

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Elisângela Maria Ozório

A poética do cotidiano em Renato Russo: a letra e a música como resistência e
contestação

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA
LITERÁRIA
PUC-SP

SÃO PAULO
2011

ELISÂNGELA MARIA OZÓRIO

A poética do cotidiano em Renato Russo: a letra e a música como resistência e
contestação

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob
orientação do Professor Doutor Fernando Segolin.

SÃO PAULO

2011

Banca Examinadora

Dedicatória

A meu irmão Fernando (in memoriam).

A meus pais Antonio Ozório Filho e Maria das Graças Soliani Ozório.

A meus irmãos Celso e Denise.

AGRADECIMENTOS:

Ao Professor Doutor Fernando Segolin que, com a paciência e a dedicação de um mestre, soube compreender a complexidade da pesquisa, conduzindo os melhores caminhos a serem percorridos. Sem ele, esta dissertação não existiria.

À Professora Doutora Ana Maria Haddad Baptista que, em apenas um encontro, fez observações relevantes sobre o texto.

À Professora Doutora Maria Aparecida Junqueira pelas reflexões sobre o papel do crítico literário.

À Professora Doutora Maria José Gordo Palo, à secretária Ana Albertina e aos colegas dos estudos pós-graduados.

Agradeço, em especial, a Deus, pois me concedeu o prazer da família, e à família, que me deu a oportunidade de vivenciar o amor.

Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula as marcas do que se perde e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo. Por isso a voz é palavra sem palavras, depurada, fio vocal que fragilmente nos liga ao Único.

(Paul Zumthor)

Eu sou

Eu sou

Eu sou a pátria que lhe esqueceu

o carrasco que lhe torturou

o general que lhe arrancou os olhos

o sangue inocente

de todos os desaparecidos

(Renato Russo, La Maison Dieu)

RESUMO

Esta dissertação tem por base o resultado de reflexões obtidas durante a pesquisa realizada sobre a manifestação da poesia na canção brasileira. Dentre os diversos movimentos poéticos presentes no cancionário de nosso país, teve por centro o poeta-cantor Renato Russo. Tal seleção não se deu de maneira equivocada, mas a partir de leituras que demonstravam que a poesia é uma arte não presa ao papel, ou à escrita, e, sim a uma forma de linguagem, estabelecida no som e na imagem metafórica da palavra-matéria. Diante disso, escritores e teóricos, como Paul Zumthor, Octavio Paz, Paul Valéry e Décio Pignatari, integraram as leituras da dissertação, bem como nortearam toda a pesquisa. Nas obras de Paul Zumthor, o encontro da poesia oral indicou que o *rock and roll* é uma manifestação poética, que retoma a poesia vocalizada do homem primitivo. À vista disso, a dissertação iniciou com a tentativa de entender o gênero musical como uma linguagem poética e performática, que busca, acima de tudo, a resistência, a revolução e a libertação do ser humano dos conceitos morais e éticos da sociedade (pós)moderna. No Brasil, a poesia do *rock* torna-se mais expressiva ao receber composições poéticas que, unidas aos acordes abruptos do estilo musical, (re)criam e presentificam a realidade dos grandes centros urbanos, explorando os dois lados: a realidade concreta e, portanto, repetitiva, desestimulante, sem maiores atrativos, e a realidade possível, desafiante, baseada em ideais utópicos. Assim, esta dissertação procurou entender como o *rock and roll* se transformou numa manifestação poética, e como a obra russiana, estreitamente presa à música, trabalhou o signo verbal, a ponto de associar a palavra poética ao canto dissonante e decantado, que une a poesia vocalizada aos acordes desarmônicos e minimalistas do *punk rock*, vertente do *rock and roll*.

Palavras-chave: música e poesia, *rock and roll*, Renato Russo, canção de resistência.

ABSTRACT

This dissertation is based on the result of reflexions obtained during the research about poetry manifestation on Brazilian music. Among the diverse poetic movements present in songbooks of our country, the one who is the main poet-singer is Renato Russo. Such selection did not happen in a misunderstanding way, but from readings, that demonstrated that the poetry is an art not prisoner to paper, or writing, but to language form, established in sound and metaphoric meaning of material-word. Therefore, writers and theorists, like Paul Zumthor, Octavio Paz, Paul Valéry and Décio Pignatari, integrated dissertation readings, and guided all the research as well. In Paul Zumthor's works, the meeting of oral poetry indicated that rock and roll is a poetic manifestation that recovers the vocalized poetry from primitive man. The view that, the dissertation started with the attempt to understand of the musical gender as a poetic and performative language, that rummages, above all, the resistance, the revolution and the liberation of human being from ethical and moral concepts of (post)modern society. In Brazil, the rock poetry becomes more expressive when it receives poetic lyrics that, linked to abrupt achords from musical style, they (re)create and present the reality of the big urban centers, exploring the two faces of: concrete reality and, hence, repetitive, discouraged, with no major attractions, and the possible reality, challenger, based on Utopian ideals. Thus, this dissertation tried to understand how rock and roll graded in poetic manifestation, and how russiana work, closely tied to music, worked verbal sign, joining poetic word to discordant and decanted melody, that units vocalized poetry with tunelessness and minimalist achords of punk rock, from rock and roll.

Key-words: music and poetry, rock and roll, Renato Russo, poetry song of resistance.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 01 |
| Capítulo 1 - Rock and Roll: uma performance poética da resistência..... | 08 |
| 1.1 Rock and Roll Nacional: da música ao canto de resistência..... | 27 |
| 1.2 O canto de resistência e Renato Russo | 41 |
| Capítulo 2 - Poesia Cantada: uma manifestação da forma poética..... | 57 |
| 2.1 O canto como forma poética..... | 57 |
| 2.2 A poesia marginal no canto de resistência | 66 |
| Capítulo 3 - Resistência e Utopia: a poesia marginal no canto poético de Renato Russo..... | 78 |
| 3.1 Soldados: a poesia de resistência na marcha militar | 78 |
| 3.2 Música Urbana 2: a metáfora desvelada na (re)apresentação do espaço social | 92 |
| 3.3 Perfeição: o canto celebrativo do homem individual | 105 |
| Considerações Finais | 122 |
| Referências Bibliográficas | 126 |

Introdução

*A música apodrece quando **se afasta muito** da dança. A poesia se atrofia quando se afasta muito da música.*

(POUND, 1998, p. 61)

A poesia é um tipo de linguagem anticomunicativa, em que palavras se tornam objeto, matéria capaz de ser vivenciada pelo leitor. Na poesia, palavras não são meios de comunicação, embora possam exercer essa função. Palavras, na poesia, são corpos vivos à espera do leitor. Vida e palavras formam a linguagem poética, por isso, a poesia sempre se encontra enlaçada aos termos conteúdo e forma, som e sentido. A poesia adquire forma no jogo de palavras e de conteúdos, do mesmo modo que conteúdos e palavras dão forma ao texto poético: o poema. E, aqui, surge uma indagação: como determinar o texto poético? Diante da indagação, Alfredo Bosi parece nos oferecer informação relevante sobre a dificuldade de repensar o texto poético:

Repensando a matéria deste livro, pergunto-me de novo – e com a mesma inquietação de vinte e cinco anos atrás – o que faz de um poema *poesia*, e como esta resiste à usura do tempo, roedor silencioso de tantas coisas (BOSI, 2008, p. 09).

Segundo Bosi, a indagação abre reflexões sérias sobre a poesia, já que esta é uma linguagem que explora as palavras, a fim de as transformar em matéria concreta, audível, visual, tátil, passível de sensorialização do objeto que não é o objeto em si, mas a possibilidade e a releitura do que seria o objeto. Daí, muitas vezes, a dificuldade de se saber “o que faz de um poema poesia”. Octavio Paz refere-se à poesia como a linguagem transgressora, libertária e revolucionária, porque a poesia é “operação capaz de transformar o mundo”, é “exercício espiritual, é um método de libertação interior” (1982, p.15). Se a poesia é libertação, pois transgride os princípios básicos da comunicação normal, é possível que nos deparemos com a poesia em outras áreas artísticas, principalmente na música, sua companheira de origem, uma vez que poesia e música nasceram no mesmo berço.

Além disso, a poesia é linguagem transgressora e libertária, o que lhe dá condições plenas de se aliar a outras artes, como no nosso caso, a música.

Logo, poesia e música, ainda hoje, reconhecendo ao longo dos tempos a origem concomitante entre ambas e o seu divórcio, são companheiras na representação e presentificação do objeto, do mundo, do outro ausente. É nesse momento que a pesquisa da dissertação se inicia, posto que Hugo Friedrich (1978) salienta que a modernidade se caracteriza por uma produção bastante diversificada do poético, sendo complexa a delimitação do que é efetivamente poesia.

Assim, esta dissertação reflete sobre o modo como a poesia se alia a um gênero musical, fazendo com que a música trabalhe com a poesia no seu estado bruto de sensorialização, recriando a fuga da realidade, o sonho da perfeição e o prazer catártico de que fala Aristóteles. No interior do gênero musical, Renato Russo é o poeta-cantor, que explora uma espécie de poética do cotidiano, na qual a contestação e a resistência constroem o canto libertário e utópico, uma espécie de linguagem poética transgressora que ganha conteúdo e forma a partir da canção convocativa e partilhada do *rock and roll*.

o músico se encontra em posse de um sistema perfeito de meios definidos, que fazem com que sensações correspondam exatamente a atos. Resulta de tudo isso que a música formou um campo próprio absolutamente seu. O mundo da arte musical, mundo dos sons, está bem separado do mundo dos ruídos. Enquanto um *ruído* se limita a estimular em nós um acontecimento isolado qualquer – um cachorro, uma porta, um carro... –, *um som produzido evoca*, por si só, o *universo musical*. Nesta sala em que estou falando, onde vocês ouvem o ruído de minha voz, se um diapasão ou um instrumento bem afinado começasse a vibrar, imediatamente, assim que fossem afetados por esse ruído excepcional e puro que não pode ser confundido com os outros, vocês teriam a sensação de um começo, o começo de um mundo; uma atmosfera diferente seria imediatamente criada, uma nova ordem seria anunciada, e vocês mesmos se *organizariam* inconscientemente para acolhê-la. O universo musical, portanto, estava em vocês, com suas razões e proporções – como, em um líquido saturado de sal, um universo cristalino espera o choque molecular de um minúsculo cristal para *manifestar-se* (VALÉRY, 2007, p. 202).

A música tem seu próprio universo de sons, que estimula a vivência e a sensorialização do objeto despertado pelos acordes. No universo musical, o *rock* evoca a (re)criação e a presentificação do espaço cambiante das grandes metrópoles, pois ao vivenciar a cidade, o homem a experimenta sem as repressões da sociedade. O homem vive a cidade na releitura desrepressora dos movimentos

corporais e das ideias. O *rock*, então, estabelece um universo musical de choque, em que a mimetização social se dá pela desarmonia e dissonância dos sons, mas que, mesmo assim, integram a sonoridade musical, não os ruídos da comunicação. O *rock* não quer comunicar a cidade sobre a cidade. O *rock* quer viver a cidade em toda a sua plenitude, inclusive as situações concretas absurdas – a miséria, a desigualdade social, a sujeira – que são empurradas para as sombras dos guetos, das favelas, das comunidades empilhadas de casas inacabadas e pobres. O universo musical do *rock* é feito da mimetização da agitação do mundo urbano e cosmopolita, e, desse modo, tende a chocar o grande público, que não compreende sua mensagem impactante e crítica. No entanto, mesmo não compreendendo os acordes abruptos do *rock*, a sociedade se choca, o que significa que a música não foi de todo ignorada, e seu gesto transgressor foi captado e acolhido, pelo menos inconscientemente pelos ouvintes.

Diante disso, o *rock* configura-se como uma música de resistência, porque, ao representar a anarquia urbana através de sons desarmônicos, o rock contestou a organização social questionando os valores morais e éticos do mundo adulto. Tal situação se clarifica quando procuramos entender a origem do estilo na sociedade norte-americana, na década de cinquenta. Em Eric Hobsbawm, os anos logo após a Segunda Guerra Mundial contribuíram para o desenvolvimento econômico da Europa e dos Estados Unidos (apesar de os Estados Unidos não terem experimentado, nesses anos, grande avanço econômico, como aconteceu anteriormente, no período entre as duas grandes guerras), permitindo aos jovens tempo livre, sem a obrigação que antes tinham de ajudar financeiramente os pais na educação e no sustento da família. Além disso, a Era de Ouro não chegara a todos. Os negros norte-americanos viviam à margem do capitalismo, bem como os trabalhadores rurais que, sem perspectivas, migravam para a cidade, onde, certamente acabavam sofrendo com a miséria e o despreparo das instituições para receber grande número de migrantes. Além disto, a Ásia, a África e a América Latina não faziam parte da Era de Ouro do pós-guerra, enfrentando fome e miséria. Os jovens da classe média branca americana puderam, pela primeira vez, vivenciar a diferença como beneficiários da Era de Ouro, bem como a existência sub-humana

dos que estavam à margem dela. Isso os levou a questionar os valores morais impostos pela tradição:

Ainda mais óbvias que as incertezas da economia e da política mundiais era a crise social e moral, refletindo as transformações pós-década de 1950 na vida humana, que também encontraram expressão generalizada, embora confusa, nessas Décadas de Crise. Foi uma crise das crenças e supostos sobre os quais se apoiava a sociedade moderna (HOBSBAWM, 2006, p. 20).

