

Uma ponte entre o rock e a literatura
A bridge between rock culture and literature

Angie Miranda Antunes¹
Fernando Fábio Fiorese Furtado²

Recebido em: 30/08/2017

Aprovado em: 11/07/2019

Publicado em: 30/07/2019

RESUMO: A experiência da guerra que tanto nos empobrece (Walter Benjamin, 1994), quando a relatada por Ernest Hemingway em *For whom the bell tolls* (1940) nos coloca em imanência. O norte-americano que está na Espanha a ponto de destruir uma ponte, acaba por fazer ligações profundas consigo e com o “outro”. O título do romance, retirado do sermão/poema do poeta inglês John Donne, diz que nenhum um homem está só, e que morremos um pouco cada vez que o sino anuncia uma morte. A mensagem de ambos os textos clama para deslocarmos do lugar mais difícil: de nós mesmos. Repetida por diversas vezes ao longo do século passado, interessa-nos especialmente a versão de Raul Seixas, quando o cantor brasileiro disserta também a partir da presença da morte na música e álbum homônimos: *Por quem os sinos dobram* (1979), clamando por “ciência” e “coragem” em nossos atos. Com auxílio de *A troca simbólica e a morte*, de Jean Baudrillard (1996) e “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1994), de Walter Benjamin pensamos nesse “eu” que clama por viver, mas está sempre à espreita da morte.

Palavras-chave: Literatura; Morte; Cultura Rock.

ABSTRACT: The experience of the war that destroys all of us (Walter Benjamin, 1994), when narrated by Ernest Hemingway in *For whom the bell tolls* (1940) gives us some food to thought. The American, who is just about to explode a bridge in Spain, end up establishing deep connections with himself and the “other”. The title of the book comes from a sermon/poem written by the poet John Donne that says that no one is alone, and that a piece of us also dies every time the bell tolls. Both messages claim that we should move from the most difficult place: from ourselves. Repeated many times throughout the twentieth century, we aim particularly to take a look at the Raul Seixas version. The Brazilian singer also speaks from the presence of the death in his song also called *For whom the bell tolls* (1979), claiming for science and courage in our acts. Jean Baudrillard's *A troca simbólica e a morte* (1996), and Walter Benjamin's “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1994), help us to think about this self that claim to live, but knows that death is always around.

Keywords: Literature; Death; Rock Culture.

1. Graduação em Letras. Mestre em Estudos Literários. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais. ORCID: 0000-0001-7367-1559 E-mail: antunesangie@gmail.com
2. Graduado em Comunicação Social Jornalismo. Mestre em Comunicação. Doutor em Letras /Ciência da Literatura/Semiologia. ORCID: 0000-0001-6390-5745 Email: fernando.fiorese@acessa.com

INTRODUÇÃO

Ao alinharmos as duas histórias que se passam em *For whom the bell tolls* (1940), de Ernest Hemingway (1899-1961), *a priori* vislumbramos em *wide shot* o cenário e a dinâmica de uma guerra que coincide no tempo e no espaço com a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), na qual o escritor norte-americano atuou como repórter da North American Newspaper Alliance (NANA) no ano de 1937. Já em *close-up*, acompanhamos os movimentos de personagens de diversas nacionalidades – belga, russa, norte-americana, espanhola (que constitui a maioria) – e etnias: ciganos, mouros, indígenas. Por razões distintas e em circunstâncias várias, todos abandonaram seus lugares e grupos de pertencimento e se encontram naquele intervalo de tempo como indivíduos singulares – e, portanto, sem o olvido, o escondimento ou a denegação da origem e do passado próprios. No decorrer da narrativa, o aglomerado caótico e plural de personagens acaba por constituir-se em uma comunidade humana, na medida em que se desfazem as *personae* estereotípicas pelo contato e pelo diálogo que permitem o desvelamento de uns para os outros. No jogo entre estranheza e familiaridade, diferença e identidade, desenraizamento e pertença, assinalado pelas muitas discussões e confrontos, o grupo de fugitivos, guerrilheiros e agregados conforma-se ao espírito comunal: “Somos uma família (...) Somos todos irmãos” (HEMINGWAY, 1980, p. 125), afirma o personagem Robert Jordan na tentativa de dar algum consolo ao jovem Joaquim, cuja família foi executada pelos fascistas por ter apoiado e votado na Frente Popular, coligação eleitoral formada por partidos republicanos de esquerda, socialistas e comunistas.

