata do espaço oferecido apenas à medição geométrica, e sim o espaço vivido com todas as parcialidades da imaginação. O que se revela na busca, inclusive, de uma expressão pelo desejo de conhecer o espaço para além do próprio planeta Terra. Como exposto na canção *Trilha de Sumé*: “Quanto é daqui para Marte? Quanto pra Plutão?”

### **3. A POÉTICA ESPACIAL DE ZÉ RAMALHO: DA BEIRA DO MAR**

Os textos poéticos de Zé Ramalho tratam de temas universais, como o amor, o sexo, temas mais sociais como a fome, a miséria, a alienação. Além desses temas, há também direcionamentos para um campo mais filosófico como questões existenciais. Ponto comum em todos esses temas é a presença do elemento espacial em pequenas ou grandes proporções. Para esta pesquisa, portanto, tais ocorrências foram importantes a fim de compreendermos como essa configuração estabelece o que nomeamos de poética espacial de Zé Ramalho.

A perceptível formação espacial aparece em títulos como em *Vila do Sossego*, no entanto, cabe ressaltar que os desdobramentos do elemento imagético espacial em Zé Ramalho não são restritivos. As menções a esse elemento derivam não somente de espaços externos ao texto, representativos do real, mas também de uma espacialidade formada pela própria força da linguagem. Consideraremos, portanto, para nossa leitura, uma abrangência nesses caminhos que desvelam a poética de Zé Ramalho, para tanto exploraremos as amplitudes e possibilidades sugeridas pelas imagens criadas/recriadas/esfaceladas pelo poeta.

Identificar as referências às cidades onde o poeta viveu, aos locais de sua infância, das primeiras experiências, os locais topofóbicos e topofílicos serão importantes para entendermos a dimensão da produção poética de Zé Ramalho, no entanto, estes não excluíram outras possibilidades que brotam do próprio jogo

poético do sujeito lírico dos textos. Isso nos será possível a partir da abertura vista no escopo escrito das canções, nos códigos que se desenvolvem para uma formação imagética-espacial da poesia dele. Nos atentaremos a como esses espaços transmutam-se imageticamente em símbolos, ampliando nossas possibilidades de leitura.

O poeta transita entre uma diversidade de espaços que estarão formulados nos capítulos a seguir, espaços que se cruzam, a soleira que entrecorta a linha reta, as casas vivas, os aviões, a vila, o chão, o poço, os jardins, as vilas, os prédios. Uma breve sequência que traz elementos simbólicos do vasto léxico espacial constituído na obra ramalheana.

### **3.1 *Discobiografia* poética**

Zé Ramalho já recebeu diversas alcunhas pela sua singularidade enquanto artista: visionário, profeta, apocalíptico. Todas as alcunhas levam ao mesmo caminho, ao sujeito intrigado e intrigante, uma espécie de porta-voz sertanejo, das mazelas, da fome a qual ele admite ter sido sua companheira muitas vezes. Um homem que não nega suas raízes e que afirma em (Koliver 2013, p. 19) "uma parte do Nordeste é a porta do inferno. Esta é a minha origem".

Eis o que distingue o trabalho de Zé Ramalho: a capacidade de retratar a pluridimensionalidade das profundas realidades dos ser, sem comprometê-las, preservando sua integridade. Sua poesia nos conduz a uma viagem interior, em direção a camadas cada vez mais profundas da psique. Este mergulho em zonas abissais acaba levando a extratos mentais anteriores à lógica e à razão, reduto de imagens arquetipais primordiais, imagens estas que ele traduz por meio de símbolos multifacetados, com diferentes níveis de significação (KOLIVER, Henri, 2013, p. 16).

Jorge Mautner escreveu "Orquídea Negra" como uma metáfora que indica a singularidade do sujeito que viveu em um período de complicações para a liberdade de expressão. No livro Zé Ramalho: um visionário no século XX, Luciane Alves apresenta um depoimento de Mautner explicando a origem da canção.

Compus Orquídea Negra pensando em Zé Ramalho. Essa música é uma saudação à bandeira negra da loucura e da pirataria Loucura que a razão oficial negava. É a rebeldia, a imaginação da quarta dimensão, sempre presentes nos trabalhos de Zé Ramalho. Ele é o anjo do impossível. Sua obra tem um surrealismo onde o absurdo e a realidade se entrecruzam muito fortemente (ALVES, 1997, p. 130).

Os versos da canção os quais Zé Ramalho lançou no disco de mesmo nome da homenagem diziam (1983): "Você é a Orquídea Negra que brotou da máquina selvagem e o anjo do impossível plantou como nova paisagem". Esses versos retomam a ideia do lugar distinto que Zé Ramalho assumiu na MPB, pois além da figura existia e ainda existe o hermetismo em sua escrita, algo que destoava de outros compositores da época.

Como exposto, essa singularidade não é marca da escrita apenas, é marca individual o jeito de cantar, o modo de vestir (este remete à imagem dos profetas, resgata o messiânico Antônio Conselheiro). É o guia sertanejo, o lamentador que universalizou repentistas e cordelistas, desbravador de verdades já estabelecidas por meio de sua linguagem poética, mas também é o poeta das profundidades do ser, dos antepassados, dos arquétipos, da gênese da humanidade. Zé Ramalho deixa indícios dos mistérios de sua obra através de algumas falas que expressam sua visão sobre a arte que ele produz. Em *O poeta dos abismos* ele diz para Koliver

Minha função é colocar as pessoas para pensar. Mais do que um emprego, mais do que um ganha-pão, o que importa para mim é fazer arte. Mexer com os sentimentos e emoções das pessoas. Faço isso com minhas letras, que envolvem o ouvinte em um clima mágico, de mistério, transportando-o para outras paragens. Estamos lidando com a consciência das pessoas, como uma forma de consciência coletiva (RAMALHO apud KOLIVER, 2013. p. 199).

Zé Ramalho lançou seu primeiro trabalho individual em 1978, disco homônimo, que traz algumas das letras mais conhecidas de seu vasto repertório. Exemplos dessas obras são: *Avôhai*, *Vila do Sossego*, *Chão de Giz* e *Bicho de Sete Cabeças*. Esse foi um período fecundo de sua produção<sup>6</sup>, tais obras citadas tornaram-se rigorosamente marcas essenciais de sua produção poética. Ele diz, em *O poeta dos Abismos*

Eu achava tudo muito forte, sentia que estava recebendo uma mensagem do Cosmos. Hoje em dia, existem outras fontes que me abastecem disso que chamamos inspiração, mas meu primeiro disco veio carregado de uma dimensão espiritual, mística, coisas que me lembravam o universo de Raul

---

<sup>6</sup> Era 73. Essas experiências me deram intuição, vontade de projetar essas luzes para me apresentar como autor. Minha proposta desde o início era fazer uma coisa diferente, no sentido de ideias, criar situações, criar imagens com as letras e com o máximo de alucinação possível. In <http://www.zeramalho.com.br>

Seixas, visto porém de uma ótica mais nordestina. Minha voz seca, rachada, lembrando um solo ressequido, e ao mesmo tempo aquela imagem de profeta que associaram à minha figura, nesse primeiro disco. (RAMALHO apud KOLIVER, 2013, p. 49)

A partir do sucesso desse disco, Zé Ramalho teve que se mudar oficialmente para o eixo Rio-São Paulo, o Nordeste, sua morada e principal referência de formação humana, agora estaria distante fisicamente. Nesse contexto, ele começa a produzir cada vez mais, em 1979 é lançado o disco *A Peleja do Diabo com o Dono do Céu*; em 1981, lança o disco *A Terceira Lâmina*; no ano seguinte, é lançado o disco *Força Verde*. Esses quatro discos trazem letras que serão analisadas neste trabalho. Há também para a análise aqui pretendida algumas letras anteriores aos discos individuais do poeta paraibano, destacando o disco feito em 1974, *Paêbiru*, em parceria com Lula Cortês, cujas composições também evidenciam elementos espaciais como as composições *Trilha de Sumé* e *Os segredos de Sumé*.

*A Peleja do Diabo com o Dono do Céu*, gravado em 1979, é um disco que, segundo o próprio autor, situa-se mais ligado ao chão, urbano, fala dos projetos do futuro. Duas músicas que fizeram notório sucesso na sequência foram *Admirável Mundo Novo* e *Frevo-Mulher*. Na primeira, logo no verso inicial, pode-se perceber um distanciamento, o não-pertencimento se materializa na linguagem, o poeta se põe em exclusão à massa: “Vocês que fazem parte dessa massa”. Nesse verso exemplifica-se o espaço em que o sujeito se afirma. *Frevo-Mulher* já é uma canção bem mais popularizada, especialmente pelas regravações feitas em períodos carnavalescos. O elemento amoroso está presente na composição, além disso, há uma breve referência ao elemento estudado nesta pesquisa, no verso: “e desemboca no açude de meu amor”, as águas que serão analisadas em capítulo posterior compõem um elemento imago-espacial recorrente na obra do paraibano.

Em *A Terceira Lâmina*, Zé Ramalho faz uma mescla estilística dos dois primeiros discos: o misticismo e a linguagem bem particular do primeiro aliado aos elementos culturais nordestinos, aos violeiros, à literatura de cordel e toda a carga política presentes no segundo disco. O disco, segundo o poeta, é carregado de simbologias numéricas, a explicação para o título dado está justamente atrelado a essas ideias. Para ele, o disco é a lâmina, por ser o terceiro disco, seria este a terceira lâmina. A lâmina que corta é exemplificada na canção a qual é uma espécie



de prefácio: “*É aquela que fere, que virá mais tranquila, com a fome do povo, com pedaços da vida*” e ainda na segunda estrofe com os versos: “*E virá como guerra, a terceira mensagem, na cabeça do homem, aflição e coragem*”. Referências que situam o homem em uma efervescência de símbolos individuais, mas também exteriores.

Na quarta obra, em *Força Verde (1982)*, os versos das canções são carregados de símbolos e figuras mitológicas. Zé Ramalho apud Koliver explica (p. 62), era um disco para estabilizar aquela fase que eu tinha implantado: um cara nordestino fundindo misticismo, uma pitada de política e ao mesmo tempo uma coisa original. Nesse disco, ele passou pela turbulência de ser acusado de plágio em um dos versos da canção homônima ao disco.

Chamando atenção já por sua arrojada capa tríplice, o álbum "Força Verde" foi fruto do respaldo conquistado por Zé Ramalho em seus três primeiros trabalhos para a CBS. Segundo o próprio artista, foi o disco mais místico que já fez mas que obteve curta vida útil, ainda que tenha ido para as lojas com 150 mil cópias vendidas. A música Força Verde, distribuída num compacto promocional, estava indo bem nas rádios e o disco ganhava boas críticas até o cantor e compositor ser acusado de plágio, por causa de uma revista em quadrinhos do "Incrível Hulk". (FROÉS, Marcelo, 2003) <sup>7</sup>

O disco já fora lançado com um total de 150 mil cópias vendidas. Para a época, superava bastante o processo comum de vendagem de discos. No entanto, houve, por parte da gravadora dele, a CBS, um bloqueio completo da divulgação do disco, em decorrência do escândalo de plágio. Algo que posteriormente foi revelado, o verso “*ainda há pouco, era apenas uma estrela/ uma imensa tocha antes do mergulho*”, na verdade, estava na narração de uma das histórias da Marvel, dos quadrinhos, as palavras, pois, que não foram devidamente creditadas, também não pertenciam ao universo Marvel, e sim ao poeta irlandês W.B Yeats.

É um disco que apesar de todo o imbróglio judicial apresenta uma dimensão mística que apresenta várias espacialidades como “discutir o cangaço com liberdade”, “a grandeza do mundo em lágrimas”, “E os terráqueos conseguiram finalmente conquistar/ sua terra mais garrida”, “Em cima da Terra o mar permanece” e ainda referências mais diretas como o título da faixa 04, “*O Monte Olímpia*”, esta última objeto de análise mais adiante.

---

<sup>7</sup>Apresentação do disco disponível no site: [http://www.zeramalho.com.br/sec\\_discografia\\_textos.php?id=4](http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_textos.php?id=4)

### 3.2 O símbolo água

Considerando o papel simbólico desenvolvido por Zé Ramalho, tecemos abordagens também considerando alguns trabalhos de Chevalier e Gheerbrant (2001), estes serão consultados para acréscimo nas leituras analíticas dos textos. Especialmente quando for possível avaliar as criações simbólicas presentes em seus versos, pois a formação da linguagem poética ramalheana não é mero depósito de palavras em sua lógica convencional, há, pois, uma visceral labuta poética possibilitando o encontro com o inusitado.

O símbolo separa e une, comporta as duas ideias de separação e de reunião; evoca uma comunidade que foi dividida e que se pode reagrupar. Todo símbolo comporta uma parcela de signo partido; o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas. [...] os símbolos são sempre pluridimensionais. Exprimem, de fato, relações terra-céu, espaço-tempo, imanente transcendente, como a taça voltada para o céu ou para a terra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 1).

As visões construídas a partir do Apocalipse montam cenários pertinentes para análises. Além desses símbolos apocalípticos, há outras simbologias como a da água, presente em letras como “*Beira Mar*”, “Eu entendo a noite como um oceano Que banha de sombras o mundo de sol”. Em “*Ave de Prata*”, o elemento mar é mais uma vez exposto: “ave de prata/ veneno de fogo/ vagalume do mar/ O mar que se acaba na areia”. Em “*Eternas Ondas*”, Zé Ramalho escreve: “Quanto tempo temos antes de voltarem/ aquelas ondas/ que vieram como gotas em silêncio/ tão furioso/ derrubando homens entre outros animais/ devastando a sede desses matagais”. Essas letras revelam o elemento simbólico da água associada aos espaços como a praia.

Elemento caro de Chevalier, no seu Dicionário de Símbolos, ele explica que (1998, p. 52) “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração.” E ainda acrescenta afirmando que “massa indiferenciada, as águas representam a infinidade do possível, contém todo o virtual, o informe, o germen dos germens, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção”.

Para Bachelard, em *A Água e os Sonhos*, “a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho

da nossa contemplação íntima”. A partir dessas concepções, estabelecemos um a avaliação das espacialidades em conjunto com o elemento simbólico da água.

Koliver (2013, p. 255) afirma que para adentrarmos na poesia de Zé Ramalho é preciso se abrir a uma nova concepção de realidade. Há, para Koliver, a necessidade de abandonar velhas ideias sobre o real, o imaginário, o concreto e o abstrato. Koliver continua dizendo (2013, p.255) que “o mundo não é aquilo que parece ser, e quando afrouxamos um pouco as amarras da razão, quando calamos o turbilhão que a agita nossas mentes [...] as cores tornam-se mais vivas”. Ainda sobre os símbolos na poética ramalheana, o autor afirma

As forças da natureza e os processos interiores se confundem, a alvorada, as tempestades, os ventos, o mar, a terra e as coisas da terra, o céu e as coisas do céu, não são mais somente fenômenos externos, mas partes de um movimento único no qual os limites entre fora e dentro se mostram como o que realmente são: perspectivas psicológicas (KOLIVER. p. 255, 2013).