O *rock* surge dessas crises – social e moral – e as põe em xeque ao criar um universo musical próprio, cujos ouvintes e participantes compartilham das mesmas inquietações. No universo musical do *rock*, o jovem da década de cinquenta, e das décadas posteriores também, experimenta a vivência e a crítica de problemas reais e concretos, além de imergir numa profunda catarse emocional.

Diante do universo musical do *rock* e das sensações que produz, Paul Zumthor chama a atenção para a ausência de estudos mais aprofundados das manifestações musicais da época, principalmente do ângulo da poética. Para o teórico, o *rock and roll* é uma manifestação poética extremada e, portanto, um dos muitos exemplos de performance poética, já que “a *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1997, p. 33). No *rock*, a mensagem é transmitida, percebida e vivida, aqui e agora. Som, corpo e voz interagem concomitantemente. A liberdade corporal é a expressão máxima da performance poética presente no *rock*.

Com o decorrer do tempo, as crises sociais e morais se agravaram. Os Estados Unidos, segundo Hobsbawm, envolveram-se em grande parte delas, direta ou indiretamente. Com a guerra do Vietnã, o *rock* abandonou a via única musical, ganhando o reforço de letras musicais voltadas para a denúncia e conscientização. A performance poética do *rock* conta com mais um elemento de (re)criação: as letras engajadas, de cunho agressivo e de choque. Se, no início, as letras eram pequenas narrativas ligadas ao cotidiano jovem, com o decorrer dos anos, as letras se ampliaram, dedicando-se à contestação e à retratação das desigualdades sociais. Apesar de tudo, as letras das canções continuaram distantes da poesia, fazendo com que o *rock* se ocupasse quase que somente da dimensão estética de sua música.

Retornando a Paul Valéry, é importante lembrar que, para ele, a poesia verbal, ao contrário da música, não se vale de elementos naturalmente poéticos e, por causa disto, sempre é uma arte que busca arrancar dela mesma traços sensoriais próprios de outras artes para poder chegar a uma representação efetivamente criativa. Nesse caso, a linguagem meramente comunicativa sofre transformações de acordo com os interesses e objetivos do poeta. Ou seja, o signo linguístico, outrora comunicativo, transforma-se em matéria vibrante de som e sentido. Muitas vezes, som e sentido somente têm significados e laços relacionais no âmbito do próprio corpo do poema, porquanto as relações entre ambos revelam-se impertinentes quando postas em contato com o uso padrão da língua: “Cada palavra é uma montagem instantânea de um *som* e de um *sentido*, sem qualquer relação entre eles” (VALÉRY, 2007, p. 202). A diferença entre o signo comunicativo e o signo poético é tratada nesta dissertação, a partir dos conceitos de signo-para, referente ao signo da comunicação; e signo-de, ao signo poético. Tal diferença baseia-se na distinção desenvolvida com base em Charles Morris, por Décio Pignatari (1981).

Som e sentido acoplam-se no universo musical e roqueiro de Renato Russo, que não trabalhou apenas a face musical de suas canções, mas também as letras, que apesar de contestadoras, não vinham sendo alvo de nenhum trabalho poético maior. Renato Russo se importou também com o conteúdo e a forma com que as palavras eram transmitidas, uma vez que o signo-para não satisfazia todos os jovens. Renato transformou as letras contestadoras em palavras poéticas de resistência. O signo verbal ganha, assim, concretude material nas produções poético-musicais russianas. O poeta-cantor integra música e poesia no *rock and roll* da década de oitenta, porquanto o período, no Brasil, corresponde a uma época de crise social, econômica e moral. Nosso país, um dos mais afetados pelas crises das décadas de setenta e oitenta, “candidato a campeão em desigualdade econômica” (HOBBSAWM, 2006, p. 397), teve seu regime político alterado nos idos de 1980, uma vez que os militares, que assumiram o poder em 1964, cederam oficialmente lugar ao poder civil em 1984. A instabilidade política, a economia em ruínas e o desemprego favoreceram, porém, a proliferação da miséria e a incerteza em relação a um futuro melhor. Perdidos num país desigual, os jovens, novamente, encontraram

no *rock* uma forma de libertação dos gravíssimos problemas do dia-a-dia. A liberdade, a desrepressão, o sonho e a reflexão sobre a realidade entraram no universo musical agressivo do *rock* por meio do *punk*.

Renato Russo trouxe para o universo musical a poesia marginal e de resistência. Herdeiro das experiências alternativas da poesia marginal setentista, Renato a reavivou nos acordes *punk* do *rock*. Sua poesia marginaliza-se na estrutura e no meio de recepção: não segue nenhuma regra de escrita poética, pois usa os mais variados recursos para a criação textual. Do mesmo modo, o signo verbal se materializa na voz e no canto, enquanto os meios de publicação derivam, por sua vez, da cultura de massa: discos e *shows*.

Diante do panorama relatado, a dissertação que se segue optou por se organizar em três capítulos. O primeiro capítulo *Rock and Roll: uma performance poética de resistência*, traça a origem do *rock*, bem como expõe a progressão que sofreu ao longo do tempo, passando de música jovem à canção de resistência-libertária.

No capítulo subsequente, *Poesia: a manifestação da forma*, procura-se estudar a questão do fazer poético, visto que a poesia é uma linguagem transgressora e marginal. No mesmo capítulo busca-se, ainda, ressaltar, que apesar de a capacidade da poesia brasileira contemporânea de experimentar recursos diversos e adversos se tenha intensificado na década de setenta, tais experiências serão reavivadas pela poética russiana nos anos oitenta. No capítulo final, *Resistência e Utopia: a poesia marginal no canto poético de Renato Russo*, a seleção e análise crítica de três canções-poemas teve por finalidade mostrar e comprovar o modo como Renato Russo transportou para o *rock* nacional a poesia que se fazia à margem da cultura vigente.

As *Considerações Finais* dedicam-se à formulação de uma síntese de nossas reflexões sobre o trabalho poético russo, além de procurar explicitar a especificidade de sua música roqueira. Todavia, é necessário ressaltar, mais uma vez, que a questão da poesia vinculada à música, e em especial ao *rock*, ainda é um campo a ser explorado, sem (pré)conceitos acadêmicos, empenhados apenas em encontrar em tais textos marcas da poesia escrita aceita e consagrada. A produção poético-musical envolve, sobretudo, a poesia oral, devendo seu estudo voltar-se

para a metáfora construída pela voz que canta e escreve na canção. Diante disto, Paul Zumthor é a referência bibliográfica básica para a compreensão da poesia oral, da mesma maneira que Alfredo Bosi contribui para a compreensão da poesia de resistência, enquanto Octavio Paz e Paul Valéry fornecem subsídios para o fenômeno geral da poesia. Por esse motivo, as referências bibliográficas contam com os teóricos já citados e com filósofos da antiga Grécia, cujas ideias forneceram bases sólidas, válidas ainda hoje, para o estudo do literário e do poético. Ademais, por se ocupar de poesia e música, esta dissertação refere-se com frequência a autores e críticos envolvidos com a música e com os diferentes movimentos surgidos ao longo de sua história.

CAPÍTULO 1

Rock And Roll: uma performance poética de resistência

Embora seja apenas rock and roll, não pode ser ignorado. Significa alguma coisa, toca a alma do ouvinte de alguma forma.
(FRIEDLANDER, 2008, p. 412)

Desde sua primeira aparição, o *rock and roll* revelou-se como um tipo de manifestação musical, reconhecido por sua índole contestadora e de resistência aos valores estabelecidos pela sociedade. Por causa disso, sua menção sempre se deu envolta numa atmosfera velada de rejeição, sendo pouco valorizado enquanto manifestação cultural, pois sempre se percebeu sua ligação com o movimento da contracultura, que pôs em xeque de forma radical os valores da sociedade burguesa e capitalista.

A contracultura implica a recusa da cultura estabelecida, costumeiramente assentada em conhecimentos disseminados pela tradição, que modela uma visão de mundo e uma postura diante dele pouco, ou quase nada, contestadoras, na qual os privilégios se centram no conhecimento racional em detrimento do emocional. A contracultura questiona os valores tradicionais, optando pela emoção como fator de crescimento humano. Identifica-se mais com as artes e com os valores da juventude, porque as artes tendem à sensibilização emocional, e o jovem, em busca de uma identidade, recusa os padrões consagrados e procura novos valores: “Com bastante freqüência, [o jovem] encontra sua própria identidade num símbolo nebuloso ou numa canção, que pouco mais parecem proclamar além de que somos especiais... somos diferentes... estamos fugindo das velhas corrupções do mundo” (ROSZAK, 1972, p. 60).

Nas palavras de Theodore Roszak, o jovem da contracultura investe na criação de uma cultura diferente da existente na sociedade e, para essa criação, o jovem alia-se às artes, sobretudo, às canções. As canções, em sua maioria,

proclamam um novo mundo, denunciando a realidade capitalista e corrupta da comunidade. Daí as canções caracterizarem-se pelo choque, pela rebeldia; e a tradição não compreende, nem aceita o caráter agressivo dos acordes e das canções que se opõem à realidade tida como normal, única e imutável.

O *rock and roll* é a canção de protesto surgida da necessidade de criticar e escandalizar a sociedade norte-americana, marcada pelo avanço tecnológico e o crescente capitalismo, contrapondo-se às injustiças sociais, principalmente à segregação racial e ao abandono das áreas rurais por multidões em busca das falsas promessas dos centros urbanos.

Vários motivos explicam por que se demorou tanto a reconhecer a natureza excepcional da era. Para os EUA, que dominaram a economia do mundo após a Segunda Guerra Mundial, ela não foi tão revolucionária assim. Simplesmente continuaram a expansão dos anos da guerra, que, como vimos, foram singularmente bondosos com aquele país. Não sofreram danos, aumentaram seu PNB em dois terços (Van der Wee, 1987, p. 30), e acabaram a guerra com quase dois terços da produção industrial do mundo. Além disso, considerando o tamanho da economia americana, seu desempenho de fato durante os Anos Dourados não foi tão impressionante quanto a taxa de crescimento de outros países, que partiram de uma base bem menor. Entre 1950 e 1973, os EUA cresceram mais devagar que qualquer outro país, com exceção da Grã-Bretanha, e, o que é mais a propósito, seu crescimento não foi maior que nos dinâmicos períodos anteriores de seu desenvolvimento. Em todos os demais países industriais, incluindo a lerdá Grã-Bretanha, a Era de Ouro bateu todos os recordes anteriores (Maddison, 1987, p. 650). Na verdade, para os EUA essa foi, econômica e tecnologicamente, uma época mais de relativo retardo do que de avanço. A distância entre eles e outros países, medida em produtividade por homem-hora, diminuiu, e se em 1950 desfrutavam de uma riqueza nacional (PIB) que era o dobro da França e Alemanha, mais cinco vezes a do Japão, e mais metade da maior que a da Grã-Bretanha, os outros Estados se aproximavam rapidamente, e continuaram a fazê-lo nas décadas de 1970 e 1980 (HOBBSAWM, 2006, p.254).

A Era de Ouro (período posterior às duas grandes guerras) não foi tão favorável aos Estados Unidos, quanto foi à Europa, pois o país norte-americano, no percurso entre ambas as conflagrações mundiais, teve o desenvolvimento econômico em constante progressão, uma vez que sua localização geográfica o beneficiou com a distância do centro de conflito e de divergência: a Europa. À margem territorial do centro de conflito, os Estados Unidos viram a oportunidade de se estabelecerem como uma potência econômica e política, financiando parte da reconstrução das cidades europeias ou vendendo armamento bélico (cuja indústria se encontrava em grandes descobertas e desenvolvimento) aos países da Europa,

que ora estavam em guerra, ora encontravam-se devastados pelas consequências trágicas das batalhas.

Após a Segunda Guerra Mundial, parte do mundo experimentava a Era de Ouro, em que os setores econômicos obtinham imenso desenvolvimento. Muitos países, no pós-guerra, bem como sua população, nunca tinham presenciado, como agora, ao longo de sua história, uma fase sem desemprego, com qualidade de vida melhor e bem mais confortável. No entanto, esse desenvolvimento econômico não aconteceu nos Estados Unidos, porque sua economia se deparou com a estagnação neste período, ao contrário do que ocorreu com as economias europeias e japonesas. Na verdade, o que sustentou a economia dos Estados Unidos foram os anos anteriores, por isso, a Era de Ouro significou, antes de tudo, para a economia norte-americana uma fase de fixação e estagnação, do que propriamente de avanço financeiro do país. Ademais, nos anos seguintes, os Estados Unidos travaram diversas guerras com outros países, sobretudo, com países em desenvolvimento, o chamado Terceiro Mundo. Algumas delas foram vencidas, outras perdidas (é o caso da Guerra do Vietnã). Os americanos aproveitaram sua influência econômica sobre esses países e escoaram sua produção excedente de armamentos bélicos para países em constante conflito ou para nações amigas, como foi o caso de países do Oriente Médio e da África. Diante desse comportamento, a juventude norte-americana começou a questionar a validade dos princípios éticos, econômicos e até religiosos de sua sociedade.