O refúgio do grupo na montanha, com sua simbólica arquetípica e os desdobramentos significantes produzidos pelas circunstâncias da guerra, enseja a aproximação dos personagens e a formação de uma comunidade múltipla em todos os sentidos, em tudo próxima das cidades primevas. Não uma cidade moderna, em conformidade com o ciclo inelutável de produção e consumo, de capital e trabalho, mas uma urbe inaugural, *pairidaeza*, vocábulo persa que designa tanto um recinto cercado e protegido por muros de barro quanto o útero feminino e que chegou até nós através do grego *paradeisos* e do latim *paradīsus*. A contrapelo da etimologia estrita e dos sentidos bíblicos específicos, será a montanha que figura como paraíso, um lugar ao resguardo da guerra e da morte, fortaleza a céu aberto sob as ordens de Pilar, personagem que representa as mulheres que fundaram os primeiros núcleos urbanos no intuito de abrigar e proteger as crianças, os velhos e os feridos de todos os perigos e adversidades. De forma

que a cidade primeira que se ensaia como cenário de *For whom the bell tolls*, ainda que rudimentar e improvisada, será sempre útero materno e protetor, reunindo todos em torno do “pilar”¹ e das ordenações da mulher:

– Nem por brincadeira – replicou a mulher. – Quem manda aqui *sou eu!* Não ouviu o que disse *la gente?* Pode continuar aqui se quiser, para comer, beber; mas não se meta a valentão. Pode tomar parte nos trabalhos, se quiser. Mas quem manda aqui sou eu (HEMINGWAY, 1980, p. 49).

Ao abrigo de um pequeno paraíso sem muros numa terra conflagrada, sem saber o que esperar (mas não sem esperança) em tempos de guerra, os personagens se realizam como comunidade – “Não estamos sós. Somos um grupo” (HEMINGWAY, 1980, p. 80), reitera Robert Jordan, ao mesmo tempo em que propõe o termo “camarada” como forma de tratamento entre todos –, uma reunião de pessoas em que a identidade e a igualdade se dá pela afirmação das diferenças, como propugna a já citada Pilar através do que poderíamos denominar de “metáfora da floresta”:

Mas o pinheiro entedia a floresta. Nunca viu uma floresta de faias, de carvalhos ou castanheiros? Isso que é floresta. Cada árvore difere da outra, e todas têm um caráter próprio, só seu. Floresta de pinheiros é aquela monotonia que cansa a gente (HEMINGWAY, 1980, p. 88).

Tanto o desfazimento das máscaras sociais normativas através de comportamentos e opiniões desassombrados quanto o empenho no sentido dialógico e comunitário ensejando a expressão das diferenças de cada personagem parecem ganhar vigência e vigor graças à presença inarredável da morte nas suas múltiplas e mais banais figurações. Perigo maior em tempos demasiado sombrios, demasiado humanos, a morte avança como *El coloso*² na pintura de Francisco de Goya (1746-1828) e o grupo *in totum* já experimentou a sua crua presença, sem qualquer sentido transcendente ou religioso. Vítimas virtuais ou eventuais algozes sem Deus ou perdão, os membros da precária e provisória comunidade experimentam a sujidade da vida pela morte no proscênio do “mal radical” do totalitarismo

1 Também empregado como nome próprio, o substantivo masculino “pilar” comparte com o português significados similares, de acordo com o *Diccionario de la lengua española*, da Real Academia Española, a saber: “elemento estructural resistente, de sección poligonal o circular, con función de soporte; hito o mojón que se pone para señalar los caminos; persona que sirve de amparo; cosa que sostiene o en que se apoya algo” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001).