Todos esses elementos e dimensões caracterizam o olhar do artista, este usa de todos os recursos que tornam possível uma tonalidade interior que constitui a definição de estilo do artista-escritor-poeta. É, nesse sentido, que observamos na obra de Zé Ramalho uma construção de um universo particular com sua diversidade espacial.

### **3.3 As águas ramalheanas: oceanos, mares e lagos**

As águas, em expressão nos versos ramalheanos, vão tracejando caminho pertinente da poética do paraibano. O campo semântico que prevalece em parte dessas canções diz respeito ao mar, aos oceanos, aos lagos, às crateras e poços, rios e fontes. Tal seleção lexical caracteriza um elemento formador de imagens poéticas espaciais. Zé Ramalho, em *Adeus segunda-feira cinzenta*, diz

Cachorro latindo, chorando sem pai  
O tempo mentindo que o vento do norte não sabe soprar  
O mar se levanta com tal desespero  
Que eu penso que a terra não sente a cratera querendo lavar  
Levar a cabeça pro fundo do mar  
E ver que essa areia de grãos tão pequenos é chão de um país  
Que foi que eu fiz pra não merecer  
Um beijo mais quente que a boca do povo viria dizer?  
Dizer que me amas, que és meu amor  
Mas onde procuro a cor desse olho é denso negro  
É como o bafejo da Hidra de Sal  
Dragões do meu sono, que rasgam anúncios na televisão!

Eu tenho um espelho cristalino  
Que uma baiana me mandou de Maceió  
Ele tem uma luz que alumia  
Ao meio-dia reflete a luz do sol

Na primeira estrofe, “*cachorro latindo, chorando sem pai*”, o poeta expressa uma espécie de contextualização para uma situação inicial de narração. O cachorro que late possibilita o entendimento da percepção sonora ouvida e descrita pelo eu lírico do texto. Na sequência, o tempo é personificado, pois ele age com características humanas, nesse caso, mentindo sobre a própria natureza dos ventos.

O mar então é mencionado no texto pela primeira vez, não se trata aqui de uma referência externa. O mar com desespero levanta-se para a transformação. A cratera, elemento imagético espacial, expõe a necessidade de lavar e levar a cabeça para o fundo do mar. Em referência mitológica que lembra o afogamento de Narciso, uma espécie de amor a si próprio, mas com o intuito não da ingênua paixão do personagem mitológico, e sim do conhecimento profundo sobre suas próprias raízes, onde o poeta está amarrado. Trata-se de um parecer sobre enxergar os grãos pequenos que formam o chão de um país. Ou seja, no mergulho dado, pela necessidade de aprofundar-se, o poeta submerge em busca de si, de suas origens(?)

Bachelard (2018, p.23) afirma que a água possibilita termos orgulho de nossa contemplação íntima. Corroborando o mergulho para a intimidade do poeta, ele complementa a estrofe com um verso questionador: “que foi que eu fiz pra não merecer/ um beijo mais quente que a boca do povo viria dizer?/ dizer que me amas, que és meu amor/ mas onde procuro a cor desse olho é denso negror.” Os versos se sucedem de modo que ele indaga por que as coisas não acontecem como ele prevê merecer, o beijo mais quente, mais fervoroso, de maior aconchego. Logo em seguida, ele coloca novamente figuras que dão a impressão de não aceitar o mero dizer que o ama, da procura, do denso negror dos olhos. Até chegar ao refrão que apresenta nova figura narcísica: o espelho. “Eu tenho um espelho cristalino que uma baiana me mandou de Maceió”. O espelho carrega em si o símbolo do reflexo, que nesse caso, volta-se ao reflexo aquático, do olhar para si de modo profundo, pois, embora possa se tratar de um espelho físico dado por uma baiana, imagetivamente condiciona a busca do poeta pelo reconhecimento de sua própria face. Além disso, o eu lírico faz uma referência espacial ao mencionar de onde o espelho veio.

Bachelard cita Lavelle, em *Água e Sonhos*, para explicar a figura de Narciso e o do espelho.

se imaginarmos Narciso diante do espelho, a resistência do vidro e do metal opõe uma barreira aos seus desígnios. Contra ela choca a fronte e os punhos; e nada encontra se lhe der a volta. O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele vê sem poder se tocar e que está separado por ele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor. A Fonte é para ele um caminho aberto (LAVELLE apud BACHELARD, 2018, p. 24).

Assim a compreensão do texto é tracejada para a possibilidade de que o eu lírico volta-se para uma camada mais íntima e profunda, mais aberta para ver o que é o grão tão pequeno formador do país que é, senão ele mesmo, sua origem.

Em *Meninas de Albarã*, ele volta a falar das águas como a ideia de movimento e transição, invocando a imagem mitológica de Netuno para a construção do texto. “Desato as correntes do meu grito/ E falo dos mistérios desse mar/ Escuto a gargalhada de Netuno/ Que no Atlântico me abrigou.

A letra da música, apesar de estar relacionada ao tema amoroso desdobra-se a partir de elementos imagéticos em uma concepção espacial onde o homem mantém o contato próximo ao mar, embora desconheça sua imensidão obscura.

Levantam-se bem cedo as meninas  
E banham-se no lago de Albarã  
Reflete nas bandejas cristalinas  
O rosto enrugado da manhã  
Um terço da população da terra  
Um resto de comida que sobrou  
Um preso que fugiu de madrugada  
As balas que perseguem o meu amor

De noite acendo a tocha do meu olho  
Farol do Cabo-Branco secular  
Desato as correntes do meu grito  
E falo dos mistérios desse mar  
Escuto a gargalhada de Netuno  
Que no Atlântico me abrigou  
A correnteza louca dessa vida  
Me arrasta para bem longe do meu amor  
Me arrasta para bem longe do meu amor

A letra da canção começa com a apresentação de meninas que se levantaram cedo e banham-se no lago de Albarã. Esses versos revelam uma nuance importante da poética ramalheana, a criação de cenas, onde ele pinta ocorrências que culminam com o desvelar dos sentimentos do eu lírico ao longo do texto. Nos

versos que seguem, posteriores ao rosto enrugado da manhã, três versos enigmáticos que se estruturam de modo semelhante sintaticamente. Um terço da população da terra é seguido por um resto da comida que sobrou, esses versos indicam a não saciedade, pois o que se tem é apenas um resto da comida que sobrou. Não há o alimento completo, algo está escasso e a fuga do preso na madrugada ocorre na busca pelo amor fugidio.

Na estrofe seguinte, Zé Ramalho apresenta o despertar na noite, ele acende a tocha dos olhos e passa a enxergar naquela escuridão da madrugada (ideia finalizada na estrofe anterior). Nesse ponto, localiza-se um elemento espacial, o Farol do Cabo-Branco, que está localizado no ponto mais leste do Brasil, em João Pessoa, na Paraíba. Local onde o poeta vivera parte da vida, onde casou-se pela primeira vez, e onde aprendeu boa parte de suas habilidades musicais. Zé Ramalho afirma em *O poeta dos abismos* (p.52) “é a cidade onde aprendi minha profissão, minha arte, toda a minha base musical vem de lá”. A invocação desse lugar, posta na letra da canção, carrega significado perene às vivências do poeta, pois como Tuan afirma (2013, p. 47) o lugar pode adquirir profundo significado para o adulto mediante o contínuo acréscimo de sentimento ao longo dos anos”. Os sentimentos revelados ao longo do texto explicitam a intimidade do sujeito lírico da canção a partir de sua vivência no espaço exposto.

O poeta fala da força da natureza e do seu leve desespero, pois ele consegue desatar as correntes de seu grito (o terror, o medo), adiante ele fala dos mistérios do mar, novamente a figura marinha aparece e de modo místico Zé Ramalho refere-se ao desconhecimento daquele espaço, pois o mar é misterioso.

A sequência dos versos completa-se com a referência à gargalhada de Netuno (Poseidon na mitologia grega) exemplificando o processo mítico ao qual algumas canções de Zé Ramalho tomam partida, não como mero exemplar de conhecimento mítico, mas da busca pela compreensão primária do homem, dos arquétipos, das origens das coisas. A gargalhada de Netuno pode ser entendida como o reconhecimento da insignificância do eu lírico, é como se a força divina zombasse da condição dele, por ele ter medo e desconhecer os segredos do mar. O que numa visão mais ampla revela a pequenez humana diante da natureza e do divino, as quais o poeta tenta conhecer e conceber como coordenadas da vida.

Nesse sentido, lembramos o arquétipo primário do homem que duela contra o mar, contra os mistérios marinhos e até mesmo contra os deuses: Ulisses, da *Ilíada* e da *Odisseia*. Este, após o término da guerra de Troia, tenta voltar para casa, mas é impedido durante muitos anos, sendo obrigado a derrotar diversos seres. Na letra da canção, o abrigo lhe foi concedido pelo ente divino, isso exemplifica o elemento antitético da figuração divina onipotente e do próprio mar. Em seu livro *Território do Vazio*, Alain Corbin explica como o mar era compreendido na epopeia e de que modo ele é visto.

Na epopeia antiga, uma praia conserva o sonho da morada prescrita pelos deuses, ou focaliza a esperança do retorno. Mas não faltam episódios na mitologia e na literatura clássica que reforçam a visão negativa do litoral. O lugar da esperança e do êxito pode tornar-se uma fria terra de exílio, um local de infelicidade (CORBIN, Alain, 1989, p. 23).

Sendo a epopeia do eu lírico, a estadia no mar configura-se como a fluidez e imensidão da vida e seus enigmas. Na continuação da estrofe da canção, Zé Ramalho canta “correnteza louca dessa vida/ Me arrasta para bem longe do meu amor/ Me arrasta para bem longe do meu amor. A imagem da correnteza que o carrega é, nesse caso, quem o afasta do amor dele, ou seja, o mar contribui para o afastamento do eu lírico em relação a quem ele ama, de forma que o mar volta a ganhar uma semântica negativa, por impedir que ele esteja próximo do amor, ainda assim segue como sendo uma força natural da qual o eu lírico continua sem poder de conduzir.

Na canção seguinte, do mesmo disco, Zé apresenta a obra *Voa, Voa*, nos versos da última estrofe ele diz: *Voa, voa, voa/ Para bem longe nos olhos do meu amor/ É quando a boca bebe o líquido do mar/ E fica embriagada, toda abandonada/ Como se calada, rouca de falar.* Há versos que se aproximam e o mar novamente aparece agora sendo bebido e causando a embriaguez.

No disco seguinte, o mar aparece em *as Falas do Povo*. Essa letra possui um cunho mais político, embora não deixe de referir-se aos elementos espaciais.

Falo da vida do povo  
Nada de velho ou de novo

Em velhas mansardas, mansões e hotéis  
Os homens planejam os seus carretéis  
Novelos e linhas, labirintos e ruas  
As mulheres e luas são pedaços da noite

Vizinhos avisam, prezam seus anéis  
O custo da vida, um conto de réis  
Apitos de fábrica ressoaram de novo  
Alegria do povo é sambar e sonhar

A letra trata das falas que ressoam para o poeta, aquilo que é o discurso comum da felicidade tipicamente brasileira. É uma crítica interessante à alienação que consome a todos. *Vizinhos avisam, prezam seus anéis*| *O custo da vida, um conto de réis*. Ele estabelece nesses versos quanto custa a vida (um conto de réis), embora os valores antepassados possam ser atualizados para moeda corrente, uma vida por um conto de réis é uma vida mínima, reduzida. Um preço por prezarem os anéis é essa a imagem construída para criticar o valor exagerado dado, pelo homem, aos bens materiais. Anterior a esse tecimento crítico, o poeta justifica que aquilo que fala não é mada de velho ou de novo, mostrando que há um eco histórico nessa fala.

A questão espacial é revelada nessa canção a partir dos versos “Em velhas mansardas, mansões e motéis/ Os homens planejam os seus carretéis/ Novelos e linhas, labirintos e ruas/ As mulheres e luas são pedaços da noite. Tais versos são reveladores dos planos traçados pelos homens e de que lugares essas decisões acabam sendo tomadas.

A primeira imagem da sequência são as velhas mansardas. Estas condizem com uma janela de abertura no telhado de casas ou edificações de alto padrão, fica localizada precisamente no sótão. Em a poética do espaço, Bachelard trata de dois temas principais sobre a imagem da casa. Uma delas é a imagem da casa como um ser vertical. Bachelard explica (p. 36) que há um apelo à nossa consciência de verticalidade. Esse lugar expressa o lado da racionalidade da organização proposta ao longo da canção (o verbo planejar deixa claro esse reforço).

A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol [...] Nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa se nos tornarmos sensíveis à função de habitar a ponto de fazer dela uma réplica imaginária da função de construir. (BACHELARD, p. 36-37)

Portanto, a noção de planejamento dita na canção, concebida como uma formulação da racionalidade, é reforçada claramente pela acepção bachelardiana



destacada. Mas a canção não se restringe a esse espaço. Há outras duas espacialidades destacadas.

As mansões indicam a parte da abundância. Uma mansão não é uma moradia qualquer. Aqui revela-se o lado daqueles que são, de acordo com a canção, apegados a riquezas materiais. Uma perspectiva que indica um dos pecados capitais: a avareza.

Em completude, o espaço que finaliza o verso revela o lado da erotização: o motel. Esse espaço aclara a ideia da pulsão sexual possibilitando a relação com outro pecado capital: a luxúria. Tratando-se dessa concepção de espacialidade/sexualização, Borges (2008, p. 03) revela que “uma pulsão sexual pode fazer com que uma pessoa se sinta excitada e erotizada em um determinado espaço, seja em uma cama, em um tapete ou, até mesmo, no espaço do próprio corpo”. O espaço do motel é estabelecido pelo poeta como um local também onde se toma decisões e planejamentos, tais planos podem ser, inclusive, o estímulo da libido, pois como afirma (BORGES, 2008, p. 03) “O espaço também será erótico quando um simples detalhe contribuir para que a libido pessoal nasça ou, se já existe, que ascenda até chegar ao clímax final: o gozo.

Na sequência da letra, ele expõe: “Apitos de fábrica ressoaram de novo| Alegria do povo é sambar e sonhar”. A crítica se acentua, quando os apitos da fábrica ressoam, significa que o expediente de trabalho acabou, mais uma vez como sugere o final do verso. Ele continua então com alegria do povo: sambar e sonhar. O pós trabalho exige o descanso, a diversão, a parte do circo de quem fora explorado na fábrica e que agora terá seu momento de prazer. Resta a festa do povo, a felicidade tocada nos sambas, na dança. E sonhar (que não custa dinheiro, é o que se pode ter), a demonstração de uma dura realidade que não é percebida e se sintetiza em breves momentos de afago para esquecer o cansaço

Falo da vida do povo  
Nada de velho ou de novo

Em feiras distantes, romeiros fiéis  
Desfiam seu canto, velhos menestréis  
Pelejas e lutas, esperanças de novo  
Ninguém pede socorro nem se afoga no mar

Mendigos e risos, os ferrões do amor  
Novamente os risos, os leões, domador

Acertaram no alvo, acertaram no negro  
Descobrir o segredo de sorrir e chorar.

