

Dia Dorim Noite Neon: nas Veredas do Grande Sertão

Profa. Dra. Cássia Lopes¹ (UFBA)

Resumo:

Trata-se de uma leitura comparada entre o disco Dia dorim Noite Neon do compositor baiano Gilberto Gil e a obra Grande Sertão: Veredas. A partir da análise de algumas canções e das imagens presentes na capa e contracapa integrantes do disco, discute-se a eleição da personagem Diadorim para compor o temário do disco, como modo de refletir sobre o romance rosiano e, ao mesmo tempo, questionar o tecido social e artístico brasileiro, consoante a temática da performance corporal, no encontro entre literatura e música popular brasileira.

Palavras-chave: Gilberto Gil, música, literatura, corpo, intertextualidade.

Introdução

Dia dorim noite neon é o título do disco gravado por Gilberto Gil em 1985, cuja escolha das palavras traz a nítida referência à obra *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. O foco atrativo da relação dialógica repousa na alquimia do signo “Diadorim”, o nome próprio que insinua os traços marcantes na caracterização do célebre personagem do romance rosiano. A retomada de cena da protagonista ganha, entretanto, roupagem diversa e amplia os sentidos potenciais guardados no seu nome e no sertão de Guimarães Rosa: “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 1994. p.21)

Se na neblina desconcertante de Diadorim o personagem Riobaldo desenha o seu conflito e a sua história, é nessa mesma neblina que Gilberto Gil encontra caminhos para entender a dinâmica do sertão e do Brasil nas canções desse disco. À palavra “Diadorim” imprime-se outra diagramação, fundamental para expandir a temática abordada por este compositor na releitura das lutas e das vozes sertanejas, que tanto povoaram a vida e as cantigas desse leitor de Guimarães Rosa. A travessia pelo nome de “Diadorim” é, portanto, a entrada e a saída não somente para o rio rosiano – tomadas aqui nesse texto –, mas também pelas águas das palavras, pelos ecos das letras e melodias que pertencem a esse disco.

A questão emergente aponta para a importância da polissemia do significante “Diadorim”, retomado pelo cantor popular na decantação da palavra rosiana. Em *Grande sertão: veredas*, a travessia pelo ser-tão – o ser tanto – absorve o nome próprio no curso das águas sempre inacabadas do rio, na correnteza de sons, na rítmica reimpressa em *Dia dorim noite neon*: “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”. (ROSA, 1994. p.20) Gilberto Gil, com outro diapasão, afina e desafina as notas existentes em “Diadorim” e, nesse gesto, abre fronteiras e recolhe os recados guardados nas veredas da composição rosiana.

1 A refazenda do nome: Dia dorim

As trilhas interpretativas insinuem-se na própria reinvenção do signo lingüístico, prática que se aprende e se legitima com a dobra da escrita de João Guimarães Rosa. Ao decantar o nome do personagem rosiano, acorda-se para o dia, presente no sertão da palavra “Dia dorim”, como também se inclui a constelação sêmica exposta na “noite neon”. Articula-se a travessia pela paisagem noturna das cidades – a música urbana –, sem negar o sol sertanejo nos compassos da música rural. Esse é um dos muitos segredos que Gilberto Gil afirma enquanto leitor de Guimarães Rosa: o paradoxo como forma de reconstruir o pensamento, na ruptura necessária dos maniqueísmos redutores: “o que vale é o que está por baixo e por cima – o que parece longe e está perto, ou o que

está perto e parece longe. Conto ao senhor o que eu sei e o senhor não sabe, mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba”. (ROSA, 1994. p.149)

Se o “senhor” a quem Riobaldo se dirige é um presumível sujeito douto, este funciona como o leitor ideal na imagem especular; nesse aspecto, a face imaginária do Outro se empresta ao lugar de suposto saber. É possível conferir, nessa trama da linguagem de João Guimarães Rosa, o jogo no qual o leitor é convidado a participar do seu livro. Gilberto Gil retoma o não-saber de si e do mundo – expresso na voz do personagem Riobaldo – e alarga a vontade de ler a fronteira nos limites entre o dia e a noite, entre a épica e a lírica, entre a literatura e a canção popular, nos ventos que cortam tanto a cidade como o sertão brasileiros. Assim, não se experimenta a exclusão dos contrários, nem tampouco se aposta na simples harmonia, sem conflito, entre a posição regionalista e a cosmopolita. A divisão do nome da personagem rosiana sinaliza menos para uma solução; trata-se mais de problematizar as interpretações dadas para o Brasil, latentes na obra do escritor mineiro.