2 Pintado entre 1808 e 1812, o quadro de Goya é também denominado *El gigante*, *El pánico* ou *La tormenta*.

a que refere Hannah Arendt em *Origens do totalitarismo* (ARENDR, 2007). Tal sujidade, elevada à potência da barbárie no quadro da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), parece ter exacerbado o apreço que, segundo Jean Baudrillard em *A troca simbólica e a morte* (1996), a cultura ocidental tem pelos “antiseptic objects”, uma das muitas expressões de sua idolatria à higiene:

[...] toda a nossa cultura é higiênica: visa expurgar a vida da morte. É à morte que visam os detergentes na menor das sujeiras. Esterilizar a morte a qualquer preço, vitrificá-la, criogenizá-la, climatizá-la, maquiá-la, “projetá-la”, fazê-la desaparecer com a mesma tenacidade que à imundície, ao sexo, ao resíduo bacteriológico ou radioativo (BAUDRILLARD, 1996, p. 238-239).

Mesmo os regimes totalitários que se desdobraram ao longo do século XX, ao engendrarem as suas estratégias de morte em massa, em verdade traduzem de modo pervertido em demasia esta mesma ideia higienista apontada por Baudrillard. No Ocidente, as operações de limpeza étnica, religiosa, ideológica etc. foram atravessadas por brevíssimos intervalos de democracia e paz no sentido forte e feliz destes termos. Por paradoxal e esdrúxulo que pareça, trata-se no fim das contas de produzir a morte para purgar-se da presença desta, uma questão de que trata o poeta e crítico mexicano Octavio Paz (1914-1998) em *El laberinto de la soledad* (1992):

La muerte moderna no posee ninguna significación que la trascienda o refiera a otros valores. En casi todos los casos es, simplemente, el fin inevitable de un proceso natural. En un mundo de hechos, la muerte es un hecho más. Pero como es un hecho desagradable, un hecho que pone en tela de juicio todas nuestras concepciones y el sentido mismo de nuestra vida, la filosofía del progreso (¿el progreso hacia dónde y desde dónde?, se pregunta Scheler) pretende escamotearnos su presencia. En el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella. Todo la suprime: las prédicas de los políticos, los anuncios de los comerciantes, la moral pública, las costumbres, la alegría a bajo precio y la salud al alcance de todos que nos ofrecen hospitales, farmacias y campos deportivos. Pero la muerte, ya no como tránsito, sino como gran boca vacía que nada sacia, habita todo lo que emprendemos. El siglo de la salud, la higiene, los anticonceptivos, las drogas milagrosas y los alimentos sintéticos, es también el siglo de los campos de concentración, del Estado policíaco, de la exterminación atómica y del "murder story". Nadie piensa en la muerte, en su propia muerte, en su muerte propia, como quería Rilke, porque nadie vive una vida personal. La matanza colectiva no es sino el fruto de la colectivización de la vida (PAZ, 1992, p. 156).

Desta forma, a higienização das figurações da morte na cena mais cotidiana das nossas vidas na desvalorização cabal de ambas, como ressalta Paz em outro trecho: “El culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la muerte, acaba por negar a la vida” (PAZ, 1992,

p. 173). Historicamente, a exclusão da vivência social tanto dos mortos quanto da morte está na base da “racionalidade” da nossa cultura conforme assinala o ensaísta francês Jean Baudrillard: “Das sociedades selvagens às modernas, a evolução é irreversível: pouco a pouco, os mortos deixam de existir.” (BAUDRILLARD, 1996, p.173). Nossos ancestrais utilizavam a morte como troca social. No momento derradeiro o morto oferecia seus bens a um familiar, dessa forma um reviveria no outro assimilando-se. Esse tipo de troca torna a morte reversível, pois faz a oposição entre o nascimento e a morte desaparecer. As sociedades modernas, no entanto, rejeitam os mortos e até mesmo a ideia da morte negando-lhes seus espaços físico e mental.