Nessa última parte da letra, Zé Ramalho expõe outros dois espaços, as feiras distantes e o mar. Nas feiras distantes, ele explica a labuta, a fé em batalhar (romeiros fiéis), esses não se entregam, há “pelejas e lutas”, pela esperança de algo que virá. Finalizando a estrofe, o poeta diz que “ninguém pede socorro nem se afoga no mar”. Isto é, apesar de todas as dificuldades não há uma entrega que culminaria na extinção da vida. Enfrenta-se a dureza das coisas como elas são, talvez o mar fosse o caminho para abandonar a vida, mas nesse caso não se busca dar fim à vida, sequer há um pedido de socorro. Esse trecho reforça a mensagem politizada da canção. Por fim, a feira, local do trabalho, da realidade sofrida e batalhadora contrasta com os outros dois espaços acima analisados, a mansão (riqueza) e o motel (prazer). A pobreza ainda é corroborada com o verso inicial da última estrofe “mendigos e risos”.

### 3.4 O poeta na beira do mar

O texto dessa canção segue uma caracterização métrica extremamente formal, é usado por Zé Ramalho um martelo agalopado maior. Na canção, a formação de imagens ganha notório destaque.

Eu entendo a noite como um oceano  
Que banha de sombras o mundo de sol  
Aurora que luta por um arrebol  
De cores vibrantes e ar soberano  
Um olho que mira nunca o engano  
Durante o instante que vou contemplar

Além, muito além, onde quero chegar  
Caindo a noite me lanço no mundo  
Além do limite do vale profundo  
Que sempre começa na beira do mar

O eu lírico apresenta-se, nas primeiras palavras, fazendo uma comparação de seu conhecimento sobre a noite comparando-se com um oceano que banha de sombras o mundo de sol. O oceano representa a dimensão grandiosa desse entendimento, na continuação da construção imagética a oposição entre sombras e luz. Há, nesse sentido, um dimensionamento daquilo que banha de sombras, a luz; ele é o próprio anunciador dessa paragem que será contemplada. O mundo de sol, em sua claridade, formaliza aquilo que é a visão, que será suprimida

pelas sombras. É um contraste que remonta para um fim previsto. “Aurora que luta por um arrebol”, localiza a passagem do sol, o fim do dia, fim do ciclo, fim da vida.

A canção sugere um desfecho que ele espreita, “*um olho que mira nunca o engano*”, isto é, ele espreita aquilo que é a certeza, “*durante o instante que vai contemplar*”. Ele será um espectador daquilo que está por acontecer. “*Caindo a noite me lanço no mundo*”, quando esse fim estiver próximo ele se lançará no mundo, seria a fuga, para outro plano, para “*além do limite do vale profundo/ que sempre começa na beira do mar*”. Não é um vale superficial, é uma outra paragem que tem a profundidade, ele escapará de alguma forma, pois já compreendia o que se formava. Ele volta a tratar da imagem do mar, na beira do mar, como sendo este o espaço de um limite refletido pela canção.

Nota-se, nessa conjuntura, uma relação com a ideia de praia. Contribuição pertinente sobre esse espaço é dado por Joana Duarte Bernardes em seu artigo *Limite e Utopia: a praia como limiar*. Ela afirma que (2009, p. 521) pensar a praia, quer do ponto de vista metafórico, quer do ponto de vista da história das mentalidades, é indissociável de uma hermenêutica do mar-oceano. Adiante, no mesmo artigo, a autora afirma que

a praia possui uma concretização ascendente que convida a uma espécie de dialética entre o descer e o ascender, valor que, de resto, é visível em um dos significados da forma latino-medieval da palavra: “espaço celeste”. Ela poderá, pois, ser concebida como um espaço médio e mediador, potencialmente lugar de contemplação e, por isso mesmo, o *topos* onde o sujeito se assume como aquele que contempla e se contempla (BERNARDES, 2009, p. 525).

Nesse sentido, percebemos que Zé Ramalho utiliza dessa espacialidade para compor as repetições dadas ao final de cada uma das estrofes. A primeira como já fora mencionada, o “*que sempre começa na beira do mar*”; ao final da segunda estrofe ele diz sobre “*E outros devoram com gênio assombroso/ as vidas que caem na beira do mar*”; por fim, não menos importante, Zé Ramalho diz: “*cantando um galope fechando a ferida/ que só cicatriza na beira do mar*”. Nessa sequência, percebemos uma relação entre um início (começa na beira do mar), um fim (as vidas que caem), e um renascimento (que cicatriza).

Trata-se, portanto, de um caminho conceitual filosófico entre tese, antítese e síntese. Todos marcados pelo limite da imagem da beira do mar. A *beira do mar* da canção evidencia o apocalipse não necessariamente do plano sacro-

religioso, em que o eu lírico faz sua própria interpretação da passagem bíblica, o que fica evidenciado é não só a noção de um fim para si próprio, mas também a possibilidade de uma abertura para o por vir.

Por dentro das águas há quadros e sonhos  
E coisas que sonham o mundo dos vivos  
Peixes milagrosos, insetos nocivos  
Paisagens abertas, desertos medonhos  
Léguas cansativas, caminhos tristonhos  
Que fazem o homem se enganar  
Há peixes que lutam para se salvar  
Daqueles que caçam em mar revoltoso  
Outros que devoram com gênio assombroso  
As vidas que caem na beira do mar

Dentro das águas há quadros e sonhos, a água possibilita ver os quadros que permitem ver as imagens e os sonhos. Ver aquilo que seria o sonho do mundo dos vivos, há a possibilidade de se conhecer a verdade das coisas. Um desafio de cunho filosófico: o que sonha o mundo dos vivos? Conhecer o real desfecho para todo ser humano? A sequência de imagens sugestivamente nos permite entender o espaço que se abre e como ele é composto: “Peixes milagrosos, insetos nocivos/ Paisagens abertas, desertos medonhos/ Léguas cansativas, caminhos tristonhos/ Que fazem o homem se enganar”. Essa sequência, traz planos de oposição, enquanto os peixes são milagrosos, os insetos são nocivos. As paisagens são abertas e os desertos são medonhos.

A carga semântica da palavra aberta parece positiva porque permite entrar, mas há desertos medonhos, ou seja, há de se caminhar exaustivamente nesse espaço imenso. Na proposição seguinte, léguas cansativas e caminhos tristonhos, pois tudo aquilo leva em direção ao desengano, quando todas as coisas que se acredita tendem a se confirmar como não tendo os valores pensados inicialmente. A angústia se estabelece pelo sofrimento dessa caminhada que tem uma abertura porque são paisagens abertas, no entanto, essa caminhada é cansativa e decepcionante, levando o homem ao desengano.

Em “Há peixes que lutam para se salvar”, a palavra salvar, no sentido religioso-cristão, está intimamente ligada às obras feitas na passagem pelo plano físico, a partir delas é que se confirma que alguém será salvo. Isso ocorre, no viés religioso, desde que se faça uma passagem bondosa, honrosa e digna de encontrar o plano celestial, isto é, os peixes são os próprios homens, analogia outrora feita nos

sermões aos peixes, do Padre Antonio Vieira. São os homens que buscam sua salvação comportando-se dentro dos ensinamentos cristãos.

Na continuação do verso em análise, o enjambement permite um acréscimo nas ideias. “Há peixes que lutam para se salvar/ Daqueles que caçam em mar revoltoso”. Os peixes que tentam escapar de outros peixes que estão na turbulência, no mar agitado, nas tribulações. O verso sugere então uma completude para o anterior no sentido de busca por uma libertação em relação aos outros (os que caçam em mar revoltoso), seriam os pecadores?

“Outros que devoram com gênio assombroso/ As vidas que caem na beira do mar”. Aqui faz-se a volta, as vidas que caem na beira do mar. Retorna-se para o início da visão, onde o eu lírico contempla tudo aquilo reforçando a escrita (BERNARDES, 2009, p. 525) de que, nesse lugar (a beira do mar), o homem é aquele que contempla e se contempla. Em relação às imagens do apocalipse, os que caem poderiam ser aqueles que não conseguiram o reino dos céus e tiveram que voltar ao plano físico para cumprir mais uma punição, à beira do mar.

Na última estrofe, o poeta expressa a espera do inevitável

Até que a morte eu sinta chegando  
Prossigo cantando, beijando o espaço  
Além do cabelo que desembaraço  
Invoco as águas a vir inundando  
Pessoas e coisas que vão arrastando  
Do meu pensamento já podem lavar  
No peixe de asas eu quero voar  
Sair do oceano de tez poluída  
Cantar um galope fechando a ferida  
Que só cicatriza na beira-do-mar

À espera da morte, ele continuará cantando, beijando o espaço. Não há, pois, o abandono dos seus afazeres, ele continuará na empreitada de uma cantoria e demonstrando afeto ao espaço, haja vista que ele o beija, isso revela o quanto Zé Ramalho expõe, em sua poesia, a relação com o meio, quer seja vivido, quer seja imaginado. Novamente ele invoca as águas, clamando para que elas cheguem e arrastem pessoas e coisas, como se aquilo pudesse lhe fazer esquecer das ocorrências, de tudo que se apresentara imageticamente. Tudo aquilo que era do pensamento dele agora pode ser lavado, ou seja, havia a sujeira por conta de tantos devaneios que acometem o pensar dele.

Nos três últimos versos isso se reforça, “sair do oceano de tez poluída”, livrar-se daquela poluição cantando seu galope, sua música, sua poesia, que cicatriza, curadora das feridas, possível apenas na beira do mar, pois é onde tudo começa e tudo se finda. Bernardes afirma (2009, p. 536) “sobre a aparente alegria de se estar à beira-mar paira sempre o fantasmático receio do morrer afogado. De onde este paradoxo: o lugar, por excelência, do contemporâneo é também um lugar vigiado.” Finalizando uma viagem, retornando ao mesmo ponto que ele iniciara, pois a beira do mar é o limite entre o conhecido, a terra firme, e o desconhecido, as profundezas do oceano.

Zé Ramalho estabelece em canção homônima a continuidade da primeira Beira-mar. Em Beira-mar parte II, ele retoma referências entre a terra e o mar, imagens que vão compondo novamente um trajeto transicional. Isso pode ser visto no início da canção, a retomada de uma imagem já concebida na poesia dele, o fim do dia e o começo da noite *Quando o dia morre e a noite avança*. A estrofe segue.

Quando o dia morre e a noite avança  
A brisa marinha bafeja e murmura  
Nos braços divinos da santa natura  
A noite soturna tristonha descansa  
O mundo adormece e o mar se balança  
A lua de prata começa a brilhar  
Jogando reflexos dourados no ar  
Rasgando o véu preto que envolve o espaço  
Matando a metade do grande mormaço  
Que agita as procelas na beira do mar

A brisa marinha é personificada com seu bafejo e murmúrio e se estende *nos braços divinos da santa natura*. É revelado, nesse trecho, a divindade da natureza, é uma contemplação vivenciada pelo eu lírico que mais uma vez está diante dos mistérios do universo. O poeta descreve os dois lados a partir de sua percepção, evidenciando uma multiplicidade que converge para uma unicidade do lugar. Se, por um lado, “o mundo adormece”; por outro, “o mar se balança”.

Ao passo que o mundo, plano metonímico sobre uma parte da vida humana, segue a noite e se recolhe para dormir, em seu horário de descanso, repouso; o mar se balança, não se recolhe, permanece em seu estado fluido. A imagem da lua brilhante rasga o véu preto (a escuridão da noite) que envolve o espaço matando a metade do grande mormaço, aqui uma sugestão de que a noite esfria, diminui o calor (mormaço). No fim da estrofe, o eu lírico volta-se a localização

da beira do mar, onde a tempestade agora é agitada (procela), não é mais apenas a brisa do início da estrofe. Essa mudança repentina possibilita o entendimento do que Bernades explica como a transformação do mar em oceano.

Quando o mar repentinamente se transforma em oceano, a violência das marés vivas por altura do equinócio, as tempestades, os maremotos dão conta de uma atividade que escapa ao controle humano e que, se contribuem para a sublimação do espaço enquanto ameaça de morte e hipótese de salvação, consubstanciam a desordem extrema, mas vincam o binômio hospitalidade/hostilidade como experiência inerente à praia. (BERNARDES. p. 535-536, 2009).

A tempestade do plano metafórico e psicológico põe, nesse caso, o poeta em sua condição de inquietação. Ele continua, então, sua apresentação do lugar nos versos da segunda estrofe.

Em cima da Terra o mar permanece  
Cheio de enigmas, completo de enredos  
Guardando mistérios e grandes segredos  
Ciências ocultas que o chão desconhece  
É bravo gigante que nunca adormece

Nessa estrofe, ele escreve a Terra com T maiúsculo de forma que o termo ganha um novo significado. Não é a terra qualquer, é a Terra onde o mar permanece. Sobre ela e cheio de enigmas. O eu lírico problematiza a junção dos elementos, ao mesmo tempo que fala de sua inquietude pelos desígnios enigmáticos que o mar oferece, aquilo que, na continuação do texto, o chão desconhece das ciências ocultas. O mar é o bravo gigante que não adormece, ele é permanente.

Em seu estudo sobre imaginação e matéria, Bachelard trata das águas e de como o leitor deve reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação, o que dialoga plenamente com a construção poética de Zé Ramalho nas duas canções observadas neste tópico. Bachelard afirma que

Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim que a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.[...] A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem (Bachelard, 2018, p. 06-07).

Na sequência, o eu lírico fala das forças naturais das águas que se movem sem obedecerem a ninguém na Terra. Há, neste ponto, a evocação da figura

de Netuno, o mestre do mar, o único, segundo o eu lírico, que controla essa imensidão (do mar). A sequência de versos caminha para a direção do mítico novamente, extrapolando a noção da realidade física, isto é, Zé Ramalho novamente utiliza a imagem do mar como sendo o acaçapante desconhecido o qual ele contempla apenas, pois não o compreende. No término da canção, só um ser supremo tem a compreensão dessa dimensão profunda. *Aonde o poder de um ser soberano/ Está retratado sem nada faltar/ Grandeza que o homem não pode imitar.* Ademais, o eu lírico reconhece sua incapacidade de comando, e *nem mesmo em oitenta milhões de semanas* superaria. Finaliza o texto com a noção de espacialidade *no céu e na terra por dentro do mar.*

Um minuto apenas não pode parar  
A Terra girando suspensa no ar  
Obriga que as águas se movam também  
Sem obedecerem na Terra a ninguém  
Somente a Netuno, que é mestre do mar!

No mundo da gente qualquer ser humano  
Que viva pisando no globo terrestre  
É uma energia que para seu mestre  
É só contemplar esse grande oceano  
Aonde o poder de um ser soberano  
Está retratado sem nada faltar  
Grandeza que o homem não pode imitar  
Nem mesmo em oitenta milhões de semanas  
Aonde a ordem supera as humanas  
No céu e na terra e por dentro do mar.