Ao reinventar o signo nominal “Dia dorim”, a forma “dorim” apresenta-se, sintaticamente, na função análoga à do modificador do nome, ao assumir o papel desempenhado pelo adjetivo, na nítida contraposição ao adjetivo “neon”, com o qual perfaz a parêntese no título do disco. Se por um lado o termo “dorim”, nesse contexto, lembra o dourado do sol sertanejo no compasso inscrito na própria aliteração com o dia, por outro lado, traz a ambivalência desse dia, na sugestão da forma diminutiva para o termo “dor”: “dorim”, uma dorzinha que acompanha a travessia pelo rio de Guimarães Rosa e, também, pelo riacho de Gilberto Gil, sem que isso venha embotar o brilho e a beleza das paragens da palavra cantada e decantada no sertão-mundo de uma *Casinha feliz*: “onde resiste o sertão/ Toda casinha feliz/ Ainda é vizinha de um riacho/ ainda tem seu pé de caramanchão”. (GIL, 1996. p.308)

Em *Casinha feliz*, uma das músicas que compõem o disco, capta-se a magia da simplicidade sertaneja – designada no sufixo diminutivo – e a força de resistência do sertão na entrega à superfície de pequenos riachos, pois se aprende que “a vida é ingrata no macio de si; mas transtorna a esperança mesmo no meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado”. (ROSA, 1994. p. 144) No riacho da canção, Gilberto Gil retoma a eficácia do diminutivo – o fio de água –, que interliga ao rio volumoso – Riobaldo – de Guimarães Rosa.

Nesse contexto, a capa do disco participa da rede significativa conectada às letras e melodias das canções, pois, à esquerda da fotografia de Gilberto Gil, observa-se, em cor vermelha, a impressão não somente do nome “Dia dorim”. Para marcar o intervalo e a reinvenção do termo rosiano, utiliza-se de um hexagrama do *I Ching*: nomeadamente LÜ, o viajante. A leitura deste hexagrama alude aos personagens rosianos, à viagem pelo sertão das terras dos Gerais, pois para aqueles que “não têm morada fixa, seu lar é a estrada”. (WILHEIM, 1999. p. 172) No julgamento do hexagrama, menciona-se também a importância dos diminutivos, um sinal para seguir as trilhas sonoras deixadas por “Dia dorim” e também pela canção *Casinha feliz*: “O viajante. Sucesso através do que é pequeno”. (WILHEIM, 1999. p. 172) Na figura composta por linhas a serem decifradas – o hexagrama –, sugere-se um atalho interpretativo do *Grande sertão: veredas*, de uma de suas camadas possíveis de leitura a partir não de Riobaldo – do grande rio –, mas na ênfase ao pequeno, no jogo de paradoxos entre o rio e o riacho do sertão de “Dia dorim”.

A utilização do *I Ching* é uma vereda para caminhar por Gilberto Gil e por Guimarães Rosa. Se *O livro das mutações* tem sido adotado como oráculo ao longo da história da China, o sentido empregado, no disco, não adquire o caráter divinatório; conquista-se o valor, sobretudo, metafórico: são sinais que apontam para elementos da biografia do músico baiano, a sua face oriental, e confirmam a vontade de decifrar o segredo das linhas do tecido do texto rosiano. Além do mais, acena-se para a mudança de enfoque dado pelo disco.

Quem lida com *O livro das mutações*, precisa ser um leitor de signos, de linhas cortadas e abertas. Em cada imagem, defronta-se com a demanda do desejo expressa na pergunta a ser

respondida pelo livro; pois é o querer saber que move as mutações. A resposta exige, sobretudo, a habilidade de decifrar o segredo contido nos trigramas combinados em pares. Com efeito, a sugestão do manuseio do *I Ching* – presente na capa do disco – constrói uma teoria sobre esse leitor de Guimarães Rosa: o viajante pelas margens dos rios, pelas paisagens do dia e da noite, pois este pode se reconhecer no discurso de Riobaldo dirigido ao seu suposto leitor: “o nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – ‘Diadorim, meu amor...Como era que eu podia dizer aquilo’?” (ROSA. 1994. p. 187)

A pergunta de Riobaldo deságua em Gilberto Gil de maneira transfigurada; pede do viajante o desejo de fitar o rio do tempo rosiano, para encontrar outra forma de escrita para o nome de “Diadorim” na “refazenda” do hexagrama LÜ: o valor do pequeno, do diminutivo. Na alquimia das palavras rosianas, reinscreve-se, nas formas “casinha” e em “dorim”, o sentido especular e afetivo agregado ao sufixo diminutivo. Por meio desses signos, Gilberto Gil “transtraz” a grande correnteza do rio rosiano – do Rio São Francisco, símbolo da unidade nacional – no riacho e na fluidez sonora do ritmo que verseja na canção, no trânsito entre a literatura e a música popular no Brasil.

Na decantação empreendida pelo compositor, enfatiza-se não somente a importância dada ao diminutivo; ressalta-se também o valor fonêmico do “d” em *Grande sertão: veredas*. Os críticos dessa obra, de uma maneira geral, abordam a dominância dos elementos formais, sempre na ênfase ao processo de reinvenção lingüística elaborada por Guimarães Rosa. Entre esses, ressalte-se o ensaio de Haroldo de Campos, pelo estudo cuidadoso da complexidade musical das palavras e dos fonemas repetidos nessa obra rosiana, na esteira da definição do desenvolvimento de timbres e da temática musical na leitura da personagem “Diadorim”.