Desse modo, o jovem da década de 50 demonstrava seu cansaço e revolta diante da América de seu tempo, buscando na música a fuga de uma realidade estagnada e sem esperança, visto que a ética e a moral ensinadas e cobradas por parte dos adultos e mantenedores da ordem social aos jovens contrastavam com o comportamento e com a política: a sociedade se mantinha rica, mas sem avanços; a ética pregava paz, mas se encontrava dividida entre a segregação racial e a pobreza rural no interior do país e a participação norte-americana em guerras. Pela primeira vez, o jovem se recusa a tratar dos assuntos – demasiados sérios para a faixa etária do adolescente – relevantes para o adulto, ou compartilhar dos mesmos gostos dos pais. O jovem queria sentir prazer nas coisas que lhe chamavam atenção. Queria, acima de tudo, experimentar o novo mundo que se abria diante de seus olhos. Isso

aconteceu porque, com o crescimento econômico das cidades, fruto da economia da Era de Ouro, os adolescentes puderam contar com mais tempo para amadurecer, uma vez que não precisavam trabalhar e acumular responsabilidades. Para esses jovens, a vida se resumia aos estudos e ao tempo livre, o que lhes permitia relacionar-se, conhecer-se, sonhar e ouvir música. A nova realidade “jovem” provou que as músicas dos adultos eram “soporíferas e sem ritmo” (FRIEDLANDER, 2008, p. 45), não condizendo com a ânsia de vida dos adolescentes. Os jovens encontraram, sobretudo, nas músicas afro-americanas, a liberdade que tanto almejavam.

Originário da hibridização de diferentes manifestações culturais, o *rock and roll* consegue manter as qualidades das canções ascendentes. Isto é, o *rock* provém dos *blues* rurais e urbanos, do *rhythm and blues* (vertente da música gospel), do *jump band jazz*, do *country* e das baladas folclóricas anglo-saxônicas:

O rock explodiu no cenário americano em meados dos anos 50. Entretanto, sua ascendência musical pode ser traçada, voltando-se alguns séculos, nas tradições musicais da África e Europa. Nós ouvimos, na mesma música, os padrões de chamado-e-resposta provenientes de uma aldeia africana, misturados com as harmonizações da música clássica da Europa do século XVIII. São esses e muitos outros elementos que contribuíram para os estilos afro-americanos do blues, gospel, jazz (e, subseqüentemente, rhythm and blues), e elementos das músicas folk e country que formam a base do rock and roll (FRIEDLANDER, 2008, p. 23).

Tamanho hibridização possibilita ao estilo musical uma adequação, cada vez maior, ao mercado fonográfico. Mas não foi apenas a adaptação que concedeu ao *rock* condições de atingir o público jovem. Na observação das composições, verificou-se que, no caso do *blues* rural, houve uma retratação da difícil vida no campo “durante os piores dias da Depressão” (FRIEDLANDER, 2008, p. 32), principalmente para os negros; além disso, os primeiros cantores (compositores) do *blues* eram homens desempregados, que cruzavam os Estados Unidos, levando a música negra para várias regiões. As letras referiam-se aos conflitos e às celebrações da população negra norte-americana. A imagem – talvez compreendida erroneamente pelo jovem branco – da liberdade de cantar em vários lugares chegou ao adolescente branco como uma possibilidade de se desligar dos hábitos e valores

tradicionais. Já o *blues* urbano, pouca diferença obteve junto ao rural, porque se apropriou dos acordes do *blues* rural e o expandiu para a realidade urbana, descrevendo o crescimento da cidade: carros, asfalto, fábricas integravam os temas do *blues*.

O conjunto de instrumentos foi outra novidade proporcionada pelo *blues*: “Bateria, baixo, uma guitarra rítmica e um piano formavam a seção rítmica básica, ou o ‘núcleo’ da banda. Uma guitarra base e harmônica eram acrescentadas como instrumentos solo” (FRIEDLANDER, 2008, p. 33). O uso da guitarra e da bateria tornou-se indispensável às bandas de *rock*. O *rock* sempre guardará a imagem do homem ao solo da guitarra ou ao som vibrante da bateria. Basta lembrar, no caso, de Jimi Hendrix. E, ao ouvir o solo da guitarra, o jovem contacta a alma, sente-a plena, sente-se em comunhão consigo mesmo. A música transforma-se em poesia e penetra fundo no indivíduo. N’A **República**, Platão estabelece um raciocínio crítico-reflexivo sobre a sociedade antiga da Grécia – a sociedade real de Platão. Nesse raciocínio, o filósofo produz uma linha comparativa entre o espaço real e o espaço ideal e, a partir da analogia, traça pensamentos sobre como seria a república perfeita. Dessa maneira, procura debater sobre todos os setores duma sociedade, inclusive sobre as artes e a educação.

Em Platão, a música deve caminhar paralelamente à educação, uma vez que a boa harmonia musical desenvolve a boa personalidade de cada cidadão da república:

E não é nisso, precisamente, Glauco, continuei, que consiste a superioridade da educação musical, por calarem fundo na alma o ritmo e a harmonia e aderirem nela fortemente? E porque servem de veículo ao decoro, deixam honesta a alma, sempre que for bem orientada a educação? Caso contrário, o oposto é o que se observa. E também pelo fato de perceber com acuidade quem nesse domínio desfruta de educação adequada, o que é falho ou menos belo nas obras de arte ou nas da natureza, e com mal-estar justificado, por esse fato, passa a elogiar as coisas belas e a acolhê-las alegremente na alma, para delas alimentar-se e tornar-se nobre e bom, e a censurar, com toda a justiça, o feio, dedicando-lhe ódio nos anos que ainda careça de entendimento para compreender a razão do fato; mas, uma vez chegada a razão, dar-lhe-á as boas-vindas com tanto maior alegria, por se lhe ter tornado familiar em todo o processo de sua educação (PLATÃO, 2000, p. 160).

Segundo Platão, a música é excelente para o homem, pois eleva sua alma e o leva a optar pela realização de ações virtuosas e de conformidade com as normas

morais da sociedade. Dessa forma, a educação, ao priorizar a formação do indivíduo, conta com a música como elemento essencial no processo educativo dos cidadãos. É por isso que Platão distingue os acordes harmônicos dos não-harmônicos, sendo os harmônicos os mais relevantes para a educação, porque a harmonia é perfeita e tal perfeição é introduzida na alma, otimizando a personalidade humana.

No caso da desarmonia, os acordes são imperfeitos e sua imperfeição adentra a alma do homem. Em consequência, o homem apega-se à imperfeição, sua formação como cidadão passa a ser dúbia, escolhendo, muitas vezes, as ações erradas e antiéticas, e prejudicando a sociedade em que vive. Os acordes imperfeitos não devem ser acolhidos pela sociedade e muito menos pelos educadores.

A dualidade harmonia e desarmonia da música e, conseqüentemente, da educação dos indivíduos na sociedade platônica corresponde ao modo como o filósofo refletiu sobre a constituição da república ideal. Para Platão, a república se organizaria em módulos, nos quais todas as pessoas desenvolveriam funções e atividades de acordo com sua vocação ou habilidade, mas devendo obedecer sempre às exigências e interesses da comunidade:

referes-te à cidade que acabamos de fundar e que só existe em pensamento, pois não creio que se possa encontrar sobre a terra nenhuma desse jeito. Mas no céu, lhe disse, talvez haja um modelo para quem quiser contemplá-lo e, de acordo com ele, organizar seu governo particular. É indiferente sabermos se já existe algures uma cidade assim, ou se ainda está por concretizar-se; pois só de acordo com esta é que ele se comportará, com mais nenhuma (PLATÃO, 2000, p. 431).

Novamente, Platão indica que a república perfeita é um modelo a ser seguido e contemplado, devendo o comportamento de cada membro da comunidade visar a atender aos ideais e interesses do grupo. Tal comportamento é responsável pela harmonia de uma sociedade sujeita às regras impostas pela tradição social. A visão platônica da sociedade ideal apoia-se na Grécia da época do filósofo, embora suas ideias continuem vivas na sociedade pós-moderna, uma vez que o ideal de comportamento social supõe o respeito aos valores consagrados e todos aqueles que o rejeitam devem ser condenados ou marginalizados pelos demais. Assim,

quem determina o comportamento do indivíduo são os valores aceitos pela sociedade. O bem estar social sobrepõe-se à capacidade individual, a ponto de sufocar o lado emocional do indivíduo. Daí a importância da harmonia musical na educação platônica. Ou seja, a harmonia contempla as normas e as exigências da sociedade, modelando o comportamento do homem, rejeitando e condenando qualquer ato de contestação e resistência. A outra face da harmonia, a desarmonia, é o processo contrário ao citado, já que o indivíduo, ao habituar-se à pluralidade do imperfeito, vivenciaria a liberdade, conheceria o feio e, ao mesmo tempo, o belo, tendo possibilidades de escolher a qual aspecto aderir, fugindo assim às imposições restritivas do bem comum. O cidadão passaria, então, a questionar as normas comportamentais e a resistir a elas. O homem teria liberdade de escolha, e isto causaria o declínio dos fundamentos da república ideal concebidos por Platão.

Diante dessas reflexões, qual é a relação do *rock and roll* com a harmonia de Platão?

Em primeira instância, o *rock and roll* tem acordes imperfeitos, dissonantes, contrastando com a proposição platônica referente à relevância da música na formação dos seres humanos. Devido à dissonância, o *rock* seria banido da sociedade, uma vez que estimularia o desequilíbrio ético, estético e político do ser humano. Em segunda instância, o *rock*, como toda música, invade a alma do homem e interfere na sua formação e, além disso, com a dissonância, torna-se o acorde ideal para o jovem que encontra nele a válvula de escape de uma vida tediosa e que, para ele, não faz mais sentido. No *rock and roll*, o jovem sente o corpo experimentar a liberdade, mesmo na primeira fase desse estilo, quando ouve escondido dos pais e por rápidos momentos, os sons e ritmos descontraídos de sua estranha música.

A dissonância roqueira, além de estimular a liberdade do jovem, conduz à contestação e ao combate às normas da sociedade. O jovem experimenta o feio e o belo na melodia, tendo a chance de escolher os rumos a tomar numa sociedade habituada a ditar regras de comportamento. Contrário às normas de conduta tradicionais e questionador das mesmas, o jovem investe contra as estruturas sociais, pondo-as em xeque com uma desarmonia gritante e assustadora, que passa a interferir nos movimentos corporais e nas decisões dos novos cidadãos. A

desarmonia é escape, liberdade e denúncia para o jovem, que não aceita a perfeita harmonia, porque não vive numa sociedade ideal, como aquela concebida por Platão.

Ademais, o *rock* ainda herdou traços do *rhythm and blues*, sobretudo na exploração do canto emocionado e na participação de várias vozes, num diálogo vocal de pergunta-resposta. A voz se impôs junto com os instrumentos e tornou-se mais um elemento musical para a melodia, bem como o jogo de pergunta-resposta possibilitou a participação dos ouvintes na execução da música. O ouvinte não era mais o receptor passivo da melodia, mas o próprio agente da canção.

O jogo pergunta-resposta tornou-se tão importante que merecem ser lembradas aqui as ideias de Paul Zumthor sobre a presença da voz na literatura e, por conseguinte, na poesia. Para Zumthor, a voz tem grande importância na poesia, uma vez que é ela que convoca o outro na partilha do texto poético. Em vista disso, a voz exige a presença do corpo na execução da poesia e somente o corpo é que põe o sujeito em contato com a alma, uma vez que a poesia cantada (ou o canto) estimula a liberação do corpo físico reprimido pelas regras de conduta instituídas pela sociedade. Logo, a voz supõe não só produção de sons, mas também, a presença total do corpo: “Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo que, sonoramente, o representa de forma plena” (2007, p. 27). Por isso, o *rock and roll*, ao assumir os jogos vocálicos do *rhythm and blues*, permitiu que os jovens entrassem em contato direto com o corpo, desreprimindo-o por meio da sensorialização da harmonia musical e alcançando, assim, uma espécie de plenitude sem reservas.