O que se percebe do eu lírico, nas duas canções em observação, é que há uma tentativa por uma compreensão da natureza, onde o mar é a imagem do grande conflito humano. Não se trata de um refúgio. A beira-mar é a linha divisória do mundo: a terra firme (o conhecido) e as profundezas do oceano (o desconhecido). A natureza é esse sistema coordenado do qual o homem precisa estar bem atento com olhos que possam buscar o aprofundamento sobre sua própria condição.

Por fim, estabelecemos aqui o que Bernardes considera sobre a imagem da beira-mar, ela afirma que (2009, p. 531) não se consegue olhar de frente o mundo e, no entanto, só a beira-mar oferece o espetáculo dos elementos, com a vantagem de ir ao encontro da condição expectante do homem. Transformada em espelho *contra natura*, à praia resta o que em si há de incomensurável e que



permanecerá sempre inatingível e, por isso, suscitador de medos e de rejeições: a linha que separa a civilização balnear do oceano desconhecido.

### 3.5 Eternas ondas: o eterno retorno

Eternas ondas é uma canção gravada no quarto disco de Zé Ramalho, Força Verde. A tonalidade dessa canção é ligada a um tom de profecia. A letra diverge de boa parte das composições feitas pelo poeta paraibano porque ela não é cantada, e sim declamada.

Quanto tempo temos antes de voltarem  
Aquelas ondas  
Que vieram como gotas em silêncio  
Tão furioso  
Derrubando homens entre outros animais  
Devastando a sede desses matagais  
Derrubando homens entre outros animais  
Devastando a sede desses matagais

Devorando árvores, pensamentos  
Seguindo a linha  
Do que foi escrito pelo mesmo lábio  
Tão furioso  
E se teu amigo vento não te procurar  
É porque multidões ele foi arrastar  
E se teu amigo vento não te procurar  
É porque multidões ele foi arrastar

Os versos iniciais envolvem o leitor em referências bíblicas como o mito de Noé. A referência às ondas que viriam novamente está ligada à purificação ocorrida no texto bíblico. A partir das forças das águas foi possível dar um fim na iniquidade humana. As eternas ondas remontam um cenário de necessidade de mudança.

Chegando como gotas em silêncio, as pequenas gotas em fúria, simbolizam a força da natureza. Ou seja, na imperceptibilidade do silêncio das gotas, elas conseguiram derrubar o homem. A água ganha aqui seu papel de purificação, pois vai chegando e rompendo os anseios humanos. Ela devora árvores e pensamentos, isto é, devora não só a matéria propriamente dita, mas também o pensamento do homem, o abstrato, aquilo que o diferencia dos outros animais. Haja vista que as ondas derrubam “homens entre outros animais”, na polissemia da expressão, podemos interpretar que ela virá para limpar as impurezas existentes.

A água, portanto, exemplificada pelas eternas ondas, seria uma destruição necessária para a construção de um novo existir, de um novo espaço, agora purificado pela própria natureza. Nos versos finais da canção, ele fala de um amigo vento. O vento, como força natural, é comumente associado ao sopro divino, isto é, enquanto o sopro divino não aparece para mudar o indivíduo (o vento está à sua procura), ele poderá se encarregar dos outros que vivem na multidão. O vento possibilitaria a força necessária para que as águas se locomovessem em sentido de alcançar a transformação renovadora.

#### **4. A POÉTICA ESPACIAL DE ZÉ RAMALHO: AS CASAS, A CIDADE E O FUTURO**

Neste capítulo, veremos textos que exemplificam o fascínio e a formação espacial na poética ramalheana. Alguns dos textos que se tornaram obras conhecidas do cancionário popular brasileiro. Algumas dessas canções, pertencentes à primeira leva de textos escritos por Zé Ramalho, foram cruciais para o alcance que sua obra ganhou. Há também canções não tão populares, mas que para nosso escopo de pesquisa são cruciais para entender a formação dessa poética. Teceremos, portanto, uma análise que evidenciará espaços como a casa, a cidade, os lugares sagrados e o lugar futuro.

##### **4.1 Avôhai: para além da porteira**

No livro *Carne de Pescoço*, (1982) Zé Ramalho apresenta algumas de suas preocupações: em relação ao comportamento do ser humano e também ao planeta. Em um desses trechos, Zé Ramalho trata de questões ancestrais referidas na canção *Avôhai*. Esta, que abre o disco lançado em 1978, é uma das mais populares obras do compositor paraibano e é apresentada como um grande enigma para quem deseja lançar um olhar analítico sobre ela. Mas o próprio Ramalho deixa algumas ideias para compreendermos algumas dessas noções. Em *Carne de Pescoço*, Zé faz a seguinte elucidação sobre as supramencionadas preocupações.

As espécies se devoram num sublime confronto com a realidade desumana (...). Alguma coisa irá acontecer a alegrar os povos que necessitam de algo mais forte que a sua fé. Saber dessa luz que repousa e enfurece o seu espaço-físico-dimensão-comprimento-largura. A necessidade de se lançar uma força otimista sufoca o realismo explorado pelos visionários da época, qualquer que seja a história que mova o espaço do homem, ele estará sempre caminhando ou apenas sendo levado pelas trilhas-lâminas do

tempo como uma folha no ar, transfigurando assim todo o equilíbrio do universo (RAMALHO, p. 13-14, 1982).

Ramalho exemplifica alguns espaços ao longo de sua elucidação, falando do caminhar humano ao longo da história. Explicando de forma sucinta o que virá, mas ao mesmo tempo mostrando que isso tudo ocorre sem o total controle do homem, pois este ou estará caminhando ou será levado, numa espécie de fluxo da força do tempo, controlador do homem que será levado pelas “trilhas-lâminas” como uma “folha no ar”.

Nos versos da canção alguns elementos espaciais são apresentados: a soleira, a laje fria, a cortina ao redor, o terreiro da usina, a linha reta. Todos esses elementos nos possibilitam pensar na construção das imagens e como elas designam a força da linguagem no texto.

Um velho cruza a soleira  
De botas longas, de barbas longas, de ouro o brilho do seu colar  
Na laje fria onde coarava sua camisa e seu alforje de caçador  
Oh meu velho e invisível Avôhai  
Oh meu velho e indivisível Avôhai  
(RAMALHO, Zé, 1978, s.n)

A primeira noção de espaço no texto ocorre com a imagem de um velho cruzando a soleira. A imagem da soleira configura uma espacialidade transicional, um limite. É por ela que o velho cruza, caracterizando a ultrapassagem de um limiar. Pela continuação da configuração imagética, é como se ele adentrasse à casa, pois, em seguida, a imagem da laje (parte de cima da casa) é apresentada. Nessa “laje”, mostra-se uma evidente intimidade do ancião com a localidade, pois “sua camisa e seus alforje de caçador” estavam coarando, embranquecendo, algo que acontece com as roupas em vias de desgaste pelo uso e pelo tempo.

Na sequência, a descrição desse homem é feita: botas e barbas longas. As barbas longas concebem a masculinidade, o respeito e a seriedade. A barba, ao longo da história, já foi símbolo da força, da experiência e do respeito. Na igreja primitiva, não usar barba era antagonizar a própria natureza de ser homem, ela era o diferencial e explicava o respeito em relação aos cultos divinos. A apresentação do velho com barba possibilita a ideia de maturidade e de exemplo respeitoso para o eu lírico do texto. A imagem formulada é acrescida com a indicação da riqueza do ouro que brilhava no colar carregado. A caracterização do velho invisível e indivisível é o que não se pode ver e o que não pode ser fragmentado, isto é, no texto, o velho é

um todo composto e significativo, mas não pode ser visto fisicamente, indica, portanto, que essa figura é resgatada pelo eu lírico sem que ela esteja no plano material, mas sim nas lembranças, na memória, nos ensinamentos, como um mentor que atravessa as paragens (a soleira). Esta representa a casa, a saída dela, o partir. O pronome “meu” usado no verso indica esse pertencimento, num desvelamento de que o eu lírico é também a continuação daquele que não pode mais ser visto (o Avôhai).

Neblina turva e brilhante em meu cérebro, coágulos de sol  
Amanita matutina e que transparente cortina ao meu redor  
Se eu disser que é meio sabido você diz que é meio pior  
É pior do que planeta quando perde o girassol  
É o terço de brilhante nos dedos de minha avó  
E nunca mais eu tive medo da porteira  
Nem também da companheira que nunca dormia só, Avôhai

Na sequência, as palavras criam um efeito em que o eu lírico não está em si, ele cria uma imagem de alguém que está numa espécie de transe em decorrência dos cogumelos alucinógenos (*Amanita matutina*)<sup>8</sup>. “*Neblina turva e brilhante em meu cérebro, coágulos de sol/ Amanita matutina e que transparente cortina ao meu redor*”. A cortina ao redor não é uma cortina que impossibilita a visão, é uma cortina transparente, ou seja, ela permite que algo seja percebido mesmo que ele esteja rodeado por ela, como acobertado. Nas imagens que seguem, ele invoca a imagem da avó com o terço de brilhantes, mais uma clara referência não somente à sua origem materna, mas também da força da fé que a guiava. Fé e religião que estão presentes como temas na obra poética de Zé Ramalho.

“*E nunca mais eu tive medo da porteira*”, esse verso apresenta um importante elemento espacial condutor de toda a ideia do texto, a porteira. Esta imagem possibilita o entendimento novamente de transição, assim como a soleira. A porteira é um elemento espacial de passagem, de ida e de chegada, ter medo da porteira era o medo de ultrapassá-la, de abandoná-la e não mais retornar. Tuan explica sobre o medo:

---

<sup>8</sup> **Amanita Matutina** é uma criação poética referente à *Amanita muscaria*, espécie de cogumelo que produz o ácido ibotênico e muscimol. Ambas substâncias produzem os mesmos sintomas, porém o muscimol é 5 vezes mais potente que o ácido ibotênico. Os sintomas de intoxicação, geralmente, ocorrem de 1 a 2 horas após a ingestão dos cogumelos. Inicialmente pode ocorrer um desconforto abdominal, mas, os principais sintomas são sonolência e vertigem seguidos de um período de hiperatividade, excitabilidade, ilusões e delírios. Disponível em: <http://www.saude.sp.gov.br/resources/cve-centro-de-vigilancia-epidemiologica/areas-de-vigilancia/doencas-transmitidas-por-agua-e-alimentos/doc/toxinas/cogumelos.pdf>

É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação. Comumente acontece quando um animal está em um ambiente estranho e desorientador; longe de seu território, dos objetos e figuras conhecidas que lhe dão apoio. A ansiedade é um pressentimento de perigo quando nada existe nas proximidades que justifique o medo. A necessidade de agir é refreada pela ausência de qualquer ameaça (TUAN, 2005, p. 10).

Mas agora o eu lírico está disposto a enfrentar esse temor e partir, romper a barreira que o prende. A porteira já não é o lugar do assombro, é, pois, a libertação. Conectada à companheira que nunca dormia só, a solidão. Podemos inferir que esses elementos compõem uma imagem do familiar, daquilo que o poeta experienciara. Os espaços, pois, nessa canção, simbolizam a ultrapassagem, a partida. Na continuação dos versos, o poeta diz:

O brejo cruza a poeira  
De fato existe um tom mais leve na palidez desse pessoal  
Pares de olhos tão profundos que amargam as pessoas que fitar  
Mas que bebem sua vida sua alma na altura que mandar  
São os olhos, são as asas, cabelos de Avôhai  
Na pedra de turmalina e no terreiro da usina eu me criei

O brejo é exposto e cruza a poeira, novamente ele busca um elemento espacial para retornar à ideia da transição nesse lugar. O verbo cruzar carrega semanticamente a travessia, a superação, o alcance de um outro lado. Há, após, a caracterização do pessoal que ali habitava, a palidez, os olhos profundos (carregadores da amargura do que olham), finaliza a ideia dos versos dizendo do pertencimento de ser exatamente o Avôhai, a origem do poeta, é de lá que ele sairá e carregará toda a sua condição de ser quem é.

Na continuidade, versos profundos, reveladores da força daquele lugar, o eu-lírico corrobora quem ele é e sua origem. Considerando o verso *“na pedra de turmalina e no terreiro da usina eu me criei”*, Zé Ramalho nos possibilita pensar nesse lugar de sua criação, o lugar onde se carrega todas as referências de espaço que fora habitado, a experiência primária de sua vida. O terreiro era a exterioridade da casa, mas também era a própria casa, pois como afirma Bachelard (1993, p. 25) todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Na complementação dessa ideia, ele ainda explica que

[...] a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontra o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos (BACHELARD p. 25, 1993).

Dessa forma, compreendemos que o lugar (terreiro da usina) onde ele se criou, é a própria formação primeira do espaço da casa, espaço aprazível à noção bachelardiana, a qual tem sua contribuição por meio da “fenomenologia da imaginação”. Segundo Bachelard (1993, p. 25), “a casa não vive somente o dia a dia, no fio da história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos”. O texto de Zé Ramalho, portanto, vai revelando um pouco de cada um desses pequenos tesouros que compuseram os dias naquele lugar. Bachelard ainda complementa (1993, p. 25) “Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da infância imóvel, imóvel como o Imemorial”. E complementa que:

“se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado ao mundo’, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. (...) A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa” (Bachelard p. 26, 1993).

Nesse sentido, percebemos que o terreiro da usina condiciona um eco da origem do poeta, onde a casa era a proteção, era o seio da presença familiar, mas houve a necessidade de expandir para outros espaços, possíveis outros lugares. A casa fora deixada para trás, o medo já não imprime temor, embora a casa ainda ressoe as lembranças que estão guardadas.

Voava de madrugada e na cratera condenada eu me calei  
Se eu calei foi de tristeza, você cala por calar  
E calado vai ficando só fala quando eu mandar  
Rebuscando a consciência com medo de viajar  
Até o meio da cabeça do cometa  
Girando a carrapeta no jogo de improvisar  
Entrecortando eu sigo dentro a linha reta

Eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar  
Avôhai, Avôhai, Avôhai

O eu lírico ainda revela que “se eu calei foi de tristeza, você cala por calar”. O silêncio dele não é um silêncio da covardia, é o silêncio comovente em decorrência do sentimento melancólico. Há uma evidência do amadurecimento, após a saída daquele lugar da infância, o lugar anterior, ele não sucumbiu, mas o poeta segue a linha reta tendo a palavra certa para doutor não reclamar, isto é, ele alcançou o amadurecimento do seu próprio pensar, alcançou um outro patamar enquanto ser. Reconheceu-se como aquele que agora não é mais o impreciso, o indeciso, aquele que tinha medo da porteira. A porteira ficou para trás, ainda que aquilo que lá estava esteja sendo carregado invisivelmente pelo poeta, refletido pela repetição daquele que é sua própria origem, o avô, o pai, o Avôhai.

#### 4.2 Vila do Sossego: caminhos

*Vila do Sossego* é a segunda composição do primeiro disco individual de Zé Ramalho, ela é composta por diversos flashes imagéticos, em que são resgatados elementos misteriosos como o eu-lírico do texto em contato com o papiroeste, este que foi o principal material de suporte para a escrita na antiguidade, cedendo lugar posteriormente aos pergaminhos. Interessante formação imagética no início da canção, pois forma uma imagem com traços ancestrais numa suposição comunicativa com outra época.