Segundo este autor, configura-se a isomorfia entre o nome “Diadorim” e o conteúdo biográfico da personagem, na relação íntima e indissociável entre a forma e o conteúdo, entre a *res extensa* e a *res cogito*, pois, nesse compasso isomórfico, encontra-se o enigma da linguagem rosiana e os motivos musicais de *Grande sertão: veredas*. Na travessia dessa abordagem interpretativa, pode-se acentuar o nexos fonético nas aliterações que vão constituir os timbres sonoros e temáticos do romance e também suas reverberações no disco de Gilberto Gil. Assim, no intervalo entre “Dia dorim”, o compositor popular capta a força do fonema “d”, signo sonoro privilegiado na obra rosiana, que, de acordo com Haroldo de Campos, funciona “como um dos principais temas-timbres que irrigam de musicalidade a narração”. (CAMPOS, 1983, p 334.) Para este autor, o fonema “d” caracteriza o dilema do “ser ou não ser” hamletiano, respectivamente o Deus ou o diabo, sendo este último definido, nas páginas do romance, como o que não existe, o que não pode ser nomeado; traço que marca a ambivalência do próprio personagem rosiano.

Captam-se da análise de Haroldo de Campos um ponto convergente e um divergente em relação à leitura do título do disco. Pode-se dizer que Gilberto Gil, consciente ou intuitivamente, seleciona do Grande Sertão de Rosa o nome “Diadorim” por capturar toda a densidade de signos e os motivos musicais que envolvem essa palavra. A significação-chave para a decantação realizada em “Dia dorim” requer ser lida, entretanto, não mais pela premissa da situação dilemática, marca do drama ao gosto de Shakespeare, modulado pela conjunção “ou”. No disco, a ênfase é acentuada no que está no “meio do caminho”, na multiplicidade de sentidos com os quais se possibilita a estética da fronteira deste cantor popular, distante da temática da dúvida hamletiana. Considere-se, portanto, que a repetição do timbre musical do fonema “d” e do diminutivo no título *Dia dorim noite neon* instaura outra leitura da travessia pelo “meio do caminho”, não mais no dualismo dilemático e usual existente em Deus ou o demo.

A recriação do termo assinala para a isomorfia presente no título do disco e na canção *Casinha feliz*: a valorização da fronteira, o meio do caminho entre o dia e a noite, entre a cidade e o sertão, com diferentes reverberações semânticas, pois o sufixo diminutivo “-im” agrega não só a imprecisão de gênero em Diadorim, na passagem existencial do personagem. Trata-se de pensar, no título do disco, o timbre inconfundível não só de Guimarães Rosa, mas de Gilberto Gil: o timbre

musical do cantor popular acena para o potencial de sentido a ser reinventado na fenda aberta em “Dia dorim”, o que está ainda por ser dito e decifrado, como manancial de transformação de conteúdos recalcados nas redes culturais. Na reinvenção formal “Dia dorim noite neon”, algo se faz no “meio do caminho” entre a arte literária e a canção popular no Brasil.

É nítida, em *Casinha feliz*, a presença do diálogo entre a literatura e a música popular; nesse caso específico, não só por assumir a matriz rosiana: “De dia, Diadorim/ de noite, estrela sem fim/ É o Grande sertão: veredas/ reino da jabuticaba/ As minas de Guimarães Rosa/ De ouro que não se acaba”. (GIL, 1996. p.308) Observa-se, sobretudo, a qualidade poética que as letras das canções conquistam no cenário cultural brasileiro e, em especial, em Gilberto Gil. Nesse sentido, a matéria literária não apenas constitui uma fonte de inspiração; ela participa de um modo próprio de a canção popular trazer diferentes rios de linguagem e de fluxos culturais que diluem a dicotomia entre o popular e o erudito no Brasil, entre a alta literatura dos grandes rios e as expressões poéticas dos pequenos riachos.

Nos versos apresentados anteriormente, o compositor alude à mina rosiana com, no mínimo, três vetores de sentido: primeiro, refere-se ao sertão de Minas, da Serra dos Gerais, de onde Guimarães Rosa extrai um saber sobre o Brasil e sobre o poder da palavra oral, cantada e decantada em seu romance épico. Segundo, marca o diálogo intenso entre a canção popular e a literatura, como uma “mina que não se acaba”, pois disso resulta tanto a revitalização do literário quanto a reinvenção do popular.

Por fim, o terceiro ponto refere-se ao modo como o artista baiano retoma o tecido crítico diante do sistema de exploração praticado pelo colonizador, que extorquiou impiedosamente a riqueza das terras, deixou cicatrizes e um repertório de valores nas malhas do imaginário brasileiro. Mesmo diante da exploração colonial, as “minas” socioculturais resistiram, e nasceu o sentido paradoxal emergente dessa realidade. No limite legado ao desespero e ao abandono de tantas vidas na história do Brasil, presenciados em muitos lugares do sertão e na periferia de grandes metrópoles deste país, disseminam-se para o mundo as palavras de Guimarães Rosa, que se expandem nos ecos de Gilberto Gil.

Na dupla face da fronteira inscrita na letra, o nome “Dia dorim” traz recorrências culturais, políticas, antropológicas e biográficas, calcadas na realidade brasileira e no sertão interpretado por Gilberto Gil em seu disco. Desse modo, “Diadorim” encarna, no próprio corpo, o manejo impresso na linguagem rosiana, retomada pelo compositor baiano: a travessia pelo nome traduz o conflito entre conceitos definidores do território masculino e os índices do universo simbólico onde sempre se situou o feminino, porém não se restringe a esse enfoque.