A morte como a concebemos só nasce no século XVI “O desaparecimento do inferno do imaginário é apenas o signo de sua interiorização psicológica, quando a morte deixa de ser a grande ceifeira para tornar-se a angustia da morte.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 197). Individualizada pelo capitalismo, pois com a escassez de bens não há troca material com os mortos, cada um busca a acumulação de maneira obsessiva na tentativa de abolir a morte.

Dessa forma, a morte foi individualizada, primeiro pelas igrejas e depois pelo capitalismo. Os numerosos mortos e a escassez de bens materiais num mundo conflituoso não permitem a troca de experiências, nem a troca simbólica com os mortos. Resta a cada um buscar a acumulação de bens de maneira obsessiva na tentativa de abolir a morte, retirando os doentes e os mortos dos lares para hospitais e capelas mortuárias.

Cultura rock e Raul Seixas

A cultura *rock* está, *a priori*, localizada no universo *underground*, principalmente antes do processo de mundialização da cultura apontada por Renato Ortiz (2003), que transformaria toda e qualquer manifestação cultural em produto. Com questões semelhantes às dos poetas do Romantismo, grupos de origens diversas estiveram imbricados em várias frentes, impulsionando um movimento de contracultura radical por parte da juventude – dentre elas, a liberação sexual e a “segunda onda” de feminismo.

Nos idos das décadas de 1950, 1960 e 1970, as manifestações contra as políticas tradicionais invadiram as mentes e as ruas dos Estados Unidos, de países europeus como a França e a Inglaterra, e também do Brasil. O discurso unilateral praticado pelas nações e instituições tradicionais que regia desde as ações mais simplórias às bombas atômicas, não poderia mais ocupar todos os espaços.

O fascismo referido por Ernest Hemingway, em seu romance de 1940, ultrapassa as fronteiras das cidades embrionárias e perdura nas cidades modernas do século XX, onde artefatos tecnológicos seduzem a todos. Barricadas e outras muitas manifestações empunharam bandeiras de cada movimento, como no Maio de 1968 francês, e contra a ditadura militar no Brasil. No entanto, foi o Festival Woodstock (1969) que se tornou um dos maiores símbolos daquela pretensiosa geração. Mais de 400 mil pessoas compareceram e assustaram meio mundo com suas roupas, o (ab) uso de drogas e os corpos (semi)nus entregues aos prazeres. A outra metade se surpreendeu com a harmonia social de compartilhamento, paz e amor, que emergiu do aparente caos.

A forma de pensar, agir e se expressar convergem para uma consonância que destoa do que fora feito até então na modernidade. Essa consonância compreende vários discursos e vários ritmos. O rock é um deles. E talvez seja o mais múltiplo de todos. Embalando todos aqueles movimentos da contracultura o rock é isso: movimento! Surgiu com a dança livre, com a liberação do corpo. O termo *rock and roll* designava, entre os afro-americanos, o ato sexual, um eufemismo para o movimento de mexer-se para trás e para frente. Canções de *blues* como “*Rock me baby*”, do B. B. King, confirmam o uso e a popularidade do termo: “Rock me baby, rock me all night long [...] Like my back ain't got no bones [...] Want you to rock me baby,/Till i want no more”³.

Nos primórdios do *rock 'n' roll*, figuras como Robert Johnson, Chuck Berry e, principalmente, Bob Dylan incrementaram as letras com suas dúvidas, (des)esperanças e opiniões, abrindo espaço para a canção de protesto. Mas para tratarmos das letras, precisamos retornar à formação de novos centros urbanos e à chegada contínua de contingentes que reúnem pessoas oriundas de diversos cantos em um lugar novo, onde ninguém sabe ao certo como se portar. Esses sentimentos contraditórios convergem para as manifestações artísticas e culturais. A música se destaca, afinal, o nosso próprio corpo se faz instrumento com a voz, a palma etc.