Oh, eu não sei se eram os antigos que diziam  
Em seus papiros Papillon já me dizia  
Que nas torturas toda carne se trai  
Que normalmente, comumente, fatalmente, felizmente  
Displicentemente o nervo se contrai  
Oh, com precisão

O título da letra é o primeiro elemento de fundo espacial, sobre este espaço, é interessante observar que o título não é rigorosamente retomado em nenhum verso da canção. O que nos abre possibilidades para verificar as retomadas elementares de outros espaços menores que podem compor o espaço maior referente dado pelo nome do texto. No terceiro verso, a completude de um enjambement Zé Ramalho apresenta a fala do personagem Pappilon (1973): *na tortura, toda carne se trai*. O verso está conectado diretamente à ideia anterior (as inscrições feitas por Pappilon), no entanto, esse verso será ampliado por meio das ideias presentes nas duas estrofes seguintes. A tortura é o aprisionamento ao qual o

eu lírico está imerso, a carne se trai porque ela não suporta a tortura. A metonímia da carne é a configuração do todo que é o eu lírico.

Nessa perspectiva, é salutar o desvelamento da “Vila do Sossego”. No capítulo “*Gênese Inspirativa*”, do livro *O Poeta dos Abismos*, Zé Ramalho apud Koliver (p. 177) revela que “a música surgiu na casa de mesmo nome, que ficava no bairro de Manaíra, em João Pessoa, próximo à praia. Ela ficava em uma rua de terra batida, que hoje já está asfaltada, e mudou tanto que eu nem sequer consigo lembrar da casa”. Portanto, a letra da canção novamente invoca uma casa onde o poeta vivenciara. Neste caso, a partir das formulações de Tuan, podemos definir a Vila do Sossego de acordo com a noção de espaço aberto e fechado. Tuan explica:

“aberto” e “fechado” são categorias especiais significativas a muitas pessoas. Agorafobia e claustrofobia descrevem estados patológicos, mas espaços abertos e fechados também podem estimular sentimentos topofílicos. O espaço aberto significa liberdade, promessa de aventura, luz, domínio público, a beleza formal e imutável; o espaço fechado significa a segurança aconchegante do útero, privacidade, escuridão, vida biológica (TUAN, 2012, p.49).

Essa noção nos possibilita refletir e entendermos que a Vila do Sossego representa esse espaço fechado, pois o eu lírico revela a privacidade condicionada pelo ímpeto sexual que o acomete, os desejos sexuais serão condutores dos versos seguintes. Na continuidade dos versos, Zé Ramalho apresenta advérbios que descrevem o não suportar do eu lírico: “*Que normalmente, comumente, fatalmente, felizmente/ Displacientemente o nervo se contrai/ Oh, com precisão*”. O encadeamento dos advérbios enuncia a ideia de ocorrência da situação, a normalidade, o comum, o banal. Mostra-se a vulnerabilidade diante da submersão na violência do martírio.

A sequência fatalmente e felizmente estabelece ainda um contraponto semântico, pois fatalmente traz a ideia de inevitabilidade, do fatal, mortal, mas é o inevitável feliz (pelo prazer), demonstrando que não é um sentimento exclusivamente punitivo. É, pois, o prazer consumado após a tortura carnal, isto é, há um reforço da ideia da contração do nervo, do repouso, do fenecente, sendo desconsiderada a ordem dos fatos, essa compressão pode ser anterior ou posterior ao ato. *Precisão* finaliza a estrofe exemplificando o rigor absoluto, a exatidão nas ocorrências, contração acabada.



Nos aviões que vomitavam pára-quadras  
Nas casamatas, casas vivas, caso morras  
E nos delírios meus grilos temer  
O casamento, o rompimento, o sacramento, o documento  
Como um passatempo quero mais te ver  
Oh, com aflição

As sugestões da linguagem envolvem o texto num campo semântico de enigmas sexuais. No verso “Como um passatempo quero mais te ver”, a voz do texto revela a não seriedade da circunstância. O passatempo foi posto logo após uma série de palavras que demonstram os contratos sociais de um compromisso conjugal: *o casamento, o rompimento, o sacramento, o documento*. Existe uma ordem na escolha de palavras que possibilitam a ideia de um movimento de alternância que culmina com um fim: *casamento e rompimento*; a junção e a separação. É o polo de oposição, o início e o término de um compromisso. Seguido de duas outras palavras que se estabelecem no mesmo campo semântico do compromisso, *o sacramento e o documento*. O sacramento do matrimônio, a consagração cristã, e o documento que concebe a oficialização de ordem civil do casamento.

Meu treponema não é pálido nem viscoso  
Os meus gametas se agrupam no meu som  
E as querubinas meninas rever  
Um compromisso submisso, rebuliço no cortiço  
Chame o Padre "Ciço" para me benzer  
Oh, com devoção.

Ao final do texto, a um clamor pela presença de Padre Cícero, esse ato justifica-se pela necessidade de uma salvação, isto é, após entregar-se aos desejos que lhe acometiam a carne, de ter rompido os contratos oficiais e pessoais do casamento, o eu lírico pede uma benção, essa é a forma de reconhecimento do pecado e a libertação do ato só se tornará possível após o rito religioso de uma purificação.

Na letra da supramencionada, *Vila do Sossego*, há uma clara manifestação de dois polos contrastantes para a angústia do eu lírico: o carnal e o espiritual. Em movimento de manifestação de um ser físico, terreno, contrapondo-se ao ser espiritual que transcenderia pela salvação. Tudo isso condicionado ao espaço de uma casa nomeada, experienciada, conflituosa para o poeta, a Vila do Sossego. Nesse sentido, é possível, observar que esta letra, carregada de símbolos e imagens, traz novamente a angústia presente em *Avôhai*, mas por um motivo

distinto. Isso nos revela o quanto a origem do poeta e suas vivências são cruciais para a sua criação poética. Além disso, essa casa remete a um espaço possível de ser comparado àquele criado por Manuel Bandeira: a Pasárgada.

### 4.3 Mote das amplidões: conhecimento profundo

O título da canção faz referência à prática comum dos cantadores, o mote é o motivo, o enredo, a apresentação do assunto que será desenvolvido no texto, no caso, na canção, um texto com heranças formais dos cantadores.

Montado no meu cavalo  
Pégaso me leve além  
Daquilo que me convém  
Relançar pelo que falo  
Bebendo pelo gargalo  
Enchentes e ribeirões  
Na terra tem mil vulcões  
No tempo só tem espaço  
Nada digo e tudo faço  
Viajo nas amplidões

O cavalo mitológico invocado levará o poeta para além, aqui o poeta faz uma quebra sintática interessante, criando uma polissemia, pois o verso seguinte à palavra além é “daquilo que me convém”, isto é, a quebra sintática formula um efeito polissêmico no verso. Pégaso me leve além ou Pégaso me leve além daquilo que me convém.

Nesse sentido, o para além estabelece a ida dele para um plano de altura, Pégaso é o cavalo alado. Do céu, plano de altitude, haverá a possibilidade de ver as situações de uma perspectiva mais abrangente, ampliada, as amplidões. “Bebendo pelo gargalo enchentes e ribeirões”, percebemos mais uma vez o elemento água sendo apresentado pelo poeta.

Na perspectiva do elemento espacial, mesmo que não haja uma menção específica, é notório que há uma busca de aumentar a visão sobre o que se passa, é preciso distância do objeto para vê-lo com mais abrangência. Isto é, não é que exista traçado topográfico, mas o espaço é necessário para a completude das ideias, pois exige-se um deslocamento em busca de enxergar as experiências. Há na sequência uma constatação sobre a existência de mil vulcões e, finalmente, o verso que reacende duas das grandes categorias filosóficas, o tempo e o espaço: “no tempo só tem espaço” finalizando a estrofe com “nada digo e tudo faço”. O cavalo já o levou para ver as coisas, ele nada diz porque está observando, viajando

nas amplidões. O texto vai sendo construído por conta da necessidade de enxergar além das coisas banais, é preciso ampliar o horizonte, as superficialidades precisam ser superadas. Na sequência, as estrofes indicaram tudo que ele consegue ver do alto:

Por entre pedras e rios  
Planetas e hemisférios  
Há poderes e impérios  
Há sérios homens e fios  
Há beijos que são macios  
Há bocas e palavrões  
Há facas e cinturões  
Há dor e muito cansaço  
Nada digo e tudo faço  
Viajo nas amplidões

Do alto, ele pode observar as divisões existentes, os planetas, os hemisférios e os poderes e impérios. Ele visualiza de longe como o homem se comporta subordinado e guiado por outros homens, os fios que se entrecruzam, que formam uma teia, um tecido, do qual ele também faz parte, mas agora distante consegue ver com mais clareza. No contraste de beijos macios com bocas e palavrões, remete ao poema de Augusto dos Anjos, “escarra nessa boca que te beija”, a oposição de ambos os textos se formula na hipótese de transformação, de que nada é duradouro, das fragilidades do homem. O palavrão da letra contrasta com o beijo, estabelecendo uma ofensividade tão grande quanto ao dos versos de Augusto. “Há dor e muito cansaço”, nesse verso, ele revela as experiências repetitivas que vão trazendo o sofrimento, as dores o acometem e ele volta, na repetição dos versos, ao silêncio (nada digo).

Bem no tempo do estio  
No inverno e no verão  
No eixo e na rotação  
No plano que lhe envio  
Nos deuses em quem confio  
No poder das orações  
No sangue desses canhões  
No cabelo e no cangaço  
Nada digo e tudo faço  
Viajo nas amplidões

Conheço tantos caminhos  
Retenho preso na mão  
As chaves da viração  
Das aves que não têm ninhos  
Das uvas que não dão vinhos  
Dos erros das intenções  
Do fogo desses dragões

Do pau, do ferro e do aço  
Nada digo e tudo faço  
Viajo nas amplitudes

Na terceira estrofe, os versos se aproximam de uma dimensão religiosa, são reveladas as crenças, o poder divino em que ele busca refúgio “nos deuses em que confio/ no poder das orações”. Já no verso “no sangue desses canhões” há indicação do conflito, o sangue das batalhas, os canhões intensificam as armas que são novamente referenciadas com o elemento do cangaço no verso seguinte. Há uma ressonância de imagens que se cruzam e vão culminar no desfecho da letra.

Depois de ver tudo e de ter descrito todas aquelas paisagens e passagens, ele diz que conhece tantos caminhos, isto é, pela amplitude de sua viagem no cavalo alado ele conseguiu alcançar seu desejo de amplitude. Ele diz reter na mão “as chaves da viração”, ou seja, a chave que muda, transforma, a chave de outra realidade.

Nesse ínterim, ele demonstra que atingiu um outro nível de compreensão das coisas, mesmo que os versos se projetem relativamente desconexos de uma lógica evidente, com imagens (de)formadas, espaços alcançados e conhecidos, ele finaliza dizendo que viaja nas amplitudes. Podemos considerar que no fim de tudo que se passa, a viagem permitiu que ele compreendesse a si mesmo e as coisas que o circundam, de modo demasiado profundo.

#### **4.4 Cidades e as Lendas**

*Cidades e as Lendas* é um disco lançado em 1996, a canção homônima apresenta-se como uma grande fonte de pesquisa para este trabalho, pois de imediato, nos primeiros versos do texto, aparecem as inscrições que nos possibilitaram pensar esta dissertação.

Entre torres e favelas  
Vejo a lua flutuar  
Vejo o mar bater nas pedras  
Da cidade onde chorei por você  
Foi-se a noite sertaneja  
Que sonhei no estrangeiro  
Estilhaços de recordação  
Onde eu nunca voltarei  
A cidade é uma serpente  
Se não falha o meu repente  
Eu vou só

A voz do poema é situacionalizada observando entre torres e favelas, a oposição de dois polos citadinos, as torres representando os prédios altos e nobres, enquanto as favelas representam os excluídos, a pobreza. Nessa perspectiva, compreendemos a visão do poeta como alguém que olha para a exterioridade espacial e o modo como aquilo lhe remete ao sofrimento (interioridade) do choro por alguém. Tuan explica (p. 265, 2012) que a maioria das pessoas são capazes de indicar pelo nome os dois extremos da escala urbana, a cidade como um todo e a rua onde moram. O direcionamento da canção, pois, indica a visão para o que é mais amplo, impossível de ser conhecido profundamente, é apenas de modo fragmentado que ele registra a cena urbana (das torres e favelas), onde ele vê o mar bater nas pedras da cidade onde chorou por uma pessoa. A imagem litorânea o leva a um cenário de melancolia por conta desse alguém que vivera com ele e já não está mais presente.

O espaço é confundido com as lembranças de outrem não mais existente ou que o abandonou. “Foi-se a noite sertaneja”, essa menção se explica pela costumeira presença dele nesse lugar, em que a contemplação da natureza era um prazer inominável. Estilhaços são os fragmentos de uma quebra brusca ocorrida onde ele nunca voltará. Essa perda poderia ser a própria saída da cidade, pois ele a chama de serpente, esta justamente referencia-se à traição, ao conhecimento, associação bíblica de expulsão do paraíso. A cidade como a serpente o engana, o encoraja, o possibilita o conhecimento, corruptível, que o afasta do bem. Continua, após essas divagações, com sua cantoria, seu repente. Não falhando, ele continuará, ainda que só.

Toda cidade é uma lenda  
Tendas de ferro e cristal refrão  
Ruas de luz e de penas  
Cenas de fogo e jornal

Vai batendo a velha noite  
No subúrbio da tristeza  
E a madrugada sai num trem azul do céu  
Fabricando a luz da ilusão  
São olhares sem janela  
Derramados na sarjeta  
Passarada negra solidão  
Traficando a última visão  
As cidades são espelhos  
Tantos olhos, tantos olhos  
Tão sós

Na continuação do texto, Zé Ramalho outra vez referencia o elemento espacial. Em “toda cidade é uma lenda” ele estabelece um conceito que remete à formação desse espaço, aquilo que gira em torno do processo formativo do lugar, o que estaria por trás das histórias que são formadas ali? “Ruas de luz e de penas, cenas de fogo e jornal” são estabelecidas como aquilo que se escreve para manter ou conduzir a institucionalização do lugar que não fica definido. Ainda nesse complemento, o poeta explicita uma vez mais o seu lamento “no subúrbio da tristeza”, “fabricando a luz da ilusão”, “olhares sem janelas”, “a última visão”.

“As cidades são espelhos/ tantos olhos/ tantos olhos/ tão sós” Nesses versos, Zé Ramalho traz a formação imagética dos espelhos, aquilo que possibilita ver o próprio reflexo. As cidades revelam quem são as pessoas (tantos olhos), com ênfase pela repetição dessas palavras e finaliza com a solidão existente (tão sós). A solidão aqui anuncia a perda dos olhos de quem estivera acompanhado e agora não mais, cada um traça seu próprio caminho, agora longe um do outro, como fica anunciado nas últimas estrofes do texto.

Nas esquinas do deserto  
As meninas são sereias  
Nas migalhas da televisão  
Eu procuro por você  
São Atlântidas concretas  
Baseadas na pobreza  
Babilônias da desconstrução  
Sob a lama dos meus pés  
As cidades são cometas  
Vão embora porque somos tão sós...