O título do disco *Dia dorim noite neon* é o convite aberto para pensar essa dupla face diadorina – masculina/feminina, diurna/noturna – e a dupla face de Gilberto Gil entre o poético e o político, da qual se desenha e se confirma a potência da zona de fronteira na canção e no corpo deste artista. Nas veredas musicais desse disco, desdobra-se a travessia rosiana, nas trilhas da história de resistência e de conflito no Brasil de ontem e de hoje, nas minas da canção popular brasileira, redescoberta em cada fogueira de beira de casa ou no fogareiro de carvão: “Onde resiste o sertão/ Toda casinha feliz/ Ainda cozinha no fogão de lenha/ Ou fogareiro de carvão”. (GIL, 1996, p. 308) O enigma do fogo recompõe também o cenário do romance de Guimarães Rosa, como signo do desejo, do magma da luta e de revisão do sistema de leis patriarcais que regem o sertão e muitas cidades do Brasil: “Fui fogo depois de ser cinza. Ah, algum, isto é o que é, a gente de vassalar. Olhe: Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato. Mas eu gostava de Diadorim para saber que esses gerais são formosos”. (ROSA. 1994. p. 41)

Retomando-se o hexagrama apresentado na capa do disco, as linhas da parte superior do desenho referem-se ao fogo. Nesse caso, a imagem, apenas sugerida no formato do trigrama, refulge, na contracapa desse disco, como signo emblemático para falar do sertão em Gilberto Gil,

um filho de Xangô. No retrato da cena sertaneja, a noite aparece recomposta pela figura do cantor com o violão, na nítida combinação entre o fogo e o canto, na expressão musical que celebra, resiste e faz das agruras do sol do sertão um saber sobre a força criadora da música popular no Brasil. O fogo espalha-se e se glosa no néon da cidade cantada pelo violão deste compositor.

Nos traços chineses retomados na capa do disco, imprime-se o valor associativo e simbólico da cor vermelha para desenhar o hexagrama; as letras das canções também são apresentadas enfaticamente, no encarte, com essa mesma cor. A marca cromática alude à vitalidade do sol e do fogo, que compõe o rito da criação sugerido em *O livro das mutações*: a capacidade de transformar a força destrutiva em agente de transmutação. Nesse contexto, o fogo é o feixe de luz presente nas festas ígneas – desde as fogueiras de São João – e também na reinvenção do título do disco, quando a chama une-se ao brilho do neon. Os efeitos da claridade espalham-se como um farol para o viajante de terras sertanejas, pela geometria das cidades que compõem as mais diferentes linguagens brasileiras, nas andanças intensas de Gilberto Gil.

Por outro lado, o fogo está associado ao poder do desejo, expresso no canto que reinventa possibilidades para a grafia social e remete, também, à excitação do imaginário. Com essa abordagem, a canção *Febre* – a quinta música do elenco que integra o disco – agrega-se ao significante “fogo”. O corpo, onde pulsa a combustão da matéria humana, rejeita a acomodação e se inflama perante os gestos dos espectadores: “Veio gente me pedir esmola/ Veio gente reclamar uma escola/ Veio gente me aplaudir/ Veio gente vaiar/ Veio gente dormir na cadeira”. (GIL, 1996. p. 294) Nesses versos, entoa-se a posição crítica do artista diante do palco, como leitor dessa platéia. Tem-se a disposição invertida, pois o artista enxerga as fileiras diante do tablado e estranha os rostos que o observam, com o distanciamento necessário para instaurar a percepção espetacular do momento. As luzes acendem-se ante a heterogeneidade de atitudes dos espectadores, na manobra e no deslocamento do olhar que permite ver a todos como atores de uma cena.

Em face disso, o sentimento de estranheza revela-se no lume do palco e da solidão do artista em seus versos: “E eu cantava aquela música, aquela música/ Alucinação/ Como se eu fosse um punhado de gente/ E aquela gente ali, não/ Como se o salão repleto fosse um deserto”. (GIL, 1996. p. 294) A travessia pelo deserto é retomada em cena diversa, na paisagem do paradoxo do palco cheio e vazio ao mesmo tempo. Este momento traz o instante de revelação, a exacerbação da diferença, quando – assim como nos viajantes Diadorim/ Riobaldo – dissemina-se o canto que o outro precisa sentir e decifrar, tal qual descrito no canto de Siruiz no *Grande sertão* rosiano: o jagunço de voz bonita e bem entoada que guarda, em sua melodia, sinais não exclusivamente restritos à história de Riobaldo. A canção, em Guimarães Rosa, pede para ser decifrada, assim como, em Gilberto Gil, ela exige ser vertida em destinos do Brasil.

A fronteira entre o sertão e a cidade, entre ser artista e espectador da cena, atravessa os versos de muitas canções desse disco e se harmoniza na reinvenção da personagem “Dia dorim”. A coragem para enfrentar as lutas sertanejas desdobra-se nas arenas da vida pública do cantor popular, mesmo para quem, em muitos instantes, prefere sentir o prazer de usufruir o fogo no silêncio da solidão: “Tanta gente, e estava vazio/ Tanta gente, e o meu cantar sozinho/ Todo mundo, mundo meu/ Meu inferno, meu céu/ Meu vizinho”. (GIL, 1996. p. 294) A canção *Febre*, no compasso suave e modulado, fala dos não-ditos da história, resulta da compreensão – à la Riobaldo – de que o sentido das canções encontra-se no leitor que pode e quer ouvir o recado dos morros do sertão e das cidades do Brasil.