Para além da produção de ruídos dos motores e dos metais, a produção de significados em meio a essa nova realidade citadina se faz urgente nas culturas europeia e norte-americana após as duas grandes guerras. Não se demorou muito a perceber que o novo estilo de vida difundido no mundo ocidental, repleto de otimismo e de esperança, propiciado pela produção em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico,

3 “Me agite/me embale [tradução adaptada], querida(o), a noite toda [...] Como se eu não tivesse ossos nas costas [...] Quero que você me embale/agite/Até que eu não queira mais.” (Tradução nossa).

não era para todos, nem respondia às questões daquele período. Assim, as letras do ritmo convergente começam a divergir da ordem que se estabelecia.

Sempre vorticoso, o rock atua também a partir de outras manifestações artísticas, especialmente o cinema e a literatura. A banda inglesa *Iron Maiden* se destaca em referenciar em suas canções filmes e obras literárias, além de mitos e fatos históricos. Da mesma forma, a banda brasileira Dorsal Atlântica tematiza muitos dos problemas da nossa realidade imediata em suas músicas. Da literatura brasileira, destacamos o poema “Go back” (1971), de Torquato Neto que foi musicado pela banda Titãs. Da literatura de língua inglesa, destacamos “For whom the bell tolls” (1984), música da banda norte-americana *Metallica*, homônima ao romance do escritor Ernest Hemingway.

No cenário brasileiro, Raul Seixas assume o posto de letrista questionador. Figura controversa, Raul viveu em duas grandes cidades: Salvador e Rio de Janeiro. Na música “*Rock n roll*” (1989), há um expressivo relato de sua história e da importância que o ritmo teve em sua vida:

Há muito tempo atrás, na velha Bahia
Eu imitava Little Richard e me contorcia
As pessoas se afastavam pensando
Que eu tava tendo um ataque de
Epilepsia (de epilepsia)

No teatro Vila Velha,
Velho conceito de moral
Bosta Nova pra universitário,
Gente fina, intelectual
Oxalá, oxum dendê oxossi de não sei
o quê. (de não sei o quê)

Oh, rock'n'roll, yeah, yeah, yeah,
That's rock'n'roll

A carruagem foi andando e uma década depois
Nego dizia que indecência era o mesmo
Feijão com arroz
Eu não podia aparecer na televisão
Pois minha banda era nome de
Palavrão (nome de palavrão)

E lá dentro do camarim no maior abafamento
A mulherada se chegando
Altos pratos pratos suculentos
E do meu lado um hippie punk
Me chamando de traidor do movimento
(vê se eu aguento)
(Traidor do movimento)

Oh, rock'n'roll, yeah, yeah, yeah,
that's rock'n'roll

Alguns dizem que ele é chato
Outros dizem que é banal
Já o colocam em propaganda
Fundo de comercial
Mas o bicho ainda entorta minha
Coluna cervical (coluna cervical)

Já dizia o Eclesiastes
Há dois mil atrás
Debaixo do sol não há nada novo
Não seja bobo meu rapaz
Mas nunca vi Beethoven fazer
Aquilo que Chuck Berry faz
(Chuck Berry faz)

Roll olver Beethoven, roll over Beethoven,
Roll over Beethoven,
Tell Tchaikovsky the news

E pra terminar com esse papo
Eu só queria dizer
Que não importa o sotaque
e sim o jeito de fazer
Pois há muito percebi que
Genival Lacerda tem a ver
com Elvis e com Jerry Lee (Elvis e Jerry Lee)

Por aí os sinos dobram,
Isso não é tão ruim
Pois se são sinos da morte
Ainda não bateram para mim
E até chegar a minha hora
Eu vou com ele até o fim
(com ele até o fim)

Oh, Rock'n'roll, yeah, yeah, yeah...
(SEIXAS, *A panela do diabo*, 1989)

Estabelecida suas credenciais musicais, suas crenças e sua tendência a fazer referências históricas, destacamos como temas mais frequentes em sua obra, o questionamento da ordem social, a morte e a religião. Sempre em parceria com outros letristas como Cláudio Roberto, Marcelo Motta e Paulo Coelho, Raul Seixas compôs letras, no mínimo, perturbadoras.