Para ser sentido, o texto poético, ou mesmo qualquer outro, não depende apenas do autor, mas do leitor. Mesmo sozinho, o leitor vibra o texto a partir da sua leitura, pois todo ato de leitura convoca seu corpo como um todo:

Ler possui uma reiterabilidade própria, remetendo a um hábito de leitura, entendo não apenas a repetição de uma certa ação visual, mas o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio...) ligadas de maneira original para cada um de nós, não a um “ler” geral e abstrato, mas à leitura do jornal, de um romance ou de um poema. A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmossangüíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no

entanto, a dança é o resultado normal da audição poética (ZUMTHOR, 2007, p. p. 32-33).

Na leitura, sobretudo do texto poético, o leitor não pode mais agir com indiferença, mas antes comportar-se como ocorre no jogo pergunta-resposta do *rhythm and blues*, cujo ouvinte é também emissor/produzidor do texto oral da canção. Ou seja, na leitura vocalizada da canção, o ouvinte incorpora o poema, despertando o corpo físico como receptor do texto. O jogo pergunta-resposta tende a influir diretamente na participação do ouvinte, convocando-o para a concretização do canto. O jogo pergunta-resposta não permite a indiferença do ouvinte à mensagem criada, porque o ouvinte assume a prática do canto, por meio da voz, que responde ao chamado, e do corpo, que sente os acordes e as melodias.

O *rock and roll*, ao incorporar também o jogo pergunta-resposta, coloca o ouvinte na posição de executor do canto e penetra todas as exposições fisiológicas, psíquicas de seu ser. O ouvinte sente no próprio corpo físico o ritmo da música, e esta desperta sua psiquê. O corpo atinge, assim, o prazer supremo da poesia.

é ele [o corpo] que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Para colocar o jovem em contato com o próprio corpo, o *rock and roll* incorporou, ainda, os movimentos próprios da dança comuns do *jump band jazz*, isto é, a percepção sonora dos ritmos e das composições do *rock* permitiu ao indivíduo absorver o canto de resistência em sua plenitude, em que a voz instiga o corpo a participar da melodia e, na participação da melodia, o corpo explora a dança. A dança, a música e a poesia são as três faces do canto poético (paráfrase de Spina, p. 33, 2002).

Rememorando as proposições de Segismundo Spina, a poesia dos primeiros tempos retratava os problemas diários da comunidade, tratando de temas como amor, religião, batalhas; portanto, a poesia estimulava o indivíduo a colaborar para a consecução dos interesses coletivos, nunca individuais. Sua preocupação consistia na mimetização das ações cotidianas e a tríade, dança, música e poesia, formava

um conjunto de recursos artísticos utilizados na recriação das várias facetas da vida comunitária. Do mesmo modo, o *rock and roll* procurou manter os traços – dança, música e poesia – da poesia primordial.

Assim, herdando os temas dos *blues*, a dança do *jump band jazz* e o canto participativo do *rhythm and blues*, o *rock and roll* se transformou num ritual poético desrepressivo, representando o interesse coletivo dos jovens americanos por meio de uma música dissonante e resistente aos padrões convencionais. Tudo no *rock* se transforma em resistência: a música, por trazer a melodia deturpada dos acordes; as letras, por tratarem de assuntos comuns e/ou polêmicos; e a dança, por não haver nela uma pré-determinação dos movimentos corporais. Toda essa resistência se chocava com os padrões da época, fazendo com que muitos adultos condenassem o novo estilo musical e outros acreditassem que tudo não passava de apenas mais uma fase do desenvolvimento do jovem.

E observem que a relação entre dança e sexualidade foi crucial para os autores desta letra, como era também para o público juvenil. Não admira que esta associação apareça com tanta frequência no rock de meados dos anos 50: naqueles tempos, se você não dançava, você não transava (Richard Goldstein, apud: MUGGIATI, 1985, p. 20).

Na análise da música **Be-Bop-A-Lula** (conhecida pela interpretação dos *Everly Brothers*), Richard Goldstein nota a resistência aos padrões impostos pelos adultos, que falavam do prazer corporal-sexual como pecado ou como algo vergonhoso, o que implicou a repressão dos movimentos corporais livres. A juventude, contestando o posicionamento dos adultos, libertava o corpo na dança desrepressora e sensual. Os adultos, por sua vez, não compreenderam o caráter desrepressor do *rock* e passaram a criticá-lo e a censurá-lo. Exemplo disso, eram as transmissões das apresentações de Elvis Presley: “lá pelos idos de 1957, ele passou a ser focalizado apenas da cintura para cima, já que sua maneira reboiativa de dançar era considerada obscena e sua influência sobre a juventude poderia se tornar desagregadora” (BRANDÃO; DUARTE, 2008, p. 29). Em outros momentos, de acordo com Paul Friedlander (2008), os adultos tentaram ignorar o som herdado dos negros, esperando que esse estilo musical acabasse naturalmente por morrer.

O *rock and roll* se edificou com recursos de outros movimentos musicais e, ao contrário do que esperava a comunidade bem comportada de então, acabou por se tornar um gênero consistente e executado até hoje, pois o *rock* capta a vida agitada dos centros urbanos, muitas vezes, contestando os dogmas sociais (como fizera o *blues* rural), apresentando um lado vocal emocionado, participativo e chamativo para os jovens que queriam liberar-se nas melodias, por meio do canto e da dança coletivos, passando por uma verdadeira experiência catártica.

Aristóteles, filósofo grego, que viveu no século IV a.C., em sua **Poética**, quando faz reflexões acerca da poesia, tece considerações sobre a tragédia, e a vê como arte poética por excelência. Para ele, a tragédia e, conseqüentemente, a arte em geral deve suscitar “a purificação de tais paixões”, sendo as paixões mais propriamente afetadas pela tragédia: a “compaixão” e o “temor” (ARISTÓTELES, 2004, p. 48). No mundo moderno, o *rock and roll* revela também ter por objetivo função catártica semelhante à da tragédia aristotélica, uma vez que a audição das canções roqueiras também implica na purgação das emoções dos ouvintes. Isto é, o *rock and roll* é uma canção em que a liberdade corporal se faz presente e necessária, na mesma proporção em que a participação do público ouvinte é ativa e concomitante com o intérprete. O *rock* libera o jovem do mundo convencional e o leva a compartilhar da possibilidade de um outro mundo, mundo que se manifesta em temas e movimentos que condizem melhor com suas aspirações e liberdades.

Entretanto, apesar desse caráter purgativo das emoções e da liberdade de expressão, os primeiros passos do *rock* não foram tão subversivos quanto se imaginava. Roberto Muggiati explica que os anos iniciais do *rock* foram brandos, e as letras não tratavam de temas polêmicos e, sim, de temas juvenis. Nesse momento, o choque advinha mais do comportamento e do som produzido pela guitarra distorcida, bem como da proposta de sexo livre, algo a que a tradição não estava acostumada. Para a população branca, que determinava os rumos dos Estados Unidos, apreciar acordes herdados dos negros era uma afronta à razão e ao bom senso, porque os negros pertenciam à população inculta e ignorante e, por isso, a paixão por músicas afro-americanas constituía um imenso absurdo, principalmente porque eram os próprios filhos dos norte-americanos brancos que estavam dando desenvolvimento ao *rock and roll*: “E a oposição dos adultos ao rock

também refletia o racismo inerente da época. Como perceberam, corretamente, que o rock era fundamentalmente negro na origem e na natureza, a maioria dos pais brancos o julgava irracional e animalesco” (FRIEDLANDER, 2008, p. 47). Mesmo com os movimentos sociais, liderados por Martin Luther King, em 1955, empenhados em por fim à segregação racial nos Estados Unidos, e também com a lei que tornava “ilegal a segregação racial nas escolas americanas” (MUGGIATI, 1985, p. 14), a população branca (e rica) negava todas as manifestações culturais advindas dos negros, considerando-os uma etnia imoral e ignorante.

A rejeição tornou-se ainda maior quando os brancos verificaram que muitas letras tratavam do sexo livre. Comum nas composições negras, o sexo nem sempre ligava-se ao matrimônio, mas à paixão e ao desejo, contrariando as normas conservadoras da população branca e contrastando com a educação que fornecia aos filhos, mesmo sendo esta educação diferente da realidade dos adultos, pois muitos de seus pais tinham relações extraconjugais. O jovem percebeu o contraste entre a educação e a realidade, observando que falar de sexo não era nenhuma ação criminosa. Daí a aceitação das letras compostas pelos negros, onde o sexo não era visto de maneira pecaminosa, mas comum às relações humanas e, portanto, assunto nas rodas de conversa dos adolescentes.

A mudança no comportamento da primeira geração do *rock*, classificada por Muggiati de “geração silenciosa”, porque oscilava entre o novo, pois era contrária a seus pais, e ao velho, pois devia obediência aos costumes da sociedade norte-americana, caracterizava-se pelo caminhar gradativo para a rebeldia que viria a seguir:

os primeiros roqueiros projetavam o grito primal no cenário nervoso dos grandes centros urbanos e propunham um novo universo musical, aberto para a vida, com cheiro e cor. Suas canções, sublinhadas pelo ritmo frenético das guitarras elétricas, traziam para o público a própria física da época: ruas cheias de carros, gente se acotovelando nas calçadas, se amando e odiando, sapatos de camurça pisando no asfalto, hotéis, motéis, lanchonetes, viadutos, trevos, bombas de gasolina. Suas letras falavam de problemas que os jovens sentiam na carne: como é chato ser adolescente, os adultos não sacam nada, as relações humanas são cheias de grilos, espinha na cara é um atraso de vida, bom é dirigir um carrão a toda velocidade, mas a melhor coisa que existe no mundo é mesmo o rock'n'roll (MUGGIATI, 1985, p. 18).

A geração silenciosa dava os primeiros passos em busca da liberdade, por isso muitos ouviam o *rock* escondidos dos pais, ainda num canto solitário e numa dança comedida. A poesia dos primórdios do *rock* não se encontrava nas letras (composições), uma vez que as composições se resumiam aos interesses consumistas dos jovens, como ter um carro da moda ou uma jaqueta de couro. As composições não buscavam nenhuma reflexão mais profunda, mas apenas a satisfação do jovem ao poder conversar sobre os problemas próprios de qualquer adolescente. Ainda que tímida e rusticamente, a poesia de resistência do *rock* centrava-se na sensação de liberdade proporcionada pela música. Música e dança visavam à clássica catarse aristotélica.

Os temas engajados só apareceram no *rock* a partir da segunda geração. A segunda geração se viu entre os conflitos da Guerra do Vietnã e os conflitos pelo fim da segregação racial nos Estados Unidos, observando-se que os mais castigados nessa sociedade convencional foram os jovens:

A Guerra do Vietnã desmoralizou e dividiu a nação, em meio a cenas televisivas de motins e manifestações contra a guerra; destruiu um presidente americano; levou a uma derrota e retirada universalmente previstas após dez anos (1965-75); e o que interessa mais, demonstrou o isolamento dos EUA. (HOBBSAWM, 2006, p. 241).

Durante as manifestações populares contra a Guerra do Vietnã, o *rock* se transformou no grito de contestação mais violento contra as ações políticas de seu país; dessa maneira, rememorou a trágica partida dos jovens para a guerra e o desolamento das perdas dos entes queridos. Assim, as novas músicas começaram a perder a inocência da geração silenciosa e passaram a se deparar com a nova realidade do coletivo jovem: “o *rock*, um gênero que nem mesmo seus mais sérios defensores poderiam chamar de filosoficamente importante, estava adquirindo uma dimensão ‘séria” (FRIEDLANDER, 2008, p.p. 132-133). É nesse instante que o grito de resistência não se fixará mais no ritmo ou na dança e, sim, nas composições. As composições iniciam o debate sobre a política e sobre o comportamento social, recriando-os em imagens sonoras (o som agressivo dos instrumentos das bandas – baixo, guitarra e bateria – tentava reproduzir a aspereza da vida). O som iconizava os ruídos conflitantes da sociedade e suas relações sociais confusas. O *rock* deixou

de ser um modismo e tornou-se música engajada política e socialmente, denunciadora dos problemas coletivos da sociedade.

Além de as imagens sonoras simbolizarem a sociedade imperfeita, o corpo e seus movimentos, antes suaves e sensuais, incorporaram a brutalidade dos sons e da própria sociedade. O corpo passa a ser signo imagístico da resistência. Ele deixa de representar a identidade do jovem que experimenta a realidade capitalista da sociedade norte-americana, para ser a expressão da revolta contra o comodismo tradicional dos adultos. O corpo se liberta das amarras da censura e se joga à melodia, vibrando-a nas correntes enérgicas mais profundas e, como a música recria a sociedade cruel, o corpo exagera, enfim, nas ações, e cantores destroem seus instrumentos no final das apresentações, bem como a guitarra – símbolo maior do estilo – recebe cada vez mais acordes elaborados, longos e estridentes.