Assim, da porta de uma dessas casas típicas sertanejas, Gilberto Gil devolve o olhar que Guimarães Rosa lançou sobre o dia e sobre o “dorim” de cada sertanejo, no sentido latente que corta tantas trilhas da realidade brasileira. Desde a música regional – baseada no xote, no xaxado, nos forró das sanfonas e das zabumbas, nos frevos e maracatus, na flauta da banda de pífanos – este compositor caminha pelas veredas da polifonia social brasileira, sem esquecer o samba carioca, os ecos do violão compassado da bossa nova e a música carnalizada da Bahia. Do grotão sertanejo

às grandes cidades, a música apreende o grande ser-tão musical, possível nas múltiplas faces guardadas no nome “Diadorim”, quando o conteúdo das culturas, a princípio recalçadas pela persistência da prática colonizadora entranhada no Brasil, pode e deve falar.

2 Nos barracos da cidade

Na análise da imagem apresentada na capa do disco, nota-se a presença de uma lâmpada acesa no interior da casa, apesar da intensa luminosidade comum aos dias sertanejos. Antevê-se do umbral da porta a escuridão e a clareza, dispostas lado a lado, fronteira na qual se situa Gilberto Gil. Este se apresenta vestido de branco, com um olhar que se esgueira para um ponto, de onde se convidam outros olhos a percorrer o interior e o exterior da casa sertaneja. Tal como na lembrança rosiana, o gesto de ver é uma maneira de se apropriar dos acontecimentos, de conferir existência a vidas humanas: “os olhos nossos donos de nós dois”. (ROSA, 1994, p. 93) Assim, a combinação da luz com a sombra localiza o compositor no limite ambivalente do visível e do invisível, entre o dito e o não-dito, com a perspectiva oblíqua que testemunha a existência do mundo e do Outro: “Há no seu olhar/ algo de saudade/ De um tempo ou lugar/ Na eternidade/ Eu quisera ter tantos anos-luz/ quantos fosse precisar/ Pra cruzar o túnel/ do tempo do seu olhar”. (GIL, 1996. p. 293)

Sinaliza-se, desse modo, para o mote e para uma gama de situações sociais que vão ser pensados nesse disco, como na canção *Nos barracos da cidade*. Nesta música, uma das mais conhecidas do disco, revê-se o problema da aplicação da lei no Brasil, como já se delineava nos conflitos vividos no mundo sertanejo de Guimarães Rosa. Na obra rosiana, desnuda-se o país em transição entre o regime monárquico e a República, na persistência do poder das oligarquias que fazem a própria lei e põem em crise a soberania popular e os ideais republicanos. Uma cena, em *Grande sertão: veredas*, desvenda o abuso e o excesso de poder do sistema patriarcal, na passagem da lei do mais forte, remanescente do pai da horda primeva – a lei de um só –, para a necessidade de sistema de leis a serviço de todos. No recorte do julgamento de Zé Bebelo, quando este é apanhado pelo grupo de Joca Ramiro, o narrador Riobaldo deixa entrever a interpretação do Brasil feita por Guimarães Rosa, com a exposição da fragilidade do cumprimento das leis produzidas pelo Estado, em benefício do sistema de leis internas da jagunçagem.

No rio volumoso do grande sertão, lê-se a correnteza da história colonial brasileira, cujo princípio de lei legitimava as exclusões na voz imperial do colonizador. As águas rosianas diluem-se e se espalham em riachos de fluxos críticos e sonoros, como se revelam em Gilberto Gil. Em seu disco, retoma-se o segredo guardado no nome “Diadorim” para mostrar a cena do sertão atualizada *Nos barracos da cidade*, no conflito entre o gesto autoritário monolítico, presente na paisagem do sertão dos Gerais, expandindo-se para as cidades brasileiras: “Nos barracos da cidade/ Ninguém mais tem ilusão/ No poder da autoridade/ De tomar a decisão/ e o poder da autoridade/ Se pode não faz questão, se faz questão não consegue/ enfrentar o tubarão”. (GIL, 1996. p. 302)

Nos versos da canção, sugere-se a dificuldade em tornar efetivas as leis, na prática de uma política econômica e cultural socialmente equânime. O segredo lido por Gilberto Gil remete à lógica dos imperativos coloniais guardados no inconsciente da história dos brasileiros, na qual se situa o palimpsesto do passado escravocrata do Brasil. Nos rastros dessas linhas, delineia-se a prática do “mandonismo”, na qual se possibilita a aparição do jagunço. Esse tema eleva-se nas terras de Diadorim e se difunde até a canção popular que lê as linhas cifradas na palavra do Outro e trata das promessas não cumpridas por aqueles que se beneficiam com esse sistema social excludente.

A divisão do nome “Dia dorim” retrata, portanto, a brecha por onde se questionam as divisões e os contrastes no sertão do Brasil. As rachaduras da “casinha feliz” dialogam com os “barracos da cidade”, no trânsito de imagens e de vozes, que fazem revirar os dilemas da sociedade brasileira. Na reflexão de muitos de seus valores interpretativos, esta não se despede de hábitos coloniais e da vocação para os mandos e os desmandos, desde a persistência do coronelismo político em alguns recantos do Brasil, até o clientelismo, o jeito malandro de burlar a lei.