A cidade mistura-se com a perda do alguém mencionado no texto. Na estrofe “Nas esquinas do deserto/ As meninas são sereias/ Nas migalhas da televisão/ Eu procuro por você”, o eu-lírico elenca mais uma vez o elemento espacial de forma triste (esquinas do deserto), embora ele use a figura das meninas como sereias, o que dá um aspecto mais brando para a procura existente e ao mesmo tempo revela a intertextualidade mitológica (algo que aparecerá na menção à lendária cidade grega de Atlântida). No fim da estrofe, ele revela essa procura, a televisão oferece minimamente as migalhas desse alguém. Atlântida e Babilônia surgem para a formação poética e justificam, de certo modo, o título do texto, fechando a mensagem remetendo outra vez à tristeza (pobreza, desconstrução, lama dos pés).

#### 4.5 O lugar sagrado: Jardim das Acácias

Jardim das Acácias é a oitava canção do segundo disco solo de Zé Ramalho, *A peleja do diabo com o dono do céu*. Nessa canção, o poeta evoca a imagem do *jardim*, elemento que remete às origens da humanidade na teoria criacionista. Há uma mistura de elementos sagrados onde o poeta declara não enxergar a novidade. Os primeiros versos deixam clara a localização do eu lírico. Ele não consegue ver o extraordinário, o que é possível é apenas enxergar o lugar comum da cidade.

Nada vejo por essa cidade  
Que não passe de um lugar comum

Mas o solo é de fertilidade  
No jardim dos animais em jejum  
Esperando alvorecer de novo  
Esperando anoitecer pra ver

Esses primeiros versos deixam situacionalizada nossa compreensão da espacialidade na poesia ramalheana. O poeta declara sua visão estabelecendo implicitamente um comparativo com outros lugares, daí ele conferir aquele como sendo o normal. No entanto, o conjunto de versos subsequentes aos da introdução começam com uma conjunção adversativa que possibilitam a construção de um novo significado para essa cidade.

Com o verso “mas o solo é de fertilidade”, o poeta cria uma nova perspectiva que é contraposição da banalidade anteriormente destacada. O lugar comum poderá se transformar positivamente, pois é esperado o alvorecer de novo. É criado pelo poeta então uma dimensão de que mudanças oportunas sempre ocorrem e ele espera que isso aconteça. No capítulo “Do cosmo à paisagem”, em *Topofilia*, Tuan apresenta uma ideia pertinente sobre o jardim, que confirma os versos da canção, citando Shepard, Tuan (2012, p.203) explicita que em um nível mais profundo, o jardim pode simbolizar a vulva da terra, expressando o anseio da humanidade por tranquilidade e a certeza de fertilidade.

Isso explica a escolha do título da canção, pois o jardim carrega toda uma simbologia do espaço sagrado. No dicionário de símbolos, Chevalier e Gheerbrant (p.512, 1998) explicam que o jardim é o símbolo do paraíso terrestre, do cosmo de que ele é o centro, do paraíso celeste, de que é a representação dos estados espirituais que correspondem às vivências paradisíacas.

Sabe-se que o Paraíso terrestre do Gênesis era um jardim, sabe-se que Adão cultivava o jardim: o que corresponde à predominância do reino vegetal no começo de um era cíclica, enquanto a Jerusalém celeste do fim será uma cidade. [...] O jardim, no Extremo Oriente, é o mundo em miniatura, mas é também a natureza restituída ao seu estado original, convite à restauração da natureza original do ser (GHEERBRANT & CHEVALIER, 1998, p. 512).

A canção, nesse sentido, expõe a espera de uma restituição, de volta ao início não somente da cidade, mas também do próprio ser. O poeta, como um novo Adão, espera que a cidade por ele experienciada ganhe nova vida a partir desse renascimento. O verso *“esperando o anoitecer pra ver”* evidencia a ideia da noite como sendo o fim desse ciclo, à espera do que virá, do novo, o que se completa nos versos seguintes do texto.

A clareza da oitava estrela  
Esperando a madrugada vir  
E eu não posso com a mão retê-la  
E eu não passo de um rapaz comum  
Como e corro, tráfego na rua

Nesse ponto da canção, o poeta espera o amanhecer (a madrugada por vir), sendo que ele demonstra sua incapacidade de controlá-la, pois ele não consegue retê-la. Ele, por ser um rapaz comum, sem controle, continua em sua normalidade (como e corro, tráfego na rua), mas sem deixar de pensar nas mudanças.

Nesse ponto da canção, Zé Ramalho usa da metalinguagem para suscitar seu labor poético. Nos versos: *“desemboco o canto nesse jogo/ como a cobra se contorce de dor”*, ele expressa o seu canto, sua poesia, sua labuta, mostrando o sofrimento de fazê-lo, a angústia de quem canta pela expectativa da novidade. Confirmando ainda a suspeita inicial da análise da canção, da esperança pelo que está por vir. Zé Ramalho expressa o verso que retoma a noção da sacralidade do lugar proposto no texto, no trecho: *“venerando todo ser criador”*. Ele corrobora a ideia sobre o “jardim”, como símbolo de fusão do homem com o ente divino, do terreno (cidade, lugar) com o celestial, da experiência de vida real (na cidade) na ânsia pela condição que transcende, o que é refletido em toda a composição.



#### 4.5.1 Próximo de Deus

No disco de 1983, “Orquídea Negra”, há uma a canção intitulada “*Para chegar mais perto de Deus*”, nela o poeta trata novamente de questões relacionadas ao Cosmos, à vida, à origem divina. É feito ao longo do texto uma sequência de substantivos cujo léxico escolhido trata de diversos elementos da astronomia, da matemática, da física e da cosmogonia. Trata-se da revelação de estudos feitos por Zé Ramalho ao longo de sua vida. Estudos que investigam a origem e a composição do universo em duas dimensões ampliadas. Na letra da canção ele diz

Nascimentos / Universos  
Distância / Tempo e o meio  
Radioastronomia / Radiogaláxias  
Espaço e música

A letra remete à origem do ser e do espaço. O poeta descreve elementos que remontam à explicação da formação das galáxias, do estudo do Cosmos, do espaço (aqui como a extensão que compreende o sistema solar, as galáxias, as estrelas; o Universo). Há uma aproximação interessante que sintetiza a pesquisa aqui exposta. O último verso da primeira estrofe, em que o poeta aproxima a noção temática e a sua arte. “Espaço e música” de forma metalinguística situam a obra do poeta e a sua busca pelo aprendizado sobre a vida.

Matemática / Cosmologia e física  
Íons / Prótons / Inércias  
Relatividades gravitacionais  
Temperatura e luz

Expandindo-se nos ares os quasares  
Outros corpos pulsam, piscam, são os pulsars  
Supernovas / Gigantes buracos negros  
A anti-matéria / Curvaturas do espaço  
E um ninho de planetas  
Onde, num deles, há vida?

Os elementos da descrição são encaminhamentos do poeta para uma compreensão que une diversas áreas do conhecimento as quais desembocam no mesmo ponto: a origem de tudo. O tema da música é revelado por seu título, pois na concepção do eu lírico do texto, aquele que conhece mais profundamente os mistérios do Universo, são aqueles que estão mais próximos de Deus.

Nessa perspectiva, há uma clara evidência de uma poética de cunho não só espacial, mas também científico e até mesmo religioso. Ao fim da canção, ele não afirma, ele se questiona, em um verso de carga plurissignificativa e inquietante,

como toda busca filosófica se dá em quesito da origem da vida. *“Num deles, há vida?”*.

#### 4.6 O Brejo da Cruz

No disco “Pra não dizer que não falei de rock”, Zé Ramalho, na penúltima canção, apresenta uma composição pouco conhecida de seu repertório, mas que possui uma grande relevância para o entendimento do trabalho de análise desta dissertação. A canção é homônima à cidade de origem do compositor. Brejo do Cruz é considerado um dos municípios mais antigos do estado da Paraíba. Além da canção homônima, Zé Ramalho já havia mencionado suas origens na canção *Avôhai*, o que revela a forte recorrência desse lugar em toda a sua obra.

Enquanto em *Avôhai* ele fala de sua primeira infância, de sua casa e formação, “na pedra de turmalina e no terreiro da usina eu me criei”; e, posteriormente, a saída de lá para um outro lado “e nunca mais eu tive medo da porteira”, Brejo do Cruz traz um novo olhar do poeta que evoca as reminiscências de sua origem. A canção em sua primeira estrofe diz

Eu não me lembro se existe uma cidade igual a Brejo do Cruz  
Um lugarejo concebido, esquecido, terra cheia de luz  
É no sopé de uma barreira de ouro e prata que me reluz

A canção revela no primeiro verso a afeição pelo lugar, quando ele diz não lembrar se existe lugar como aquele. Tuan (2012, p. 144) afirma que a familiaridade engendra afeição, quando não o desprezo. Além disso, ainda conforme Tuan: “a consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar”. Trata-se de uma revelação importante do poeta sobre a sua íntima ligação com a terra natal. A canção lançada em disco no ano de 1984 não está tão distante temporalmente das primeiras menções de Zé Ramalho a Brejo do Cruz (como em *Avôhai*, de 1978), mas ainda assim já revela uma inquietação. Essa temporalidade mostra o afastamento do poeta em relação à sua terra e, também, já revela a saudade do lar.

No verso seguinte, da mesma estrofe, “um lugarejo concebido, esquecido, terra cheia de luz”, o poeta revela uma sequência semântica de carga positiva, negativa e positiva novamente, logo é o positivo que prevalece. O “lugarejo concebido”, aquilo que fora fecundado e gerado (origem), é, entretanto, esquecido,

por se tratar de um lugar distante, pobre, pouco desenvolvido. No entanto, o verso termina com a expressão “terra cheia de luz”. No *dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*, Alvarez Ferreira afirma que (2013, p. 118) “O culto e a importância dada à luz têm uma herança mística, religiosa, filosófica e hermética”. Dessa forma, percebemos que o verso é um reforço da afeição do poeta em relação à terra natal. Há um maravilhamento transcendental, pois segundo Alvarez Ferreira (2013, p. 118) a luz tem uma dupla fonte, ela vem do mundo celestial para iluminar e fazer resplandecer todas as coisas e da “alma iluminante” do ser humano quando purificado e liberto das impurezas que obscurecem o seu ser. A luz volta a aparecer na estrofe seguinte, revelando uma memória do candeeiro costumeiro que mostra a luz que ilumina melhor. É novamente a valorização e apreço que coloca em patamar de superioridade aquele que é seu lugar originário.

A juventude avançada usa roupa costurada a cipó  
O candeeiro costumeiro é a luz que ilumina melhor  
O eldorado soterrado na poeira nessa aldeia de sol

Ele viveu pouco tempo em Brejo do Cruz, ainda na primeira infância, mas não se esqueceu das experiências que Tuan chama (2013, p. 31) de “singulares e comuns”. Ainda no capítulo “*Espaço, Lugar e a Criança*”, Tuan explica

a criança é o pai do homem e as categorias perceptivas do adulto são de vez em quando impregnadas de emoções que procedem das primeiras experiências. Esses momentos do passado, carregados de emoção, às vezes são captados pelos poetas. Como instantâneos naturais extraídos do álbum de família, as suas palavras nos lembram uma inocência e um temor perdidos, uma proximidade de experiência que ainda não sofreu (ou se beneficiou) do distanciamento do pensamento reflexivo (2013, p. 32).

Considerando, então, que tais experiências tenham sido em fase primordial da vida do poeta, é possível afirmar a existência de uma aquisição profunda de significado, ocorrida ao longo dos anos, em relação a esse lugar em sua vida.

Para finalizar a estrofe, ele eleva novamente o patamar de seu canto no mundo, “o eldorado soterrado na poeira nessa aldeia de sol”. “*Eldorado*” é lenda indígena, da época da colonização das Américas, a qual falava da existência de uma cidade toda construída em ouro maciço e puro. É justamente esse tom de riqueza que o poeta atribui ao lugar “soterrado na poeira”. Essa justaposição indica novo

polo positivo/ negativo. Na perspectiva de que o espaço se transforma em lugar, como afirma a Geografia Humanista, Mello explica que (1990, p.105), “o sentido do lugar envolve enraizamento, amizade e simbolismo”. O simbolismo do eldorado expressa a crença na riqueza soterrada daquele lugar. É a criação do poeta a partir de seus sentimentos. Mello afirma que

As experiências nos locais de habitação, trabalho, divertimento, estudo e dos fluxos transformam os espaços em lugares, carregam em si experiência, logo, poesia, emoção, sensação de paz e segurança dos indivíduos que estão entre os “seus”, tem uma conotação de pertinência por pertencer à pessoa e esta a ele, o que confere uma identidade mútua, particular aos indivíduos. Assim o lugar é recortado emocionalmente nas experiências cotidianas. [...] A criatividade humana constrói igualmente lugares míticos, terras fantásticas, espécie de paraíso ou eldorado. [...] Os geógrafos humanísticos insistem que o lugar é o lar, podendo ser a casa, a rua, o bairro, a cidade ou a nação. Enfim, qualquer ponto de referência e identidade. (1990, p.102).

A afirmação acima estabelece correspondência à própria estrofe final da canção, pois o poeta revela a ansiedade por dizer quem era seu tataravô, seu ancestral; não só da caverna, mas do brejo, do velho brejo, do Brejo do Cruz. *“Não vejo a hora de dizer/ Que na pedra lascada/Meu tataravô foi homem da caverna/ Do brejo, do porão/E hoje eu vejo o brejo velho credo costurando botão”*. Ele reconhece e se vangloria “dos seus”, do seu lugar, das suas origens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra ramalheana é um legado que possibilita uma apreciação crítica sob o viés da Teoria Literária por sua intensidade e densidade. A linguagem nas composições do poeta paraibano é destoante do universo da música popular brasileira em vários níveis. Os textos produzidos são instigantes à medida que se percebe a dinâmica própria desse poeta, ele revela aos poucos, em sua labuta poética, a compreensão sobre o mundo que o circunda, elevando sua produção artística a um novo patamar.

Como visto, nas breves linhas desta dissertação, houve o direcionamento para uma compreensão mais profunda do elemento espacial na produção poética de Zé Ramalho. Ao longo do primeiro capítulo, a multiplicidade das teorias nos possibilitou pensar nos caminhos admissíveis para analisar a obra do paraibano. Foram apresentadas nuances do pensamento de variados teóricos que entendem o elemento espacial em seus diversos matizes, desde a representação espacial, passando pela espacialidade da linguagem, até a perspectiva da experiência advinda da geografia humanista, destacamos variados lugares externos onde o poeta passou, viveu e rememorou, indo até mesmo a lugares que ele sonhava. Esses caminhos revelaram a possibilidade de pensar e formular uma hipótese de uma poética espacial. Algo que é incorporado ao pensamento existencial do paraibano e expresso pela dinâmica de sua linguagem.

Nesse sentido, a incursão teórica do primeiro capítulo, anunciou certamente os fios tecedores para a justificativa dessa poética espacial em Zé Ramalho. Além disso, consideramos importante destacar o processo de transformação da poesia ao longo dos séculos, bem como seus desdobramentos para um estudo de cunho teórico e literário.