O rock and roll se inscreve na linha mais direta e mais antiga da poesia vocal de contestação, de protesto, de revolta, de violência que drena toda a história da humanidade. No começo dos anos 60, eu me encontrava na Europa, e lá assisti à chegada do rock que vinha da América, já ganhava uma juventude de blusões negros já marginalizada, e que fermentava violência reprimida. O rock lhe deu, senão precisamente um exutório, uma expressão, no sentido forte da palavra. E, na mesma medida em que, como movimento, é movimento partido; como palavra, palavra lascada, às vezes apenas audível; como música, marca o triunfo da percussão, das rupturas de ritmos. Na medida em que reivindica uma violência (a violência que leva a quebrar as cadeiras, no final da apresentação), trazia consigo algo de insubstituível para uma geração no vazio. Para essa geração e para a minha (que aproveitou indiretamente, através de outras, essa experiência), uma coisa é certa; depois do rock nada será como antes (ZUMTHOR, 2005, p. 102).

Como aclara Zumthor, o *rock* é a representação do lado violento da sociedade. Por causa disto, as canções se voltam, agora, não só às pequenas situações violentas que ocorrem nos espaços privados, mas ao modo como a sociedade lida com a violência produzindo freneticamente os mais sofisticados instrumentos bélicos, destinados a alimentar conflitos tanto intra quanto internacionais. Os jovens são convocados para guerras intermináveis, recebendo, em troca, absolutamente nada. O que lhes é dado é somente a dúvida, a incerteza e o medo da morte. Em suma, os jovens, obrigados a participar de conflitos pelos quais não são responsáveis, são convocados a lutar por um país abstrato, a morrer pelo outro, um outro egoísta e individualista, representado pelo chefe de estado. A

década de sessenta, vivendo o desenvolvimento industrial bélico, incentivado pela Guerra do Vietnã, descarrega no *rock* toda a sua revolta, transformando os *shows* em partilhas de angústia e violência. A iconização da revolta atinge grau tão alto que os cantores chegam a danificar a aparelhagem de seus espetáculos e os próprios instrumentos que usam como forma de rebelião e ruptura radicais. Infelizmente, os gestos agressivos do *rock*, nas décadas seguintes à geração silenciosa, chamaram a atenção das grandes gravadoras fonográficas e, o que antes era um ato de resistência, virou norma para as novas bandas: “uma verdade filosófica do rock: ele ainda guarda algo de desvario original, apesar da passagem dos anos. Mas houve num dado momento uma perda de substância: afinal, o *rock* se transformou num negócio bilionário” (MUGGIATI, 1985, p. 55).

Quando o *rock* atingiu o *show business*, o canto tradicional e primitivo, com vistas ao coletivo, perdeu a luta por uma sociedade mais justa e antirrepressiva. Os cantores, nesse momento, observaram o quanto poderiam ficar ricos se se adequassem aos modelos já estabelecidos: destruição de instrumentos (previamente selecionados pelas gravadoras) e longos e difíceis solos de guitarra, ficando o restante em segundo plano. Muggiati denominou essa época de a “década do eu” (referência a Tom Wolfe)¹. O “eu” prevaleceu sobre o coletivo, a resistência foi abandonada, a moda foi incorporada, os cantores e – sobretudo – as gravadoras enriqueceram.

Dessa forma, a “década do eu” inaugurou um *rock and roll* comercial, cujas resistências eram mais uma máscara propagandística do artista, do que a representação dos anseios coletivos do jovem. Contudo, como o *rock* é uma linguagem híbrida que continuamente se reinventa, os jovens gritaram contra a comercialização da música e abriram caminho para um ritmo deliberadamente frenético e louco. “Com um entusiasmo tão ousado e orientação musical tão minimalista” (FRIEDLANDER, 2008, p. 352), o novo *rock* seduziu rapidamente o jovem proletário que, sem perspectivas de melhoria na situação financeira, achatado

¹ Tom Wolfe é jornalista e escritor nos Estados Unidos, sendo considerado um cronista impiedoso pelo uso de forte crítica em seus textos. Para obter mais referências sobre a vida e a obra de Tom Wolfe, consultar: <http://veja.abril.com.br/110505/entrevista.html>.

numa economia deficitária, reencontrou a liberdade nos novos acordos, que passaram a denunciar, agora de forma ainda mais gritante, o agravamento das injustiças e das diferenças no plano social:

Tanto os extremos de pobreza e riqueza subiram, como subiu a gama de distribuição de renda entre eles. (...) Como os países capitalistas ricos estavam mais ricos do que nunca e seu povo, em geral, estava agora protegido pelos generosos sistemas de previdência e seguridade social da Era de Ouro, havia menos inquietação social do que se poderia esperar, embora as finanças do governo se vissem espremidas entre os enormes pagamentos dos benefícios sociais, que subiam mais depressa que as rendas do Estado em economias cujo crescimento era mais lento do que antes de 1973 (HOBBSAWM, 2006, p. 397).

Para completar as explanações de Eric Hobsbawm, há a necessidade de mais uma citação da mesma obra:

Nos países ricos do capitalismo, agora esses trabalhadores tinham sistemas previdenciários a que recorrer, embora os que se tornavam permanentemente dependentes da previdência social sofressem, ao mesmo tempo, ressentimento e desprezo dos que se viam como ganhando a vida com o trabalho. Nos países pobres, entravam na grande e obscura economia “informal” ou “paralela”, em que homens, mulheres e crianças viviam, ninguém sabe exatamente como, por meio de uma combinação de pequenos empregos, serviços, expedientes, compra, venda e roubo. Nos países ricos, começavam a constituir ou reconstituir uma “subclasse” cada vez mais separada e segregada, cujos problemas eram de facto encarados como insolúveis, mas secundários, pois eles formavam apenas uma minoria permanente (2006, p.p. 404 e 405).

A economia mundial, em meados da década de setenta, com prolongamento na década seguinte, enfrentou uma nova crise, em que os países desenvolvidos, agora com recursos financeiros recolhidos durante a Era de Ouro, enfrentaram o desemprego em massa, tanto de adultos quanto de jovens. Para evitar maiores problemas, esses governos forneceram ajuda assistencialista aos desempregados. No entanto, o que seria um auxílio virou rotina, colaborando para a falta de esperança num futuro melhor. Os proletários foram os primeiros a sofrer com a crise, já que muitas indústrias norte-americanas e europeias, fugindo dos altos impostos e mão-de-obra cara, instalaram as fábricas nos países em desenvolvimento, que ofertavam mão-de-obra mais barata.

A crise se estendeu ao setor fonográfico, pois o *rock* havia se rendido ao mercado. As músicas buscavam a vendagem em álbuns e a transmissão constante

nas rádios. O *rock*, nesse período, deixou de representar a liberdade e a resistência. Ele necessitava de uma reinvenção. Todas essas transições econômicas e artísticas ficam claras nas palavras de Guilherme Bryan:

Trabalhando para se sustentar, ajudar a família e ter uma banda, esses garotos abandonavam o lema hippie “paz e amor” e uniam-se exigindo justiça e o fim da miséria, das guerras, da poluição e da opressão que lhes abatia e, na Inglaterra, era representada pela política da exclusão das minorias da primeira-ministra Margaret Thatcher. No entanto, não propunham soluções, cientes da grave crise pela qual atravessava o Brasil e o mundo. Não à toa, suas letras giravam quase sempre em torno da denúncia da exploração sofrida pela classe trabalhadora e pelos jovens (BRYAN, 2004, p. 80).

O lema *hippie*, que trazia esperanças de um mundo melhor, não condizia com a realidade das décadas de crise. O jovem dirigia-se ao mercado de trabalho para auxiliar no sustento da família, ao contrário do que ocorrera na Era de Ouro, quando os jovens estudavam e sonhavam com o futuro. O retorno da juventude ao mercado de trabalho, porém, não significava o acesso ao emprego, uma vez que o número de desempregados era altíssimo.

Os anos em crise, durante a década de setenta, foram perceptíveis na Inglaterra, talvez o país desenvolvido mais afetado; do mesmo modo, o Terceiro Mundo, principalmente o Brasil, viu a sua economia em pior estado (é bom lembrar que o Terceiro Mundo não participou da Era de Ouro, porque a economia já era deficitária) na década de oitenta, porque não tinha recolhido recursos financeiros suficientes para uma política assistencialista aos desempregados, como fizeram os países ricos.

Baseado na ideia de que qualquer um pode ser cantor e todos têm o direito de expressão, não precisando esperar pelos heróis outrora corporificados pelos cantores, agora milionários com a vendagem de álbuns, o *punk* favoreceu o surgimento de condições para que os jovens se tornassem seus próprios heróis: “Se nenhum artista faz a música que você quer ouvir, faça você. (...) Era o *do-it-yourself*, faça você mesmo, o principal mote punk” (ALEXANDRE, 2002, p. 50). Nas palavras de Arthur Dapieve, há uma adequação do contexto musical à época do surgimento do movimento *punk*:

O movimento punk estava sendo gestado de ambos os lados do Atlântico Norte havia alguns anos. Embora a mídia tenha lhe explorado o lado mais folclórico, como calças rasgadas, alfinetes em lugares insólitos e cabelos coloridos, sua essência estava numa volta às raízes proletárias do rock'n'roll, nascido da contracultura instintiva de negros e de brancos pobres. Na década de 60, de carona à beatlemania, um fenômeno autêntico mas nem por isso menos vendável, o gênero havia sido cooptado pelo sistema – e, pior, nem havia percebido isso. Àquela altura, seus astros tinham aviões particulares e limusines quilométricas, mansões e jacuzzis, uísques 12 anos e drogas caras. Estavam muito, muito distantes da rapaziada da esquina, dos seus sonhos, de suas frustrações, de suas dificuldades financeiras, de seus anseios políticos. Tinham perdido a razão para lutar. Musicalmente, seu som fora se sofisticando, flertando com a música clássica e com o jazz como se deles precisasse de uma bênção, fora se tornando auto-referente, se encerrando num círculo vicioso de virtuosismo. Quem estava de fora não podia entrar. Em meados dos anos 70 o rock era um clube fechado com sede em Beverly Hills (DAPIEVE, 2006, p. 35).

O *do-it-yourself* devolveu ao *rock* a primazia do canto coletivo. A rebeldia ocupou, novamente, os setores do alternativo, pois, negando o comércio fonográfico, os *punks* criaram outros meios para o seu lastro, infiltrando-se na sociedade através de cartazes e conversas informais entre os jovens. Por causa disso, o visual adotado virou referência para os grupos, de onde, também, surgiu o folclore descrito por Dapieve. Mas uma coisa é inegável, folclore ou não, as vestimentas compunham a negação do sistema vigente; se, no início, o *rock and roll* resistiu à sociedade acomodada em tradições sexistas e racistas, agora o *punk* negava a sociedade capitalista, criticando-a não só pelos seus cantores mais sofisticados e ricos, mas também submetendo-a ao tratamento agressivo dos filhos dos proletários. Frente a isto, o *punk* retomou o canto primal do *rock and roll*.

Melodia e letra se reencontraram no movimento *punk*, ou seja, nos últimos anos do *rock*. As fórmulas para as músicas compunham uma ritmação rica para a guitarra ou uma preocupação excessiva com o comportamento do cantor metaleiro, culminando na estabilização do gênero e, em contrapartida, enriquecendo muitos de seus artistas e acabando por condenar as composições a um lugar secundário, senão terciário (após toda a instrumentação melódica). O *rock* da geração do eu perdeu o engajamento poético de resistência e se tornou vendável no mercado capitalista.

Todavia, com os acordes brutos do *punk*, o gênero reviveu as composições de engajamento social. O jovem proletário compartilhou do canto coletivo de outros tempos, já que uma das características do *punk* foi a aproximação maior do cantor

com o público. O *punk* derrubou as últimas barreiras existentes entre músicos e ouvintes: “As bandas desenvolveram novos modos de se comunicar com suas platéias e também de colocar abaixo a barreira platéia/músico” (FRIEDLANDER, 2008, p. 356).

Além da derrubada dos muros entre plateia e cantor, o *punk* alcançou, como nunca fora visto anteriormente, uma rebeldia assustadora devido ao poder e força de sua violência. Recordando as descrições de Dapieve sobre a criação do folclore em torno do visual dos *punks*, é fato que essa geração não sentiu a música apenas por meio da identificação dos grupos, mas também pela própria mutilação:

Outras reações às exortações provenientes da música e do palco vieram na forma de dança, ou o que Robert Christgau chamou de ‘porrada voadora’. Com o ethos machista da classe trabalhadora, os jovens da platéia se lançavam na pista de dança, parando a cada quatro ou cinco minutos para uma troca de socos rápida com seus companheiros punks. Outros praticavam o pogo, (...). Os dançarinos suados ficavam pulando e saltando, como bonecos de mola, enquanto empurravam uns aos outros com um deleite sinistro. Neste mundo turbulento de provocações e energia física, banda e público cimentaram seu relacionamento como membros de uma mesma comunidade (FRIEDLANDER, 2008, p. 357).²

Talvez tal mutilação tenha decorrido da importância do corpo na sensibilização, muito mais do que melodia e composição propunham. Mais uma vez fazendo referência a Paul Zumthor, o corpo tornou-se um integrante na percepção do texto poético, pois sem o corpo não há como o homem perceber o texto e o ambiente ao seu redor: “O corpo permanece estranho à minha consciência de viver. É o ambiente em que me desenvolvo. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o corpo para nos manifestar” (2007, p. 80).