Os versos “Então vá! / Faz o que tu queres / Pois é tudo / Da Lei!” seguidos da saudação “Viva! Viva! / Viva A Sociedade Alternativa” (SEIXAS, *Gitã*, 1974) tornaram-se símbolo do tipo de sociedade que queriam vivenciar Raul e seus fãs. O sucesso desse álbum *Gitã* foi um dos fatores que fizeram Raul voltar ao Brasil do exílio político ao qual tinha sido submetido pela ditadura em vigor à época.

Em “Quando eu morri” (1989), o sujeito relata a dificuldade de viver e a nuance entre a vida e morte, uma vez que uma engendra a outra:

Pra noite passar depressa
E não poder me agarrar
Noites de garras de aço
Me cortavam em mil pedaços
E no outro dia eu tinha que me remendar
E se a vida pede a morte
Talvez seja muita sorte eu ainda estar aqui
E a cada beijo do desejo
Eu me entorpeço e me esqueço
De tudo que eu ainda não entendi
(SEIXAS, *A panela do diabo*, 1989)

A religião e também as igrejas são alvos das observações certeiras de Raul. Seja em “A pedra do Gênesis” (1988) imaginado uma origem para o nosso mundo, seja pelo comportamento de líderes religiosos como em “Pastor João e a igreja invisível” (1989):

O sucesso da minha existência
Está ligado ao exercício da fé
Pois se ela remove montanhas
Também traz grana e um monte de mulher
(SEIXAS, *A panela do diabo*, 1989)

Há na obra de Raul referências à manifestação de um princípio maior, com um toque de religiões orientais, como o hinduísmo. Em “Gitã” (1974), há um “eu” que se identifica como elementos de várias origens e sentidos de todas as naturezas. Como Deus, esse “eu” tudo vê e tudo sabe.

Especificamente sobre a morte, destacamos “Canto pra minha morte” (1976) com as expectativas do encontro com a morte, e os versos de “O trem das 7” (1974) que percorrem os trilhos da última viagem que todos nós faremos: “Ói, é o trem, não precisa passagem nem mesmo bagagem no trem / Quem vai chorar, quem vai sorrir? / Quem vai ficar, quem vai partir?” (SEIXAS, *Gitã*, 1974). De maneira leve e delicada, a voz descreve as ditas etapas da morte – desencarnar, subir aos céus, conhecê-lo por outro ponto de vista, ouvir as trombetas, e, enfim, conhecer Deus. No final, de forma irônica e surpreendente, o bem e mal se encontram juntos: “Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral” (SEIXAS, *Gitã*, 1974).

Uma canção que une esses três temas – religião, sociedade e morte – faz também a ponte entre a literatura e o rock. “Por quem os sinos dobram” (1979) faz referências ao enredo da obra homônima de Ernest Hemingway, especialmente ao que ocorre em *close-*

up, ou no microcosmo da história, quando os indivíduos de origens distintas têm de se haver para vencer a guerra, mas principalmente para sobrevivê-la.

Nunca se vence uma guerra lutando sozinho
Cê sabe que a gente precisa entrar em contato
Com toda essa força contida e que vive guardada
O eco de suas palavras não repercutem em nada

É sempre mais fácil achar que a culpa é do outro
Evita o aperto de mão de um possível aliado, é...
Convence as paredes do quarto, e dorme tranquilo
Sabendo no fundo do peito que não era nada daquilo

Coragem, coragem, se o que você quer é aquilo que pensa e faz
Coragem, coragem, eu sei que você pode mais

É sempre mais fácil achar que a culpa é do outro
Evita o aperto de mão de um possível aliado
Convence as paredes do quarto, e dorme tranquilo
Sabendo no fundo do peito que não era nada daquilo