Na interface do disco, a capa apresenta outra rota para se chegar à canção *Casinha feliz*, ouvindo o recado deixado por “Dia dorim”. Nas vestes construídas por esta personagem, manifesta-se menos a burla da lei e mais a estratégia cênica na qual se expressa o gesto de mudança e o questionamento da ordem patriarcal vigente. Nesse sentido, não é difícil ver indicações de “Diadorim” como personagem emblemática da teoria do drama em Guimarães Rosa, pela encarnação mesma, em seu corpo, da trajetória própria à cena dramática: a mulher-atriz que se transmuta na roupagem masculina, para participar do bando de jagunços e perseguir a vingança de quem matou o seu pai.

É importante ressaltar que, antes de uma situação dramática, existe uma linguagem dramática responsável pela dinâmica textual. No drama, presume-se o diálogo, a forma persuasiva e envolvente por meio da qual se conclama uma reação, mesmo quando se acentua o monólogo, como se observa, mais nitidamente, no texto construído pelo personagem Riobaldo, que se coloca em posição dialógica com o suposto “senhor”. Desse modo, a linguagem riobaldiana insere-se na grafia do drama, principalmente quando vem associada à participação do leitor no jogo das tramas das palavras, que inscrevem cada letra e som em um desejo e numa intenção. Manifesta-se no *pathos* de Riobaldo não só a função fática da linguagem, mas também a função emotiva, já que o rio de palavras corre de um sujeito que fala e se faz na exigência da construção da escrita. Nesse caso, esse personagem parece dotado de autonomia em relação à própria trama, contudo é por meio de sua memória que ela se articula.

Considerando aspectos do drama trágico presente em *Grande sertão: Veredas*, pode-se ver em que medida a personagem Reinaldo-Diadorim atualiza a travessia do mito de Antígona. A filha responsável pelos cuidados em relação ao destino do pai, Édipo, a pretexto de preservar a imagem do irmão Polínicos, acaba transgredindo a lei imposta por Creonte. A firme determinação de cobrir o corpo insepulto do irmão – no encontro com o seu desejo de morte – apresenta-se disfarçada pelo discurso da honra e da justiça. O fogo de Antígona também se revela ao meio-dia, em pleno sol, quando ela deixa escapar o seu grito. No caso de Diadorim, o ímpeto de vingar a morte do pai é também o discurso construído que a protege do seu desejo feminino e acentua a impossibilidade de amar como mulher. Analogamente à filha de Édipo, ela guarda o enigma de seu destino no próprio corpo: “Diadorim queria o fim. Para isso a gente estava indo”. (ROSA, 1994. p.25)

Ampliando essa análise ao enfoque de “Diadorim” – retomada e transfigurada na canção de Gilberto Gil –, é possível ler, no contexto das vestes diadorinas, mais a grafia da vontade performática do que, necessariamente, do drama helênico trágico, embora não exclua completamente estes últimos adjetivos. Diadorim adota a roupa dos jagunços com o propósito de ação, que caracteriza mais o performático. Nesse contexto, o corpo assume-se como agente de transformação, pois não se sobressai apenas o aspecto representativo, tal qual se acentua na teoria do drama. Considera-se que realizar o teatro não se restringe a representá-lo: “Vida devia de ser como na sala de teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava”. (ROSA, 1994. p.159) Assim, Diadorim atua com a invenção de suas vestes e, nesse sentido, pode-se percorrer o itinerário retomado por Gilberto Gil, quando reinventa a força do nome do personagem rosiano: a música, com seu poder de luta e de ação sobre o mundo, aguçando o lume performativo do corpo e da canção popular no Brasil.

Na atitude performática, não se presume a falência do discurso, contudo ressalta-se a importância do corpo como agente de ação. Os versos do cantor baiano comungam, nesse aspecto, mais com a personagem de Diadorim do que com Riobaldo. Esta identificação evidencia e justifica a escolha do termo para compor o título e a letra da canção *Casinha feliz*, impressa no timbre musical de seu disco. Na escolha do nome “Dia dorim”, em meio às redes do mundo rosiano, a personagem aparece menos como ator e mais um atuante da cena; há a criação do vocabulário próprio, de acordo com as habilidades pessoais, físicas e intelectuais da persona assumida. O

processo da “refazenda” da personagem surge da empatia com o próprio modelo de ação impresso no romance, no rastro das pegadas de Guimarães Rosa.

Em *Grande sertão: veredas*, Diadorim escolhe as vestes e os elementos que compõem o seu corpo e a sua voz de maneira consciente, na rejeição ao sistema de leis que excluía a mulher da tomada de poder e a colocava suscetível aos desmandos e à violência masculina – “Mulher é gente tão infeliz” –; (ROSA, 1994. p.114) basta lembrar que o próprio Riobaldo relata os estupros cometidos pelo bando. Ao mesmo tempo, descortinam-se as malhas do inconsciente que fazem a filha de Joca Ramiro eleger o jaleco, os coturnos, as calças masculinas e destinar-se à impossibilidade de amar, com o conseqüente trajeto até a morte. Ressaltem-se a ausência da referência materna e a vontade de ser o filho idealizado pelo pai; afinal, Diadorim transfigurara-se no jovem Reinaldo antes mesmo do assassinato de Joca Ramiro, portanto, com a anuência paterna.