Assim, se o corpo é a única forma de manifestação, os *punks* ofertaram os próprios corpos à música de resistência. A integridade corpórea foi submetida à música que mimetizava a sociedade violenta e sem futuro dos proletários. Para o *punk*, duas ideologias eram essenciais: *no future* (sem futuro) e *do-it-yourself* (faça

² Robert Christgau é crítico cultural e jornalista. Para saber mais referências: http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2010/07/robert-christgau-says-goodbye-to-the-consumer-guide-an-exit-interview.html.

você mesmo). Essas ideologias encarnaram-se nas músicas por meio das letras de reflexão sobre a sociedade e das melodias rápidas e minimalistas dos instrumentos, recursos percebidos sensivelmente pelo corpo. O corpo voltou a ser a fonte da recepção poética da resistência.

Após a geração *punk*, o *rock and roll* ainda perfilhou (e perfilha) seu caminho, encontrando novas maneiras de resistência ou fórmulas para o mercado fonográfico de massa. Deste modo, as gerações subsequentes do *punk* deram origem à *new wave*, uma espécie de *punk* comportado e vendável, bem como o *heavy metal*, filho dos acordes complexos das guitarras da década do eu, que se reencontrou com a letra de resistência e se mantém no gênero até os dias atuais. Entretanto, duas novas vertentes do *rock and roll* surgiram nas últimas duas décadas: o *underground* e o *emocore*, sendo o último muito recente. Porém, esses gêneros não são relevantes para o corpus dessa pesquisa, uma vez que o *rock* nacional, com poucas diferenças em relação à história do *rock* norte-americano, trilhou os mesmos passos, embora a poesia de resistência ligada ao gênero só tenha surgido, no Brasil, na década de 80, graças, sobretudo, a Arnaldo Antunes, Cazuza e Renato Russo, devendo-se em especial a este último a criação da poesia de resistência através do canto.

1.1 Rock and Roll Nacional: da música ao canto de resistência

O rock, a meu ver, é um estilo de vida, uma forma de pensamento. E você se utiliza dessa forma musical para expressar idéias. Então, basicamente, o rock não é só música (Renato Russo, apud ASSAD, 2008, p. 222).

O *rock and roll*, como já se disse, caracterizou-se por uma hibridização de diversos ritmos de negros e de brancos pobres nos Estados Unidos. Além disso, o *rock* propunha uma dança arritmada e libertária do corpo, agradando a uma vasta população jovem branca da classe média ascendente na economia do país.

Com o avanço da economia norte-americana sobre o restante do mundo, o *rock and roll* expandiu-se às outras nações, chegando ao Brasil em 1955, na voz de Nora Ney. Isto é, Nora Ney era uma famosa cantora de samba-canção e, ao escolher a música ***Rock Around the Clock***, do grupo norte-americano *Bill Halley and His Comets*, surpreendeu o país, pois não havia nenhum brasileiro, até então, que cultivasse o *rock*. Ademais, a seleção da música favoreceu a entrada do novo estilo musical no país: o *rock and roll*.

Igualmente ao que acontecera com os adultos nos Estados Unidos, o *rock* não se desenvolveu de maneira pacífica no Brasil, uma vez que também aqui a sociedade viu suas tradições e seus valores morais questionados pelo novo ritmo, pelas danças sensuais que desreprimam os movimentos corporais. Quando o filme ***Rock Around the Clock*** (tradução para **Sementes da Violência**) estreou, em 1956, no Brasil, levou a população adulta a procurar os órgãos públicos, responsáveis pela boa conduta e pelo equilíbrio das relações entre os integrantes da sociedade, para limitar o acesso ao filme e, em consequência, ao *rock and roll*. Logo, o juiz Aldo de Assis Dias interferiu na exibição do filme, proibindo-o para menores de dezoito anos. O motivo da proibição consistia na excitação e na liberdade exarcebada da dança sensual: “O novo ritmo é excitante, frenético, alucinante e mesmo provocante, de estranha sensação e de trejeitos exageradamente imorais” (André Toso, apud: FREITAS; SANTOS, 2010, p. 08).

Note que o motivo recorda a **República** de Platão, quando essa reconhece que a dissonância torna-se perigosa, porque o indivíduo libera suas emoções, boas ou más: “A falta de graça, de ritmo ou de harmonia é parente próxima da linguagem viciosa e dos maus costumes, assim como seus contrários o são das qualidades opostas: a ponderação e a retidão de conduta; irmãos e cópias fiéis” (PLATÃO, 2000, p.159). Assim, no tempo de Platão, a desarmonia musical era favorável ao desenvolvimento de atos emotivos, desequilibrando o homem que passaria a desestabilizar a república ideal, já que a questionaria ou duvidaria das normas estabelecidas pelo bem social. Não diferente da sociedade platônica, as sociedades contemporâneas, preservando os costumes e baseadas na defesa de uma moralidade impoluta, recusam o *rock and roll* e seus efeitos e manifestações por

enxergar nele uma ameaça ao bom convívio social. O *rock* é a desarmonia do jovem, a linguagem deturpadora dos conceitos tradicionais da sociedade.

Mesmo com tamanha rejeição dos adultos, foi inevitável a aceitação pelos adolescentes pela música norte-americana. Entretanto, durante dois anos, o *rock*, no Brasil, não adquiriu nenhum traço próprio, permanecendo preso às versões originais: estadunidense e britânica. Isso obrigava os jovens a buscar informações sobre músicas e/ou bandas e cantores de outras nacionalidades.

Em 1957, Cauby Peixoto interpretou o primeiro *rock* em língua portuguesa, no Brasil. A autoria era de Miguel Gustavo, e a música intitulava-se **Rock and Roll em Copacabana**. A partir de Miguel Gustavo, o *rock* foi sendo assimilado pelos jovens daqui, sendo a década de sessenta o período em que se deu a propagação definitiva do gênero em solo brasileiro, isso porque os jovens ganharam um programa televisivo, cuja atração consistia na apresentação de bandas e cantores brasileiros de *rock and roll*. Esse programa recebeu o título de **Jovem Guarda**.

A **Jovem Guarda** cantava o mesmo *rock and roll* da primeira geração norte-americana (geração silenciosa). Ou seja, as composições retratavam questões simples do cotidiano: “As letras contavam histórias adolescentes sobre amor, dança, escola, música e sexo – somente histórias simples sobre o cotidiano” (FRIEDLANDER, 2008, p. 46); por isso, tais músicas não propunham resistência e protesto, como as canções da Música Popular Brasileira ou da Bossa Nova. Na realidade, a **Jovem Guarda** apenas reproduzia o *rock* internacional, adequando-o à língua portuguesa.

A sensação de liberdade provocada pela dissonância da guitarra impunha ao jovem um novo comportamento, cuja recusa aos padrões ficava explícita:

Os jovens, que descobriam a pílula anticoncepcional e se habituavam com o uso da minissaia, identificaram-se de cara com aqueles artistas de cabelos mais compridos que o normal, músicas dançantes e letras que abordavam uma realidade compatível com seus anseios. (...) Junto com as músicas, todo universo de atitudes, moda e vocabulário passou a formar o imaginário da juventude (André Toso, apud: FREITAS; SANTOS, 2010, p. 18).³

³ André Toso escreveu alguns artigos para a **Revista Bravo**, em número especial **Para Entender a Música POP Brasileira**. Nas referências bibliográficas, procurar pela revista.

O sexo deixava de estar vinculado às obrigações matrimoniais e passava a ser discutido pelos jovens, que experimentavam o método anticonceptivo da pílula, demonstrando que o corpo é fonte de prazer e de atração física no jogo de sensorialização do mundo. A partir dessa noção, as saias encurtaram, os cabelos masculinos cresceram. O corpo tornou-se centro de convergência na audição do *rock and roll*. Foi ele o ponto de partida e de chegada das sensações vivenciadas no canto coletivo da música. A dança e a instrumentação formaram um só corpo artístico, em que a pessoa é levada a expressar-se livremente, sem prender-se ao que a sociedade impunha como normal e correto. Nas palavras de Antonio Carlos Brandão e de Milton Fernandes Duarte:

o som da Jovem Guarda, rotulado de iê-iê-iê – refrão da música “She loves you” (1963), dos Beatles –, remete ao rock’n’roll dos anos 50 e à música jovem dos anos 60, misturado ao nosso rock-balada (influência do bolero e do samba-canção). Nas letras, nada de rebeldia, sexo, drogas ou crítica social. Abandonando muitas vezes o sentido original das letras, misturavam-se pelas palavras adocicadas e histórias ingênuas ao ritmo agressivo das músicas. Apesar dessa ingenuidade aparente, as letras da Jovem Guarda potencializavam as primeiras manifestações do corpo como fonte de prazer para os adolescentes; o amor, o namoro, os beijos, a minissaia e a dança tornaram-se elementos de transgressão dos valores moralizantes da época, dentro dos limites permitidos pela sociedade. A ingênuo rebeldia da Jovem Guarda não se restringia aos cabelos, às roupas e à gíria “É uma brasa, mora!” (marca registrada do movimento). Esse movimento nos permite compreender por que, na época, a irreverência e o despojamento das massas roqueiras implicariam uma crítica à inocência de um país que se moderniza e, ao mesmo tempo, andava de braços dados com arcaicos padrões de comportamento (BRANDÃO e DUARTE, 2008, p.p. 78,79).

Fica claro, na citação, como o *rock* da **Jovem Guarda** sofreu os processos de assimilação e triagem tal como propostos por Luiz Tatit. Conforme Tatit, a música brasileira tem a capacidade de selecionar os ritmos dentro de um único estilo musical, assimilando-os e fundindo-os, estruturando, assim, de forma específica, a canção brasileira. Frente a isso, o *rock* da **Jovem Guarda** executou um processo de triagem e deu início a sua assimilação, adotando acordes outros, próprios de nossa cultura (bolero e samba-canção).

Em outras palavras, a **Jovem Guarda** acolheu o *rock and roll* como manifestação cultural da juventude, resistindo aos padrões sociais por meio da desarmonia e da dança libertária, embora não conduzisse tal resistência às letras,

uma vez que essas respondiam apenas ao cotidiano simples dos adolescentes, com uma linguagem própria baseada em gírias. Todos os procedimentos de triagem e assimilação da música estrangeira limitaram-se ao comportamento rebelde e não ao engajamento político observado em outras vertentes musicais brasileiras.

Diante dessa postura, a **Jovem Guarda** teve de suportar e enfrentar sérios preconceitos, porque foi considerada por muitos como movimento de alienação do povo, já que as composições escritas não falavam da situação política do país, nem da mudança do regime político, nem da implementação, cada vez maior, da censura.

Mas a vassoura moralista funcionou tanto, que a década de 60 terminaria com o povo calado, a imprensa e as manifestações culturais censuradas, direitos políticos cassados, suspensos os direitos de cidadania, tudo varrido por algo mais poderoso que uma vassoura: o poder simbólico dos atos institucionais, expresso pela força das metralhadoras (SIMÕES PAES, 2004, p. 35).

A afirmação de Maria Helena Simões Paes faz uma analogia entre a política de Jânio Quadros e os militares. No governo janista, anterior ao golpe militar, a vassoura foi símbolo da restituição moral do Brasil, acabando com diversões que iam desde a briga de galo até o controle e a organização dos bailes de carnaval. A vassoura moral de Jânio Quadros foi adotada e ampliada pelos militares. Em contrapartida, ao contrário do caráter moralista de Jânio, a vassoura se voltava para a defesa dos poderes ditatoriais dos militares, bem como apontava para o fim da democracia do país, com os ataques violentos às manifestações populares ou estudantis. Após 1964, a implementação de atos institucionais dava direitos e poderes plenos aos militares, tendo sido o Ato Institucional 5 (AI-5), em 1968, o mais trágico e radical de todos eles. Nesse ato, finalmente, a censura era consolidada e os militares se outorgavam o direito de julgar e condenar qualquer ação contrária à ideologia pregada pelas Forças Armadas.

As várias manifestações culturais desse período foram alvo de severa censura, pois se constituíram na única via de crítica e denúncia do poderio militar. Paralela a essa ação crítico-denunciadora, a **Jovem Guarda** continuou a se desenvolver, preocupada apenas com os problemas individuais e com “o desejo da ascensão social, cujo símbolo era o automóvel (‘O Calhambeque’) e o elogio

ingênuo da sociedade de consumo” (SIMÕES PAES, 2004, p. 78). Os textos efetivamente críticos encontravam-se na música popular brasileira e na bossa nova.