Coragem, coragem, se o que você quer é aquilo que pensa e faz
Coragem, coragem, eu sei que você pode mais.
(SEIXAS, *Por quem os sinos dobram*, 1979)

Na primeira estrofe, a descrição do processo de aproximação e de conhecimento ocorre de maneira similar à do romance. Da mesma forma, a necessidade de encontrar forças para continuar a caminhada e alcançar algo para além das palavras. Em um ambiente de guerra, a desconfiança paira, em um grupo de guerrilheiros, onde todos são estrangeiros para todos, há de se doar mais do que palavras para manter a lucidez.

Assim, pode-se relacionar a segunda estrofe da música de Raul às personagens do romance. Conhecido como matador, Pablo é um espanhol que se coloca como líder daquele grupo de guerrilheiros que acompanhamos em *close-up*. À medida em que as conversas nos permitem conhecer cada personagem e os *flashbacks* revelam seu passado, Pablo torna-se *persona non grata*. A desconfiança se eleva pela mudança de lado na guerra. Pablo ora apoia os fascistas, ora os republicanos. E desconfiam que ele tenha assassinado membros do próprio grupo. Em contraposição, Pablo lamenta pelas mortes que causou, a dor chega a consumi-lo (cf. HEMINGWAY, 1980, p.84-85). Da mesma forma o velho Anselmo, que quando questionado por Robert Jordan se já cometera o ato de tirar a vida de outro homem, responde:

- Sim. E ainda matarei. Mas se escapar com vida hei de fazer o possível por viver de modo a não fazer mal a ninguém a fim de ser perdoado.
- Por quem?
- Quem é que sabe? Desde que não temos mais Deus, nem o Filho, nem o Espírito Santo, quem pode perdoar? Eu não sei.

- Então você não tem mais Deus?
- Não, homem. Certo que não. Se houvesse Deus, Ele nunca permitiria o que tenho visto com meus olhos. Eles que fiquem com Deus.
- Os fascistas reivindicam Deus, sim.
- É claro que Ele me faz falta, pois fui educado com religião. Mas agora um homem tem que ser responsável por si. (HEMINGWAY, 1980, p. 37)

Religião, sociedade, morte e o indivíduo fazem parte de uma mesma faceta tanto no universo do romance do escritor norte-americano quanto do compositor brasileiro. Seja na década de 1930 ou na de 1970, as ações do macrocosmo, ou do *wide shot*, seguem afrontando e desrespeitando a individualidade e os valores de cada um. Dessa forma, os versos de Raul também falam com cada um que luta a sua batalha diária. Um tanto mais otimista, Raul incita seus ouvintes a ter coragem, corroborando com a mensagem de Hemingway de que se faz necessário tomar ciência dos próprios atos, como afirma a personagem Anselmo na fala citada acima.

No romance de Hemingway, a ponte, instrumento de ligação e de passagem, por excelência, simboliza também rompimento. Enquanto a grande estrutura está de pé, o grupo de guerrilheiros não se assenta, mas quando ocorre a explosão, de alguma forma, o grupo se aproxima.

As perdas que ocorrem no momento próximo e em decorrência da explosão da ponte, também alargam os laços de afeto entre os membros do grupo de guerrilheiros. A presença da morte e seus efeitos sobre as personagens, na obra de Ernest Hemingway, faz a todo o tempo, um paralelo ao que ocorre no macrocosmo: um enfrentamento de valores. Ampliando esse *wide shot* para o século XX, flagramos aquele cenário de ditaduras, enquanto que no *close-up* a movimentação da contracultura clama pela tal liberdade de expressar seus amores e sabores.