No segundo capítulo, a partir da seleção feita previamente, destacamos a primeira parte da poética espacial envolvida com o elemento simbólico e imagético da água. A princípio fez uma breve exposição das obras de Zé Ramalho. Depois, mencionamos o símbolo das águas no que denominamos de águas ramalheanas. Finalizamos o capítulo dois com a imagem espacial mais recorrente nas canções propostas desse capítulo: a beira do mar. Lugar em que o poeta buscava quase sempre a profundidade do pensamento sobre a vida.

No capítulo terceiro, destacamos os elementos espaciais da casa e da cidade. Na subdivisão dos tópicos espaciais, os textos foram sendo paulatinamente interpretados. Ainda nesse capítulo, a presença dos elementos imago-espaciais como a porteira e o terreiro da usina foram destacados como elementos da casa onde o poeta fora criado, de onde busca parte de suas memórias da infância. Um espaço que nem sempre é o topofílico, mas é sempre impactante para Zé Ramalho. Por fim, a exposição da terra natal do poeta: Brejo do Cruz. Elemento de destaque para comprovação da importância dos espaços experienciados para a formulação da poética espacial.

No que concerne ao desenvolvimento estético e poético dos textos em análise, identificamos a existência de uma reflexão e compreensão do sujeito lírico ramalheano como um notório desfrutador das experiências espaciais. Às vezes, o sujeito está deslocado, cambiante, em outras ele explora as coisas ao redor, cria paisagens utópicas, rememora as casas de um passado remoto, algo como o limite de experiências até sobrenaturais. Trata-se de uma obra que é nutrida por uma concepção poética densa em que os textos estão sempre indicando um mergulho em reflexões sobre a condição humana a qual se tenta incessante busca, a fim de dar sentido aos dias, no que tange às raízes profundas do ser humano.

A Vila do Sossego, como destacamos, expressa uma inquietude latente decorrente do desejo, portanto, o sossego é exatamente o vocábulo antitético ao que ocorre segundo o texto, pois o sujeito lírico submerge na dúvida entre o fazer e o não fazer. Assim a possível ruptura do sujeito lírico é a própria angústia carregada por ele. Escora-se nos dois planos da vida: o carnal e o espiritual, postos em choque pela condição moral da voz do texto.

Além disso, ainda na exposição de elementos espaciais com nuances para o espiritual, percebe-se a intimidade de ligação com a questão divina. Em Jardim das Acácias, o sujeito lírico fala de um “lugar comum” com solo de fertilidade, onde se espera um nascer potencialmente diferente e talvez melhor, mas não há certeza quanto a isso, pois o sujeito lírico não possui controle das coisas e dos lugares, ele apenas se deleita visualmente, tentando crer na novidade. Dessa forma, ele mostra o olhar compreensivo e de aceite apesar das dificuldades e monotonia.

O olhar para o passado, para a casa, o quarto, o terreiro, é o olhar para dentro de si, pela apreensão de uma essência, de sua formação, de seu espaço, seu

canto, seu eu. Os textos analisados nesta dissertação mostram uma obra estabelecida por dualidades, entre o real e o simbólico, entre o espaço vivido e o espaço pensado, os espaços abertos e fechados, os espaços topofílicos e topofóbicos, a noção entre o eu e os outros, entre o desejado e o vivido, em viés quase sempre de inquietude, incertezas e descobrimentos, revelando que seu legado, para além do já convencionalizado caminho da crítica social, estabelece um olhar humano existencial em que se pode caminhar não somente pela fenomenologia da imaginação ou da geografia humanista (caso desta dissertação) mas também para o diálogo com a filosofia, a psicanálise, com o simbolismo e a própria teoria literária.

## REFERÊNCIAS

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

ALVES, Luciane. **Zé Ramalho: um visionário no século XX**. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1997.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge de Almeida. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 2004.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. 3ªEd. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem & Estrela da Manhã**. 16.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BERNARDES, Joana Duarte. **Limite e utopia: a praia como limiar**. Coimbra: Biblos. Vol. 7 2009.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos).

BORGES, Ana Carolina Sanches. **Presença de Anita: uma erotização do espaço**. In: ANAIS do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências, São Paulo, Brasil, jul. 2008.



BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSCO, Francisco. **Por uma ontologia da canção: poema e letra**. Revista Cult. s/n. São Paulo: editora Bregantini. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-uma-ontologia-da-cancao-poema-e-letra/>

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BUTTNER, Anne. **Aprendendo o dinamismo do mundo vivido**. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio (Org.). *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1982. p. 165-193.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 1998.

CORBIN, Alain. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental** / Alain Corbin; tradução Paulo Neves. - São Paulo: Companhia das Letras, 1989

CROCE, Benedetto. **A poesia**. Trad. Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade do R. G. do Sul, 1967.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos**. Brasília: Plano Editora 2004.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Pequena enciclopédia da cultura ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos & Escritos, v. 3).

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. Ed. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. **La littérature et l'espace**. Figures II. Paris: Seuil, 1969.

GÓES, Frederico Augusto L. **Gil engendra em Gil rouxinol: a letra da canção em Gilberto Gil**. 1993. 311 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Departamento de Ciências da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GROUT, D. J. PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1ª Ed. Lisboa, 1994. 760 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Trajectoria de uma poesia**. In: Manuel Bandeira: poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

HOLZER, Werther. **Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente**. *Revista Território*, v. 2, n. 3, p. 77-85, jul./dez. 1997.

JOSEPH, Frank. **The Idea of Spacial Form**. New Brunswick/London: Rutgers University Press, 1991.

KOLIVER, Henri. **O Poeta dos Abismos**. São Paulo: Madras Editora, 2013.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOBATO, Andrea Teresa Martins. Imbolada Poética de Zeca Baleiro. **Revista Garrafa**. n.23, jan.-abr, 2011. UFRJ.

MANOEL, Antonio. Apresentação. In: DAGHLINA, Carlos (Org.). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985a.

\_\_\_\_\_. **A música na primeira poética de Mário de Andrade**. In: DAGHLINA, Carlos (Org.). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985b.

McLEISH, Kenneth. **Aristóteles: a poética de Aristóteles**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 2000. [Col. Grandes Filósofos].

MELO, Veríssimo de. **Literatura de Cordel – visão histórica e aspectos principais**. In: LOPES, José de Ribamar (org.). (1982). *Literatura de Cordel – antologia*. 2. ed. Fortaleza: BNB, 1983.

MELLO, João Baptista Ferreira de. **A Geografia Humanística: a perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo**. *Revista Brasileira de Geografia*. Fundação Instituto Brasileiro de Geografia Estatística – IBGE. Rio de Janeiro, v.52, n. 4, p. 91-114, out/dez, 1990.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**. São Paulo: Cultrix, 1984.

PADILHA, S. J. **Os gêneros poéticos em livros didáticos de língua portuguesa do ensino fundamental: uma abordagem enunciativo-discursiva**. 2005. Tese (Doutorado), Instituto de Estudos de Linguagens, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 2000.

\_\_\_\_\_. **Species of Spaces and Other Pieces**, New York, London: Penguin, 1999.

POULET, Georges. **O Espaço Proustiano**. Trad. Ana Luiz B.M. Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RAMALHO, Zé. **Carne de Pescoço**. 1982. (livro em cordel)

RELPH, Edward. **Place and Placeness**. London, Pion, 1976.

PIVA, Luiz. **Literatura e Música**. Brasília: Musimed, 1990.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Anablume, 1997.

\_\_\_\_\_. **O cancionista**. São Paulo: EDUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Semiótica da canção: melodia e letra**. 2.ed. São Paulo: Escuta, 1999

\_\_\_\_\_. **O século da canção**. 2. Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

\_\_\_\_\_. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira.- Londrina: Eduel, 2013.

#### **REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS**

RAMALHO, Zé. **Zé Ramalho**. Rio de Janeiro: CBS - Sony Music, 1978.

\_\_\_\_\_. **Zé Ramalho 2 ou A peleja do Diabo com o Dono do céu**. Rio de Janeiro: CBS - Sony Music, 1979.

\_\_\_\_\_. **A Terceira Lâmina**. Rio de Janeiro: CBS - Sony Music, 1981.

\_\_\_\_\_. **Força Verde**. Rio de Janeiro: CBS - Sony Music, 1982.

\_\_\_\_\_. **Orquídea Negra**. Rio de Janeiro: CBS - Sony Music, 1983.

\_\_\_\_\_. **Pra não dizer que não falei de Rock**. Rio de Janeiro: CBS - Sony Music, 1984.

\_\_\_\_\_. **Opus Visionário**. Rio de Janeiro: CBS-Sony Music. 1986.

\_\_\_\_\_. **Cidades e Lendas**. Rio de Janeiro: BMG, 1996.

\_\_\_\_\_. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro, 1997.

## **REFERÊNCIA FÍLMICA**

**PAPPILON.** Direção: Franklin J. Schaffner. Estados Unidos, 1973, 150 min.

## **SITES**

<http://www.saude.sp.gov.br/resources/cve-centro-de-vigilancia-epidemiologica/areas-de-vigilancia/doencas-transmitidas-por-agua-e-alimentos/doc/toxinas/cogumelos.pdf>

<http://www.zeramalho.com.br/>

<https://revistacult.uol.com.br/home/por-uma-ontologia-da-cancao-poema-e-letra/>

## ANEXOS

### Avôhai

letra e música - Zé Ramalho

Um velho cruza a soleira  
De botas longas, de barbas longas, de ouro o brilho do seu colar  
Na laje fria onde coarava sua camisa e seu alforje de caçador  
Oh meu velho e invisível Avôhai  
Oh meu velho e indivisível Avôhai

Neblina turva e brilhante em meu cérebro, coágulos de sol  
Amanita matutina e que transparente cortina ao meu redor  
Se eu disser que é meio sabido você diz que é meio pior  
É pior do que planeta quando perde o girassol  
É o terço de brilhante nos dedos de minha avó  
E nunca mais eu tive medo da porteira  
Nem também da companheira que nunca dormia só, Avôhai

O brejo cruza a poeira  
De fato existe um tom mais leve na palidez desse pessoal  
Pares de olhos tão profundos que amargam as pessoas que fitar  
Mas que bebem sua vida sua alma na altura que mandar  
São os olhos, são as asas, cabelos de Avôhai

Na pedra de turmalina e no terreiro da usina eu me criei  
Voava de madrugada e na cratera condenada eu me calei  
Se eu calei foi de tristeza, você cala por calar  
E calado vai ficando só fala quando eu mandar  
Rebuscando a consciência com medo de viajar  
Até o meio da cabeça do cometa  
Girando a carrapeta no jogo de improvisar  
Entrecortando eu sigo dentro a linha reta  
Eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar  
Avôhai, Avôhai, Avôhai

## **Vila do Sossego**

letra e música - Zé Ramalho

Oh, eu não sei se eram os antigos que diziam  
Eu seus papiros Papillon já me dizia  
Que nas torturas toda carne se trai  
E normalmente, comumente, fatalmente, felizmente  
Displicentemente o nervo se contrai  
Ô, ô, ô, ô, com precisão!

Nos aviões que vomitavam pára-quedas  
Nas casamatas, casas vivas caso morras  
E nos delírios, meus grilos temer  
O casamento, o rompimento, o sacramento, o documento  
Como um passatempo quero mais te ver  
Ô, ô, ô, ô, com aflição!

Meu treponema não é pálido nem viscoso  
Os meus gametas se agrupam no meu som  
E as querubinas meninas rever  
Um compromisso submisso, rebuliço no cortiço  
Chame o Padre Ciço para me benzer  
Ô, ô, ô, ô, com devoção!

## **Adeus segunda-feira cinzenta**

letra e música - Zé Ramalho

Cachorro latindo, chorando sem pai  
O tempo mentindo que o vento do norte não sabe soprar  
O mar se levanta com tal desespero  
Que eu penso que a terra não sente a cratera querendo lavar  
Levar a cabeça pro fundo do mar  
E ver que essa areia de grãos tão pequenos é chão de um país  
Que foi que eu fiz pra não merecer  
Um beijo mais quente que a boca do povo viria dizer?  
Dizer que me amas, que és meu amor  
Mas onde procuro a cor desse olho é denso negror  
É como o bafejo da Hidra de Sal  
Dragões do meu sono, que rasgam anúncios na televisão!

Eu tenho um espelho cristalino  
Que uma baiana me mandou de Maceió  
Ele tem uma luz que alumia  
Ao meio-dia reflete a luz do sol



## **Falas do Povo**

letra e música - Zé Ramalho

Falo da vida do povo  
Nada de velho ou de novo

Em velhas mansardas, mansões e motéis  
Os homens planejam os seus carretéis  
Novelos e linhas, labirintos e ruas  
As mulheres e luas são pedaços da noite

Vizinhos avisam, prezam seus anéis  
O custo da vida, um conto de réis  
Apitos de fábrica ressoaram de novo  
Alegria do povo é sambar e sonhar

Falo da vida do povo  
Nada de velho ou de novo

Em feiras distantes, romeiros fiéis  
Desfiam seu canto, velhos menestréis  
Pelejas e lutas, esperanças de novo  
Ninguém pede socorro nem se afoga no mar

Mendigos e risos, os ferrões do amor  
Novamente os risos, os leões, domador  
Acertaram no alvo, acertaram no negro  
Descobrir o segredo de sorrir e chorar.

## **Beira-Mar**

letra e música - Zé Ramalho

Eu entendo a noite como um oceano  
Que banha de sombras o mundo de sol  
Aurora que luta por um arrebol  
De cores vibrantes e ar soberano  
Um olho que mira nunca o engano  
Durante o instante que vou contemplar  
Além, muito além, onde quero chegar  
Caindo a noite me lanço no mundo  
Além do limite do vale profundo  
Que sempre começa na beira do mar

Por dentro das águas há quadros e sonhos  
E coisas que sonham o mundo dos vivos  
Peixes milagrosos, insetos nocivos  
Paisagens abertas, desertos medonhos  
Léguas cansativas, caminhos tristonhos  
Que fazem o homem se desenganar  
Há peixes que lutam para se salvar  
Daqueles que caçam em mar revoltoso  
Outros que devoram com gênio assombroso  
As vidas que caem na beira do mar

Até que a morte eu sinta chegando  
Prossigo cantando, beijando o espaço  
Além do cabelo que desembaraço  
Invoco as águas a vir inundando  
Pessoas e coisas que vão arrastando  
Do meu pensamento já podem lavar  
No peixe de asas eu quero voar  
Sair do oceano de tez poluída  
Cantar um galope fechando a ferida  
Que só cicatriza na beira-do-mar

## **Beira-Mar - Capítulo II**

*letra e música - Zé Ramalho*

Quando o dia morre e a noite avança  
A brisa marinha bafeja e murmura  
Nos braços divinos da santa natura  
A noite soturna tristonha descansa  
O mundo adormece e o mar se balança  
A lua de prata começa a brilhar  
Jogando reflexos dourados no ar  
Rasgando o véu preto que envolve o espaço  
Matando a metade do grande mormaço  
Que agita as procelas na beira do mar

Em cima da Terra o mar permanece  
Cheio de enigmas, completo de enredos  
Guardando mistérios e grandes segredos  
Ciências ocultas que o chão desconhece  
É bravo gigante que nunca adormece

Um minuto apenas não pode parar  
A Terra girando suspensa no ar  
Obriga que as águas se movam também  
Sem obedecerem na Terra a ninguém  
Somente a Netuno, que é mestre do mar!