A bossa nova surgiu, juntamente com o Concretismo, na década de cinquenta. Sua origem não ocorreu de maneira equivocada e, muito menos, contraditória, porquanto o Concretismo inaugurou uma manifestação literário-poética de vanguarda, na qual poetas, como Haroldo de Campos e Décio Pignatari, expunham uma visão ampla de poesia, reconhecendo que essa não se restringia ao trabalho escrito e, sim, à composição artística, em que, muitas vezes, a prática poética ultrapassava os limites da escrita. Isto é, a palavra poética era moldada até o instante em que som e imagem eram inseridos na produção. Logo, a palavra poética adquiriu uma dimensão física, concreta, e transformou-se num objeto que nada tinha de abstrato: “Como não está ligado à comunicação de conteúdos e usa a palavra (som, forma visual, cargas de conteúdo) como material de composição e não como veículo de interpretações do mundo objetivo, sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo” (Haroldo de Campos, apud CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1987, p. 77). A poesia concreta não discorre sobre conteúdos e objetos, porque o texto é o objeto em debate. Nela, não basta procurar a mimetização de conteúdos externos ao poema, já que o poema se transforma em seu próprio conteúdo. O texto poético concreto, dessa maneira, é o próprio objeto-conteúdo, em que a palavra poética é som, imagem e forma. Décio Pignatari classificou a palavra poética como signo-de, cuja correspondência fica no eixo da similaridade, do paradigma da língua, o estrato mais próximo do concretismo da linguagem humana.

Enio Squeff, ao falar das criações de vanguarda, esboça reflexões críticas acerca do Concretismo, chamando a atenção para a aliança entre poesia e música que o movimento propõe:

Décio Pignatari, nos estudos que faz sobre diversos assuntos, tem o dom de desvelar aspectos insuspeitos de determinadas obras, relacionando-as numa visão ampla, aberta, que é inestimável. Dos músicos ligados aos concretistas, nem falar: a ampliação do espaço sonoro como objeto de arte ou de simples inquirição, muito além dos parâmetros do artístico (que já trazem em si mesmos os vícios de estruturas artísticas superadas) (2008, p. 79).

Os poetas concretistas conceberam uma poesia livre dos limites do verso, o que ampliou o horizonte do trabalho criativo e, por causa disso, recusaram alguns

recursos tradicionais, ou os reaproveitaram, usando o espaço físico da folha de papel como recurso poético, bem como exploraram o som das palavras, alargando o uso do ritmo.

O trabalho poético do Concretismo foi incorporado à produção musical da bossa nova, pois os artistas (formados, em sua maioria, por músicos – violinistas, pianistas e cantores –, jovens da classe média carioca e universitários) desejavam criar uma nova maneira de cantar, onde as composições melódicas e escritas abdicassem do estilo meloso e romântico do samba-canção. Eles pretendiam inventar um movimento de vanguarda, assim como os concretistas, e produzir canções em que voz e melodia se fundiam numa harmonia intimista.

A própria letra da música torna-se um manifesto do movimento, pois traz a explicação do “comportamento antimusical” dos bossa-novistas. Esteticamente vinculada a um ambiente pequeno, a voz passaria a ser usada na linha da fala normal, sem alternar com gritos e sussurros, sem a necessidade de se recorrer a expedientes vocais operísticos, bem diferente do estilo grandiloqüente do samba-canção e seus intérpretes. A ausência de grandes arroubos melodramáticos expressava um novo comportamento do músico e do intérprete ao aproveitar as possibilidades oferecidas pelas gravações e pelo poder da radiodifusão e da televisão (BRANDÃO; DUARTE, 2008, p.42).

Para Brandão e Duarte, os bossa-novistas ampliaram a importância vocálica, erradicando os excessos, coisa que aproximava a música da realidade do ouvinte. A bossa-nova, por meio da expansão da voz na melodia, trouxe o cotidiano para a canção brasileira, através da aproximação do canto com a fala comum e a inserção de histórias da vida diária.

O processo de erradicação dos excessos vocálicos (como gritos, sussurros, choros) tornou-se referência para os músicos brasileiros, porque “Toda vez que um cancionista – roqueiro, pagodeiro, tecno, sertanejo, vanguardista etc. – sente necessidade de fazer um recuo estratégico para recuperar as linhas de força essenciais de sua produção, o principal horizonte que tem à disposição é a bossa nova” (TATIT, 2008, p.81). Tatit abre uma percepção essencial para o estudo da canção de Renato Russo, que, ao optar pela rítmica do *punk rock*, faz uma triagem de gênero, selecionando e instaurando a poesia numa voz desarmônica, compondo, assim, a canção de resistência. Essa ocorrência pode ser exemplificada por várias de suas canções, como esta, intitulada **Angra dos Reis**:

Vamos brincar perto da usina
Deixa pra lá, a angra é dos reis
Por que se explicar se não existe perigo?
Senti seu coração perfeito batendo à toa
E isso dói⁴

Angra dos Reis oscila entre diferentes modulações vocálicas, indo dos excessos à decantação⁵. Na mesma estrofe, os três primeiros versos são decantados, e a voz aproxima-se da fala normal, da fala rotineira; devido à decantação, a crítica transforma-se em mais uma constatação da realidade brasileira, na época da construção das usinas nucleares em Angra dos Reis.

A disposição sintática irônica presente no verso “a angra é dos reis”, surgida do nome da cidade e do título da canção **Angra dos Reis**, denuncia o motivo particular da edificação de uma usina nuclear no país, visto que a construção das usinas nucleares em Angra dos Reis, durante o governo militar, não foi explicada para a população, que passou a entendê-la como “a pretensão” dos militares “de ter ‘o seu próprio arsenal de bombas nucleares’”⁶. “Reis” são os interessados na construção das usinas e, portanto, os donos do país, que não revelam à população os motivos porque “não existe perigo”, “mesmo se as estrelas comesçassem a cair / E a luz queimasse tudo ao redor / E fosse o fim chegando cedo / E você visse nosso corpo em chamas”⁷.

Nos versos finais da estrofe citada, o canto ganha uma voz cantada, forte, beirando ao excesso vocálico e afastando-se da fala comum. A voz altera-se porque, aqui, trabalha com o lado sentimental, o lado recusado pela razão. O coração não é só Angra dos Reis, é vida pulsante, por isso, não aceita a sociedade acomodada na

⁴ Estrofe musical de *Angra dos Reis*. A canção, na sua íntegra, pode ser encontrada no álbum **Que país é este?**, 1987.

⁵ A decantação, conforme Luiz Tatit, corresponde ao canto que retrocede para a fala comum, a conversa rotineira das pessoas. A voz, antes produzida pela rítmica musical, reduz-se ao som da fala cotidiana, ao ritmo das conversas.

⁶ Conferir em <http://areaseg.com/vote2/html//um.html>.

⁷ Penúltima estrofe de *Angra dos Reis*.

falta de explicações dos poderes públicos sobre a construção da usina. O canto resiste à passividade da sociedade brasileira; e seu coração, à toa, bate doloridamente, buscando outro lugar.

Segundo Tatit, após a bossa-nova, durante todos os processos de assimilação e de triagem do cancioneiro nacional, todo compositor preocupado com a canção retorna ao “grau zero” para “neutralizar possíveis excessos” (TATIT, 2008, p.81) na produção, retirando a música da estagnação numa única área artística. A música dissolve-se na poesia e edifica a canção: “um poema, quando cantado e/ou acompanhado por instrumentos musicais, atribui à palavra um valor mais sensorial, fazendo com que a mesma se torne viva” (Paul Zumthor, apud CALLES, 2008, p. 13). Assim, a minimização vocálica da bossa-nova permitiu a sensorialização viva do signo-de, da palavra poética. Em outros termos, as pretensões da bossa-nova giravam em torno da união entre som e palavra, recriando, desse modo, a canção brasileira. Em consequência, os idealizadores abdicaram da “oratória passional”, típica do samba, para escolher a “linguagem coloquial” (TATIT, 2008, p.79), abrindo, deste modo, caminhos para a troca de temas e trazendo o cotidiano da vida comum para a música brasileira. Acima da mudança na articulação das palavras, a bossa-nova (re)criou novos acordes e aboliu todo e qualquer rebuscamento na melodia instrumental. O que houve foi um “projeto de depuração de nossa música, de triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico” (idem, p. 179).

Todavia, o trabalho criativo desses cantores exigia conhecimentos aprofundados sobre música, dificultando o acesso da grande massa popular na produção das canções. Talvez tenha sido esse fator que contribuiu para a existência de duas bossas-novas: a original, extensa e menos comercial; e a adaptada, intensa, e mais comercial. E, nessa bossa-nova intensa, surge outro gênero musical: a Moderna Música Popular Brasileira. Com a disseminação dessa bossa-nova comercial, os cantores adaptaram-na ao samba e à nova realidade social do país. Ou seja, com a mudança de governo e a crise econômica, os compositores pressentiram a necessidade de inclusão do engajamento político nas letras musicais. O pressentimento tornou-se contundente quando, em 1964, o poder político foi

tomado pelas Forças Armadas que, gradual e fortemente, implantaram a censura e o fim da democracia.

Tão logo, a Moderna Música Popular Brasileira virou Música Popular Brasileira, MPB, que desenvolveu a canção de protesto, com metáforas que denunciavam o sistema opressor da época:

Dentro desse contexto, de intensa militância política, uma parte do movimento bossa-novista evoluiu rapidamente em direção da chamada “canção de protesto”. E a música que cantava e falava sobre si mesma, com o tempo, foi se afastando do padrão estético da Bossa Nova. Apresentando letras de conteúdo político e social, as novas canções tornaram-se também um instrumento de conscientização das classes populares (BRANDÃO; DUARTE, 2008, p. 73).

Enquanto a bossa-nova era uma vanguarda à procura de um cerne criativo dentro da melodia e, por causa disso, recuando ao ponto zero da voz (protocanção), a MPB direcionava-se para a denúncia dos problemas sociais. A política e a sociedade, enfim, entraram na música, limitando-lhe a evolução enquanto linguagem, uma vez que a preocupação do artista não estava mais voltada para a experimentação melódica e, sim, para o uso da música como forma de conscientização do indivíduo frente à sociedade em que vivia.

Luiz Tatit aclara a ideologia da MPB ao entendê-la como uma tentativa de desenvolver o espírito nacionalista. Por isso, alguns compositores, não só retratavam a política e a sociedade, como resgatavam parte da cultura tradicional, o folclore, os regionalismos, as áreas rurais, depositando-a nas letras. O resgate cultural objetivava a identificação das pessoas com as músicas, ocasionando sentimentos de amor pela pátria, procurando reuni-las em torno da luta por um país livre, contrariando, assim, o sistema ditatorial surgido na década de sessenta. Apesar da importância da MPB, Tatit salienta dois graves problemas na proposta da música popular brasileira: a não aceitação e a intolerância com relação a certas manifestações musicais, sobretudo aquelas sem engajamento político. A MPB fechava-se em torno de si mesma, recusando qualquer criação vanguardista, excluindo todo estilo musical diferente:

Tal conduta unidirecional, que se convertera em verdadeira bula para a produção de canções competitivas no âmbito dos festivais, não era em si um

problema para a sonoridade brasileira. Afinal, surgiram compositores de grande fôlego criativo (Edu Lobo, Milton Nascimento etc.), bem como obras antológicas, calcadas nesse espírito da época. O que incomodava os ouvidos dos futuros tropicalistas era a progressiva atitude de exclusão adotada pela MPB. Não havia lugar para o rock internacional, que vivia um apogeu admirável com os fenômenos Beatles, Rolling Stones, Janis Joplin e Jimi Hendrix entre outros, e muito menos para a singela réplica nacional dessa música lançada pela desprezenciosa jovem guarda. Também não havia espaço para a canção passional, considerada “cafona” (ou “brega”, como passou a ser chamada mais tarde) e tão “alienada” quanto a jovem guarda, para o samba coloquial (aquele que, em última instância, transmitia a fala popular do malandro) e, a esta altura, nem mesmo para a bossa nova com suas letras dessemantizadas (TATIT, 2008, p.83).

Enclausurada em si mesma, a MPB facilitou a produção de um modelo comercial, no qual a maioria das canções focalizava, praticamente, temas próximos ou semelhantes, visando à competição em festivais. A cada novo festival, uma nova música de protesto, e mais jovens se entusiasmavam e lotavam os teatros em que ocorriam os espetáculos. A intolerância da MPB, todavia, não ignorou os trabalhos de grandes compositores, mas também não admitiu a pluralidade musical no país. Em vista disso, a **Jovem Guarda** avançava fora do circuito cultural da MPB, relegada a programas televisivos e maneiras de expansão divergentes. Enquanto a **Jovem Guarda** conquistou muitos jovens, a MPB rebelou-se contra esse gênero. André Toso ressalta que, em 17 de julho de 1967, houve uma passeata contra a **Jovem Guarda**, em São Paulo. A passeata foi liderada por dois cantores representantes da MPB: Elis Regina e Jair Rodrigues.