Quando John Donne segue a tradição religiosa de sua família escrevendo seus sermões, ressalta, assim como Hemingway e Raul na totalidade de suas obras, a questão do sujeito e sua vivência no mundo. Até então nenhuma novidade. Refletir a nossa existência tem sido uma constante. No entanto, a beleza de suas palavras que figuram como prefácio para o romance norte-americano perdura:

Nenhum homem é uma ilha isolada; cada homem é uma
Partícula do continente, uma parte da terra se um
Torrão é arrastado para o mar, a Europa fica
Diminuída, como se um promontório,
Como se fosse o solar de teus amigos ou
o teu próprio; a morte de qualquer
homem me diminui, porque sou
parte do gênero humano.
E por isso não perguntes
por quem os sinos

dobram; eles
dobram
por ti.
(DONNE *apud* HEMINGWAY, 1980)

Esse, um dos momentos mais significativos e duradouros da obra de John Donne, acontece quando reflete sobre o ato comunicativo da Igreja, especialmente sobre o badalar que anuncia a morte, atribuindo-lhe significância maior que o ato mecânico em si.

Ao longo dos séculos em que a Igreja se colocou como a detentora da verdade e do caminho único a ser seguido, seu principal meio para arrebatá-los foi a arte. Suas construções monumentais, sempre em locais estratégicos – centralizados e no alto –, permitiam, ou melhor, induziam os fiéis à adoração. Pinturas, estátuas, peças de teatro (encenações), música e retórica foram pensados e executados na linha do deleitar, mas principalmente na do instruir. Instruir pelo medo, pela ameaça da punição, é verdade. No entanto, este não é um cenário exclusivo da Idade Média. Não podemos olvidar a expansão de seu rebanho que a Igreja obteve através das colonizações, principalmente nos continentes africano e americano.

Além do domínio das artes, a Igreja funcionava como ponto de encontro, permitindo a circulação da informação. Ao adotar, por volta do século V, o sino, instrumento milenar de origem asiática, passou a propagar os acontecimentos locais através de diferentes toques. A passagem das horas, datas festivas, nascimentos, batizados, bodas, mortes – os principais movimentos das famílias mais evidentes eram compartilhados com a comunidade através dos diferentes sinais emitidos.

A palavra “sino” deriva, segundo o dicionário Houaiss, do latim *signum*, ou seja, “sinal”, “marca”. O toque codificado sinalizava o fato, anunciava as novidades. Sem dúvida, o instrumento funcionou como veículo de comunicação por muitos séculos, unindo os moradores em torno da notícia que chegava uníssona e instantânea.

Quando os séculos avançam e as movimentações entorno das máquinas aumentam, a resistência do sujeito ocorre em pequenos grupos como o dos guerrilheiros. Enquanto a sociedade caminha para a condecoração do indivíduo, John Donne, Ernest Hemingway e Raul Seixas insistem em nos lembrar que a nossos laços são tão intensos quanto as badaladas de um sino.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1994, p.114-119.

BAUDRILLARD ,Jean. **A troca simbólica e a morte**. Trad.: Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HOUAISS, dicionário eletrônico. Versão 3.0. Objetiva, 2009.

HEMINGWAY, Ernest. **Por quem os sinos dobram**. Trad.: Monteiro Lobato. São Paulo: Nacional, 1980.

PARK, Robert E.. “The city. Suggestions for the investigation of human behaviour”. (1915) In: **The subcultures reader**. London/New York: Routledge, 1997. p. 16-27.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. Madrid: Col. Popular, 1992.

ORTIZ, Renato. **Mundialização da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Como citar este artigo (ABNT)

ANTUNES, A.M.; FURTADO, F.F.F. Uma ponte entre o rock e a literatura. SELL, Uberaba, MG, v. X, n. X, p. XXX-XXX, 2019. Disponível em: <inserir link de acesso>. Acesso em: *inserir dia, mês e ano de acesso*. DOI: *inserir link do DOI*.

Como citar este artigo (APA)

Antunes, A.M. & Furtado, F.F.F (2019). Uma ponte entre o rock e a literatura. SELL, X (X), XXX-XXX. Recuperado em: *inserir dia, mês e ano de acesso de inserir link de acesso*. DOI: *inserir link do DOI*.