A partir do jeito de impostar a voz e aderir às vestes, a face de Diadorim assume-se na transformação e no deslizamento do corpo. Aprende-se a lidar com a exterioridade, com o trabalho de modular a roupagem ao tom musical da voz e do olhar, por um processo mais de aderir ao ritual da guerra, em função de determinado espaço e tempo no impulso da atuação, e não da representação. Nessa abordagem, entende-se que Diadorim atua mais do que representa; o cenário onde ela opera confunde-se com o próprio cotidiano do sertão, e, nesse caso, o corpo é o sujeito e o objeto da cena; nele se inscreve o texto da cultura e o desejo inconsciente. Diadorim confronta-se com seu público – os jagunços –, encena entre os seus espectadores, frente ao Outro. Assim, observa-se uma espécie de comunhão, no menor distanciamento entre o objeto da cena e o espectador.

Seguindo os rastros de Diadorim, Gilberto Gil também assume o cotidiano como palco no seu processo de atuação com o corpo: a sua voz, as suas roupas, os gestos, as palavras e o canto são elementos indispensáveis para produzir o seu agir sobre o mundo e se apropriar das representações sociais e históricas gravadas na superfície corporal. A expressão artística dá-se a partir de habilidades pessoais, apresentando a sua visão da trajetória política e cultural na maneira de colocar o corpo no tom da música, da voz, no ritual das festas de rua e dos espetáculos, no fluxo de interação de diferentes linguagens que nascem do constante confronto com o aspecto multifacetado de si mesmo e das culturas contactadas.

Na atitude performativa, costuma-se reivindicar a presença mais da persona do que do personagem. Este é mais referencial e discursivo, enquanto a persona remete ao papel e à função das máscaras. Quando Diadorim ouve a notícia súbita da morte do pai – Joca Ramiro –, espera-se que a máscara caia e um outro discurso apareça. De fato, a cena apresenta o uivo da personagem, expressão da dor diante da perda, seguido de desmaio. A síncope de Diadorim finaliza-se exatamente quando iam retirar o jaleco, momento no qual a veste seria removida; a máscara do jagunço, entretanto, não foi desfeita, e o segredo continuou guardado até o instante final de sua morte. Quando chora a perda do pai, Diadorim embrenha-se pelos matos e, em solidão, deixa exprimir o seu sofrimento. A dor apresenta-se, nesse recorte cênico, como a força que desnuda; e o conseqüente choro é também expressão da falência do discurso como elemento único para retratar o vivido.

Assim como o corpo da mulher – no trajeto pelas paragens do sertão e da literatura – era legado ao silêncio e permanecia invisibilizado pelas imagens estereotípicas, a construção da cena performativa em Diadorim deixa entrever, ao final, o corpo sempre ocultado. Na persona assumida por Reinaldo, observa-se a ausência do ser prometido, aquilo que só se menciona e se deixa ver ao se agregar a marca do suplemento. Com efeito, Gilberto Gil retoma o tema denso e enredado do disfarce de Diadorim. A personagem traz à tona o esforço de tornar o corpo feminino visível, justamente quando, na máscara imantada na percepção de Riobaldo, acaba por envolver a adição de algo mais do que apenas o seu corpo. No contexto rosiano, a personagem adentra o território masculino para ouvir, nos ecos da fala masculina, a ausência feminina nas cenas coletivas, onde

imperava um determinado tipo de ator social. Paradoxalmente, utiliza-se do corpo para falar da ausência deflagrada no próprio corpo. Assim, ao reconduzir “Dia dorim”, o compositor popular denuncia, na narrativa diadorina, temas de seu tempo e de sua biografia: os corpos invisibilizados pela história colonial e escravocrata do Brasil.

Nas canções desse disco, a história de Diadorim emerge como uma teoria sobre o corpo e suas máscaras, no jogo performativo em Gilberto Gil. Nesse caso, a persona não possui um texto prévio, ela pede e sugere o texto à medida que vai sendo incorporada e não se sabe ao certo que resultado será obtido. Assim, o processo de criação possui o componente consciente e inconsciente, quando o corpo passa a agregar o potencial de signos e de ação: “O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende”. (ROSA, 1994. p.25)

Nesse conjunto de forças, dá-se a transfiguração do trágico, retomado do mundo mítico, metamorfoseado no sertão brasileiro em Guimarães Rosa, reescrito na leveza e no vigor da canção popular. No timbre musical e no ritmo, transmuda-se, performaticamente, a forma de ler as culturas e os espaços sociais no Brasil. Deste modo, o corpo de Gilberto Gil emerge como potencial para reinventar as relações entre a arte e a história brasileiras, na passagem entre o poético e o político. A música assume a forma de atuação cívica, detentora de um *ethos* que não se reduz ao campo da política institucional. A atividade da canção popular agrega, para o artista baiano, o vínculo estreito com a realidade social brasileira, sendo uma maneira de atuar, de convocar as mais diversas reações, de negociar e transmigrar valores, quando se ensaia, em uma das suas canções do disco, a troca do “Logos da posteridade, pelo logo da prosperidade”.