No mundo da gente qualquer ser humano  
Que viva pisando no globo terrestre  
É uma energia que para seu mestre  
É só contemplar esse grande oceano  
Aonde o poder de um ser soberano  
Está retratado sem nada faltar  
Grandeza que o homem não pode imitar  
Nem mesmo em oitenta milhões de semanas  
Aonde a ordem supera as humanas  
No céu e na terra e por dentro do mar

## **Beira-mar - capítulo final**

*letra e música - Zé Ramalho*

Quando o mar se revolta os peixinhos pulam  
Mergulham velozes cortando as espumas  
Os barcos veleiros resvalam nas brumas  
E as verdes palmeiras nos ares tremulam  
As águas se abraçam as brisas osculam  
Os tortos coqueiros que oscilam no ar  
O vento marítimo procura pegar  
A força das ondas que ora se agitam  
Enquanto navios aflitos apitam  
Deixando naufrágios na beira do mar

Oh! Beira-mar! Oh! Beira-mar

Galope só é bem feito quando é feito à beira-mar  
Paquetes sem luzes, navios sem velas  
Visões invisíveis, terríveis assombros  
Montões de vasculhos, enormes escombros  
Há ventos raivosos, tufões e procelas  
Lanchas destruídas, velhas caravelas  
E barcos perdidos sem mais viajar  
Navios que o tempo tentou afundar  
Somos valiosas, tesouros mantidos  
Segredos do mundo que estão escondidos  
No leito salgado do fundo do mar

Tem monstros que vivem no reino abissal  
Num mundo profundo aonde não vai  
O homem que entra dali nunca sai  
Nem a batisfera veículo pra tal  
Nenhum oriente nem ocidental  
Contempla o mistério que vou consagrar  
Ouvir a sereia anfertiti cantar  
A onda que geme e que hipnotiza  
O fim da história na minha camisa  
Que lavo na espuma da beira do mar  
Oh! Beira-mar! Oh! Beira-mar  
Galope só é bem feito quando é feito à beira-mar

### **Mote das amplidões**

Montado no meu cavalo  
Pégaso me leve além  
Daquilo que me convém  
Relançar pelo que falo  
Bebendo pelo gargalo  
Enchentes e ribeirões  
Na terra tem mil vulcões  
No tempo só tem espaço  
Nada digo e tudo faço  
Viajo nas amplidões

Por entre pedras e rios  
Planetas e hemisférios  
Há poderes e impérios  
Há sérios homens e fios  
Há beijos que são macios  
Há bocas e palavrões  
Há facas e cinturões  
Há dor e muito cansaço  
Nada digo e tudo faço  
Viajo nas amplidões  
Bem no tempo do estio  
No inverno e no verão  
No eixo e na rotação  
No plano que lhe envio  
Nos deuses em quem confio  
No poder das orações  
No sangue desses canhões  
No cabelo e no cangaço  
Nada digo e tudo faço  
Viajo nas amplidões

Conheço tantos caminhos  
Retenho preso na mão  
As chaves da viração  
Das aves que não têm ninhos  
Das uvas que não dão vinhos  
Dos erros das intenções  
Do fogo desses dragões  
Do pau, do ferro e do aço  
Nada digo e tudo faço  
Viajo nas amplidões

## **Jardim das Acácias**

letra e música - Zé Ramalho

Nada vejo por essa cidade  
Que não passe de um lugar comum  
Mas o solo é de fertilidade  
No jardim dos animais em jejum  
Esperando alvorecer de novo  
Esperando anoitecer pra ver  
A clareza da oitava estrela  
Esperando a madrugada vir  
E eu não posso com a mão retê-la  
E eu não passo de um rapaz comum  
Como e corro, trafego na rua  
Fui graveto no bico do anum  
Vez em quando sou dragão da lua  
Momentâneo alienígena  
A formiga em viva carne crua  
Perecendo e naufragando no mar!

A papoula da Terra do Fogo  
Sanguessuga sedenta de calor  
Desemboco o canto nesse jogo  
Como a cobra se contorce de dor  
Renegando a honra da família  
Venerando todo ser criador  
No avesso de um espelho claro  
No chicote da barriga do boi  
No mugido de uma vaca mansa  
Foragido como Judas em paz  
A pessoa que você mais ama  
No planeta vendo o mundo girar

## **Canção agalopada**

letra e música - Zé Ramalho

Foi um tempo que o tempo não esquece  
Que os trovões eram roucos de se ouvir  
Todo um céu começou a se abrir  
Numa fenda de fogo que aparece  
O poeta inicia sua prece  
Ponteando em cordas e lamentos  
Escrevendo seus novos mandamentos  
Nas fronteiras de um mundo alucinado  
Cavalgando em martelo agalopado  
Eviajando com loucos pensamentos

Sete botas pisaram no telhado  
Sete léguas comeram-se assim  
Sete quedas de lava e de marfim  
Sete copos de sangue derramado  
Sete facas de fio amolado  
Sete olhos atentos encerrei  
Sete vezes eu me ajoelhei  
Na presença de um ser iluminado  
Como um cego fiquei tão ofuscado  
Ante o brilho dos olhos que olhei

Pode ser que ninguém me compreenda  
Quando digo que sou visionário  
Pode a bíblia ser um dicionário  
Pode tudo ser uma refazenda  
Mas a mente talvez não me atenda  
Se eu quiser novamente retornar  
Para um mundo de leis me obrigar  
A lutar pelo erro do engano  
Eu prefiro um galope soberano  
A loucura do mundo me entregar

## **O Monte Olímpia**

letra e música - Zé Ramalho

Vou subir o monte, o monte Olímpia  
A morada dos deuses, a morada dos loucos  
Das pessoas que embarcam todo dia para um escaler  
Perdidos escombros dos ossos de quem quiser

Vou subir o monte, num automóvel de luz  
Num navio viking, no cavalo de Zorro  
Na espessura de um couro esticado de um tamborim  
Chegando no trono de Zeus eu digo o que quiser

Eu passo um telegrama para mamãe  
Pedindo desculpas  
Por minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa  
Minerva agora é minha Mãe  
Mercúrio é meu primo  
E tenho Hércules e Aquiles como meus irmãos

Mercúrio é meu primo  
E tenho Hércules e Aquiles como meus irmãos



## Visões de Zé Limeira Sobre O Final do Século XX

Vejo discos de metal  
Pairando pelas noites do país  
Minhas loucas conclusões nada dizem  
Residem nos cabelos de Sansão  
Ah, deuses-astronautas me ajudam  
A conseguir o meu velo de Mercúrio!

A imagem milenar  
Dos grandes dinossauros que domei  
Uma espaçonave é a tua residência  
Paciência, mas o éter me chamou  
Ah, sou um panteísta sufocado  
Pelas canções do acetato de mercúrio!

E os terráqueos conseguiram  
Finalmente conquistar  
Sua terra mais garrida  
Borboletas de acrílico  
Puseram suas asas  
Num cabide esquisito  
Gerou conflito entre as gerações febris

Era um porco-chovinista  
Procurado pelo carma  
De lançar outro vapor  
Cogumelos nucleares  
Que iluminam as campinas  
Do planeta abissal  
No carnaval dos seres brancos e azuis  
No carnaval dos seres brancos e azuis

Foi eleito um faraó  
E longas catacumbas perfurei  
Pelas plainas do sertão quase quente  
Correntes de platina separou  
As águas do oceano encantado  
Que Deus criou, pelas algas de Mercúrio

O meu velo de Mercúrio  
O acetato de mercúrio  
Pelas algas de Mercúrio

## **Os Segredos de Sumé**

*letra e música - Zé Ramalho*

Quando as tiras do véu do pensamento  
Desenrolam-se dentro de um espaço  
Adquirem poderes quando eu passo  
Pela terra solar dos cariris  
Há uma pedra estranha que me diz  
Que o vento se esconde num sopé  
Que o fogo é escravo de um pajé  
E que a água há de ser cristalizada  
Nas paredes da pedra encantada  
Os segredos talhados por Sumé

Um cacique de pele colorida  
Conquistou docilmente o firmamento  
Num cavalo voou no esquecimento  
Dos saberes eternos de um druida  
Pela terra cavou sua jazida  
Com as tábuas da Arca de Noé  
Como lendas que vêm do Abaeté  
E como espadas de luz enfeitiçada  
Nas paredes da pedra encantada  
Os segredos talhados por Sumé

Cavalgando trovões enfurecidos  
Doma o raio lutando com Plutão  
Nas estrelas-cometa de um sertão  
Que foi um palco de mouros enlouquecidos  
Um altar para deuses esquecidos  
Construiu sem temer a Lúcifer  
No oceano banhou-se na maré  
E nas montanhas deflorou a madrugada  
Nas paredes da pedra encantada  
Os segredos talhados por Sumé

Sacrifique o cordeiro inocente  
Entre os seios da mãe-d'água sertaneja  
Numa peleja de violas se deseja  
É que o sol se derrube lentamente  
Que a noite se perca de repente  
Num dolente piado de guiné  
Nos cabelos da ninfa Salomé  
Nos espelhos de tez enluarada  
Nas paredes da pedra encantada  
Os segredos talhados por Sumé

## **O tolo na colina (The fool on the hill)**

*versão - Zé Ramalho*

*letra e música - John Lennon*

*letra e música - Paul McCartney*

Dia após dia, sentado e só  
No alto de uma colina  
Um homem vive a pensar  
Ninguém sabe o nome dele  
Nem se importam com o que ele faz  
Todos caçoam dele  
Pois um homem normal  
Não se importa nem vê  
Que os olhares do mal  
Brilham mais que os do bem  
Noite após noite sem par estará  
Impassivelmente sentado, o estático doido a pensar  
Ninguém viu nos olhos dele  
Nunca o som de uma só palavra  
Todos só fogem dele  
Pois um homem normal  
Não se importa nem vê  
Que os olhares do mal  
Brilham mais que os do bem  
Ninguém viu que Deus  
Era o tolo que habitava  
Na sua carne  
Pena não perceberem  
Pois um homem normal  
Não se importanem vê  
Que os olhares do mal  
Brilham mais que o do bem  
Ninguém viu que Deus  
É o tolo que habitava  
Na sua carne  
Pena não perceberem

## **Cidades e lendas**

*letra e música - Zé Ramalho*

*letra e música - Fausto Nilo*

Entre torres e favelas  
Vejo a lua flutuar  
Vejo o mar bater nas pedras  
Da cidade onde chorei por você  
Foi-se a noite sertaneja  
Que sonhei no estrangeiro  
Estilhaços de recordação  
Onde eu nunca voltarei  
A cidade é uma serpente  
Se não falha o meu repente  
Eu vou só

Toda cidade é uma lenda  
Tendas de ferro e cristal refrão  
Ruas de luz e de penas  
Cenas de fogo e jornal

Vai batendo a velha noite  
No subúrbio da tristeza  
E a madrugada sai num trem azul do  
céu

Fabricando a luz da ilusão  
São olhares sem janela  
Derramados na sarjeta  
Passarada negra solidão  
Traficando a última visão  
As cidades são espelhos  
Tantos olhos, tantos olhos  
Tão só

Toda cidade é uma lenda  
Tendas de ferro e cristal refrão  
Ruas de luz e de penas  
Cenas de fogo e jornal

Nas esquinas do deserto  
As meninas são sereias  
Nas migalhas da televisão  
Eu procuro por você

São Atlântidas concretas  
Baseadas na pobreza  
Babilônias da desconstrução  
Sob a lama dos meus pés  
As cidades são cometas  
Vão embora porque somos tão só...

### **Cada um dá o que tem**

*letra e música - Zé Ramalho*

*letra e música - Chico Guedes*

Cada um dá o que tem  
Diz o dito soberano  
E nesse sagrado plano  
Impera quem traz o bem  
Invoca no fim do além  
A todo ser com mistério  
Enterra todo o império  
Na lucidez do tesouro  
E passam pingos de ouro  
Em cada grande hemisfério

Estamos num pelejar  
E cada um deles aponta  
Um pouco de cada conta  
Que vamos apresentar  
Um jeito de calcular  
A nossa capacidade  
A grande tenacidade  
Nas horas de resistência  
Um pouco de consciência  
Entrando pela metade

Escape das emboscadas  
Tocaias e armadilhas  
Dos bichos que pelas trilhas  
Infestam as madrugadas  
Estranhos pelas entradas  
Impedem as transações  
Nos olhos desses dragões  
Vejo brilhar a vingança  
E vejo velho e criança  
Perdidos pelos sertões

## **Um lugar para sonhar**

*letra e música - Zé Ramalho*

Quem é que fere a natureza  
Sua beleza não vai destruir  
Quem bebe o ódio pela noite  
Sua leveza não vai consumir  
Imaginar o que me espanta  
Amo a planta que me faz subir

Pra um lugar para sonhar e ver  
Que o tempo é pouco  
E eu vou deixar correr  
Que essa vida tá muito cansada  
Desabitada do meu bem-querer  
Há muito tempo esperando querendo saber

Aonde vem  
Aonde vai você  
Que o tempo é pouco  
E eu vou deixar correr

Há um lugar  
Para sonhar e ver  
Que o tempo é pouco  
E eu vou deixar correr

## Zyliana

No tempo em que eu andava pela poeira  
Daquele velho brejo de onde rumei  
Não tinha tanta mágoa rente no olho  
De alegria é só do que eu chorei  
Não andava pela rua  
Credo-cruz / Ave-Maria!  
Nada sei do que eu queria saber!  
Nada sei do que eu queria saber!  
O homem já procura agora um caminho  
Que o leve de volta para um lar  
A foz de um grande rio me arrastou  
E num toco boiando fui lutar  
Netuno com seu tridente  
Proteja-me consciente  
Da queda que o rio corre pro mar!  
Da queda que o rio corre pro mar!  
O peso desses anos me acordou  
De um sono profundo de condor  
Se você não tem nada para fazer  
Amigo, nada tens a se perder  
Feche o quarto com cimento  
E veja que mundo cinzento  
E como ficou o verbo amar!  
E como ficou o verbo amar!

## **Brejo do Cruz**

Eu não me lembro se existe uma cidade igual a Brejo do Cruz  
Um lugarejo concebido, esquecido, terra cheia de luz  
É no sopé de uma barreira de ouro e prata que me reluz

A juventude avançada usa roupa costurada a cipó  
O candeeiro costumeiro é a luz que ilumina melhor  
O eldorado soterrado na poeira nessa aldeia de sol

Não vejo a hora de dizer  
Que na pedra lascada  
Meu tataravô foi homem da caverna  
Do brejo, do porão  
E hoje eu vejo o brejo velho credo costurando botão