Na canção intitulada *Logos versus logo*, a prática musical cruza o campo da filosofia e da política. A troca e o valor da permuta do substantivo “logos” pelo termo “logo” adquirem o domínio crítico da posição ambivalente desta última palavra no contexto contemplado: ela tanto pode significar a conjunção conclusiva, como pode se referir ao advérbio de tempo. Nos dois casos, sinaliza-se para a crítica ao “logos da posteridade”, atrelado às grandes artes canônicas; por outro lado, potencializa-se a teoria estética que considera a arte como uma forma de investir na ação social e na transformação do presente, no quadro da função performativa da música popular no Brasil: “E o bom poeta, sólido afinal/ apossa-se da foice ou do martelo/ Para investir do aqui-e-agora o capital no produzir real de um mundo justo e belo”. (GIL, 1996, p.303)

Nos versos, exprime-se a teoria estética que venha privilegiar não o valor da “posteridade”, o atributo de imortal conferido às grandes artes, transformadas em patrimônio inatingível para a grande maioria da população. Em nome do louvor e do culto da imagem, o artista transforma-se em estátua pública – homem imortal –, por isso mesmo uma figura inacessível, na mítica e auratizada presença, com pouco alcance social. Desse modo, os versos expõem a exigência de pensar a arte nos moldes da “prosperidade”, que venha elaborar um nível de reflexão sobre a arte no presente, sobre as condições sociais e políticas em que se situam as mais diferentes culturas no Brasil e além deste país: “Celebra assim, mortal que já se crê/ O afazer como bem ritual/ Cessar da obsessão pelo supremo ser/ nascer do prazer pelo social”. (GIL, 1996, p.303)

Conclusão

Ao atravessar a linguagem e o itinerário performativo de Diadorim, Gilberto Gil injeta vitalidade na personagem rosiana, a partir da disposição rítmica que reverte o império do “Logos”, da razão privilegiada, para a esfera da prosperidade, decorrente da eficácia da canção, capaz de afetar e marcar a história individual e coletiva nas paragens brasileiras. É notório que muitas letras de canções deste compositor são empregadas no ensino formal brasileiro, não só por assumir a interface com a literatura, a exemplo desse disco. A letra da canção, em muitos momentos, conquista o lugar de preferência no gosto do leitor, por apresentar as palavras e o ritmo que retratam o seu cotidiano e o seu tempo. Assim, a seleção do mundo imagético de Guimarães Rosa, efetuada

pelo cantor popular, aponta para mudanças presentes nas escolhas e hábitos culturais no Brasil, quando muitos leitores irão tomar conhecimento da existência da travessia rosiana – para inúmeros críticos, considerada hermética e difícil – pela via da canção.

A palavra é vida impalpável, entretanto se refaz no corpo de Diadorim e de Gilberto Gil: a corporeidade que permite rever a etnografia brasileira e a história contada sobre os vários sertões. A propósito, retome-se o testemunho do então ministro e artista, ao comentar a gestão do ministério da cultura durante os quatro anos do primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva. Por ocasião da cerimônia de entrega da Ordem do Mérito Cultural, refere-se a esse tema aqui abordado: “Eu me sinto satisfeito por nesses quatro anos ter me reencontrado com a minha gente. Emprestei um pouco de minha voz, meu corpo, um pouco de minha vida”. (MATAIS. FOLHA, 2006.) O artista trouxe essas frases diante de 500 pessoas, dentre as quais se encontravam o presidente da República, personalidades do meio político e produtores culturais. Após o breve silêncio sobre as frases ditas, o ministro da cultura, emocionado, chorou em frente a essa platéia, que o aplaudiu de pé.

Diferente de Diadorim, Gilberto Gil libertou o choro, sem esconder-se do público e dos meios midiáticos. A personagem rosiana ocultou o segredo até a extenuação da cena, por isso mesmo encontrou-se com a morte; e o pranto decorria de uma perda profunda, de um diálogo sempre contido, tanto com Riobaldo quanto com o pai, Joca Ramiro. Já o cantor fez da máscara do ministro-artista um jogo dialógico entre o político e o estético, na forma de lidar com os recados e os segredos disseminados em suas canções e no próprio corpo. Um corpo que vive e se deu à travessia histórica, no meio do caminho entre a projeção biográfica e, ao mesmo tempo, a de tantas vozes culturais, entre o mesmo e o Outro, nas águas guardadas no sertão do Brasil.

Referências Bibliográficas:

1. BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
2. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 3 v.
3. CAMPOS, Haroldo. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).
4. GIL, Gilberto. *Dia dorim, noite neon*. Direção e produção: Liminha. [S.l.]: Warner Music Brasil, 1985. 1 CD. Remasterizado em digital em 2003.
5. MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 39-43.
6. MATAIS, Andreza. Gil chora e diz que gostaria de continuar no governo. *Folha Online*, São Paulo, 8 nov. 2006. Disponível em: <<http://tools.folha.com.br>>. Acesso em: 11 nov. 2006.
7. PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem produção. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, p. 171-191, 1998.
8. RENNÓ, Carlos (Org.). *Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
9. RONCARI, Luiz. *O Brasil de rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.
10. ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.
11. WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. Prefácio de C. G. Jung. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Correa Pinto. São Paulo: Pensamento, 1999. p. 172.

12. WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

¹ Cássia LOPES. Profa. Dra.
Universidade Federal da Bahia. (UFBA)
<calopes@ufba.br>