O som da guitarra elétrica incomodava os mais puritanos, defensores das tradições musicais brasileiras, gerando troca de ofensa pública entre as duas vertentes. Os músicos do iê-iê-iê, no centro dos holofotes em 1965, passaram a ser chamados pelos nacionalistas de “debiloides cabeludos”. Os principais argumentos para criticar a jovem guarda eram a falta de qualidade musical e a alienação política em uma época de ditadura. No começo, até os patrocinadores se recusavam a veicular a imagem de seus produtos com “aquele bando de cabeludos delinquentes” (Toso, apud FREITAS; SANTOS, 2010, p. 23).

André Toso confirma a declaração de Luiz Tatit. A MPB desenvolveu um pensamento preconceituoso contra qualquer espécie de canção (ou mesmo música) que não estivesse engajada na sociedade brasileira. Ela não conseguiu ver o mesmo traço resistente no *rock* internacional, pois não reconheceu que jovens de nações diversas também buscavam a liberdade e a paz, como acontecia na

sociedade norte-americana dessa época. Entretanto, a MPB desenvolveu avidamente a canção de protesto, influenciando as gerações seguintes, sobretudo Renato Russo, na sua produção poética e musical. Mas, em Renato Russo, a canção de protesto acabou por se aliar ao estilo musical que a MPB rejeitou: o *rock*.

Por outro lado, a recusa da MPB de diferentes expressões musicais do período não impediu o surgimento de um breve, porém rico movimento: o tropicalismo. O tropicalismo, nas suas manifestações musicais, foi um gênero experimental de fazer música, não se firmando em um estilo, porque hibridizava todas as possíveis formas de conceber música. Com base na ideia antropofágica do início do século XX, e que marcou a arte brasileira da época, o tropicalismo assimilou estilos musicais diferentes, desde o *rock* internacional até as canções de protesto da MPB, passando pela própria bossa nova, que, na realidade, lhe serviu de origem:

os irreverentes baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil lideraram um movimento que, espremido entre as canções de protesto da bossa-nova e a propalada alienação da jovem guarda, anunciava uma proposta inovadora. Recorrendo à guitarra elétrica, a arranjos orquestrais e a sons urbanos e regionais, lançaram uma nova linguagem musical. Linguagem essa que proposadamente extrapolou o universo da música, invadindo as artes e o comportamento (Sílvia Rocha, apud: FREITAS; SANTOS, 2010, p.32).

O bom emprego das técnicas desenvolvidas por outros gêneros musicais deu ao tropicalismo condições de elaborar uma canção de resistência ao que existia no meio musical; isto é, o tropicalismo resistiu à intransigência da MPB, sabendo utilizar somente os aspectos que interessavam (o engajamento, a cultura tradicional, o ruralismo), bem como recusou a falta de compromisso social por parte da **Jovem Guarda**, incorporando a liberdade criativa e a dissonância dos instrumentos típicos do *rock and roll* (a guitarra e o baixo):

[o tropicalismo] adota de vez as inflexões da fala e se situa proposadamente “fora do tom” e da melodia. Este é o ponto central da dissolução tropicalista que se traduziu em decomposição da própria canção em instabilidades próprias da linguagem cotidiana. O compositor ofereceu a obra ao holocausto para denunciar um estado de coisas que se tornara insustentável (TATIT, 2008, p. 206).

A canção tropicalista recriou o mundo desarmônico a partir do choque entre voz e partitura, dando a impressão de que ambas caminhavam para espaços contrários. A contramão da voz e da partitura concedeu ao compositor a possibilidade de vivenciar os conflitos da vida cotidiana brasileira nos acordes dissonantes da música, da mesma forma que procurou agredir o ouvinte acostumado à harmonia da MPB e, até, da bossa nova. Os tropicalistas deram continuidade à proposta da bossa nova, cultivando a dissonância como faceta representativa do mundo desarmonioso, exterior à arte musical.

Desde a aparição primária do *rock and roll* até os anos setenta, houve vários movimentos musicais coexistindo de maneira tumultuada e, por vezes, violenta. Alguns vanguardistas, como a bossa-nova, outros alienados, como a **Jovem Guarda**, outros ainda contestadores e resistentes ao sistema, MPB e tropicalistas, disputavam o cenário brasileiro com perspectivas divergentes. As divergências, contudo, deixaram de ser motivo de brigas e passeatas, e aprenderam a conviver mutuamente numa sociedade em crise. Em consequência, a década seguinte caracterizou-se pela tolerância entre vertentes musicais divergentes.

1970 inaugurou uma convivência maior entre os gêneros desenvolvidos nos anos anteriores. A bossa nova, nos idos de sessenta, havia partido para os Estados Unidos, deixando sua herança, no cancionário brasileiro, de canto intimista e grau zero da voz. A MPB, finalmente, tolerou outras canções, deixando o protesto para outras músicas, o que a levou a reconciliar-se com a **Jovem Guarda**. Esta, porém, manteve-se no iê-iê-iê alienante. Do mesmo modo, a MPB aceitou o tropicalismo, cuja vida foi curta e densa o suficiente para legar aspectos de rebeldia e contestação aos grupos seguintes.

De mais a mais, o *rock and roll* encontrou as portas abertas para a sua vasta inserção no território brasileiro, influenciando bandas, como *Os Mutantes* e *Secos e Molhados* – que não faziam *rock*, mas tinham atitudes rebeldes semelhantes aos cantores e adeptos do estilo – e compositores, como Raul Seixas. No âmbito internacional, a explosão vinha do *heavy metal* e do *progressive rock*, cujas marcas eram o experimentalismo dos recursos tecnológicos presentes nos estúdios de gravação das empresas fonográficas e os longos e complexos solos de guitarra. Também, como efeito dessa convivência, as músicas *discothèque*, sem nenhuma

ligação com o *rock*, entraram no país e espalharam-se rapidamente pelos grandes centros urbanos.

É necessário recordar a situação do *rock* no início da década de setenta, pois o gênero, ao experimentar novas técnicas musicais, afastou o público e exigiu maior grau de conhecimento musical, o que impôs uma padronização dos grupos, que se enriqueceram e passaram a enriquecer as gravadoras. Logo na segunda metade da década, nos Estados Unidos e na Inglaterra, emerge uma nova vertente do *rock*, o *punk rock* que, não diferente das outras vertentes, aos poucos invade o Brasil.

Diante do rico panorama artístico brasileiro, nota-se que a entrada do *rock*, no Brasil, não se realizou pacificamente, tampouco deixou de ser assimilado à cultura e, muitas vezes, ao cancionário nacional. Ou seja, se nos primeiros passos do *rock*, a música permanecia estrangeira, atraindo apenas pela liberdade do corpo, porque o desreprimia das condutas estereotipadas impostas pela sociedade tradicional; nos passos subsequentes, a música procura adaptar-se à realidade do jovem, sobretudo pela inclusão da língua portuguesa na criação roqueira, em substituição ao inglês, e pelo uso de gírias adolescentes nas letras. Em contrapartida, o *rock* sofreu preconceitos e achincalhes dos compositores e apreciadores da MPB nacionalista. Mas o *rock* – agora modificado pela rebeldia brasileira – resistiu e sobreviveu, continuando sua trajetória pelos dez anos seguintes, quando as *disco music*s invadiram as metrópoles.

Típica música de resistência, o *rock* atravessou a década de setenta e foi encontrar-se com a juventude dos anos oitenta, a juventude da travessia:

a poética da travessia se revela como um conceito operacional da época de transição: aquele que se escreve e escreve seu mundo, durante o fazer da obra e, ao mesmo tempo, fazendo a crítica desse tempo presente. Poucos compositores dessa época conseguem entregar-se e integrar-se como sujeito e objeto de sua escrita. Escrita de transição, escrita de revelação crítica, sem ser panfletária como a dos anos de ditadura (Suely da Fonseca Quintana, apud SILVEIRA, 2008, p. 14).

A canção da década de oitenta contou com poetas vinculados exclusivamente à música, representando a sociedade e a alma da juventude do momento. Diferente da MPB, a canção de protesto não se vestiu com as insígnias políticas, mesmo quando usurpava as vestes políticas para recriar o espaço social. Nesse período, a

juventude rejeitou todo o passado dos pais. Ela quis o aqui e o agora, o instante presente, o entendimento das próprias angústias, sonhos, falta de perspectivas.

Em suma, o *rock* nacional evoluiu nos seus trinta anos de existência no Brasil, partindo de um estilo essencialmente musical para sua integração no cancionário nacional, onde letra-voz-melodia passam a compor um canto poético. Se, no início, o *rock* era uma música de resistência, devido ao choque e ao assombro provocados na sociedade, na década de oitenta, alguns compositores conseguiram conciliar a resistência na união plena das composições escritas e melódicas. Isso fez com que as músicas de Renato Russo assumissem o universo das canções de protesto. É assim que Luiz Tatit descreve o fenômeno da criação da canção:

Onde o comentarista procurava coerência melódica, encontrava fragmentos entoativos independentes. Onde procurava soluções poéticas, deparava-se com a fala crua. Quando examinava o ritmo de fundo, a informação estava na melodia de frente. Quando focalizava o arranjo, este era apenas um recurso a serviço do canto. Quando a autenticidade tornava-se um valor, sobressaiam-se as influências estrangeiras. Quando se esperava maior complexidade harmônica, reentravam em cenas os três acordes básicos e nem por isso a canção perdia o seu canto. Se o julgamento recaía sobre o conteúdo da letra, vingavam as músicas para dançar. Se a novidade estética tornava-se um critério de avaliação, predominavam as fórmulas padronizadas de sucesso comercial. Enfim, sem contar um mínimo de consenso sobre o que define como expressão artística, a canção brasileira converteu-se em território livre, muito freqüentado por artistas híbridos que não se consideravam músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso (2008, p. 12).

Surge, então, Renato Russo, artista híbrido, que não se apoia em nenhuma imagem definida de músico, poeta ou cantor. Suas canções não se dissociam em instrumentação ou letra, pois estão unificadas pela poesia do canto, pela liberdade que apenas a poesia musical pode fornecer ao receptor efetivamente participante.

1.2 O canto de resistência e Renato Russo

Eles sabem que a poesia só se fará carne e sangue a partir do momento em que for recíproca (BOSI, 2008, p. 168).

O *rock and roll* vem, ao longo dos anos, no Brasil, sofrendo interferências dos estilos musicais regionais. Isto deve-se a sua capacidade de se reinventar a cada geração:

O rock é como um míssil de múltiplos estágios. Ao ser lançado, nos anos 50, seu significado era simples: sexo. Com o sexo como ignição, o rock abriu o caminho para a nova moral dos anos 60. E o propelente desta década foi a droga. Como sexo e droga se tornaram rotina nos anos 70, os punks investiram contra o último tabu: a violência (MUGGIATI, 1985, p. 72).

No texto de Roberto Muggiati, o *rock* demonstra a facilidade de se (auto)reproduzir conforme as necessidades de cada período, de cada geração adolescente, mantendo o aspecto de resistência aos valores preestabelecidos pela sociedade adulta e acomodada. Frente à capacidade inventiva do gênero, no Brasil não foi diferente, pois durante trinta anos, ao longo dos quais foi vilipendiado por críticos, músicos e acadêmicos, o *rock* foi enriquecendo-se com a cultura local, opondo-se ao sistema imposto, acima de tudo, pela intransigência da música popular brasileira.

O *rock and roll* alcançou, enfim, uma dimensão brasileira na década de oitenta, porque, com o processo de redemocratização e a falta de perspectivas num país afundado em corrupção e inflação, os jovens reencontraram-se com os acordes dissonantes da guitarra: “Estrangeiro numa nação de estrangeiros, o rock penou quase três décadas até conseguir, de fato e de direito, a cidadania brasileira” (DAPIEVE, 2004, p.11). Arthur Dapieve destaca muito bem o instante em que o *rock* deixou de ser considerado uma música importada e abraçou a cultura da juventude brasileira.

Os anos oitenta não se identificavam mais com as canções da MPB, ora repletas de metáforas, ora empenhadas na luta pela liberdade do povo, porquanto, em 1980, o Brasil (re)inaugurava, gradativamente, o fim da censura e da era militar:

O rock, então, se firma como estética do aqui e agora, como expressão de uma geração sem perspectivas, ainda que livre de repressão, mas que vê o passado repetir o futuro, sem grandes novidades. Expressão de uma geração que aprendeu a viver com o que possui, sem ideologia, sem expectativas de tomada de poder, sem heróis, mortos por overdose, e com inimigos no poder. O cenário político da abertura democrática permite a liberdade de expressão do

sujeito que, depois de reprimido por anos de censura, opta por não colocar na pauta de suas produções a dor, o sofrimento, a repressão e o sufocamento provocados pela ditadura militar dos anos anteriores. O artista, ao falar de seu mundo e de seu tempo, cria uma poesia da momentaneidade, na qual transborda a subjetividade, sem, no entanto, desembocar na poesia ingênua da rima fácil. O sujeito re-cria seu mundo na poesia da música, e como música, essa poética se expande, parte de um universo para um cenário nacional (SILVEIRA, 2008, p.p.34 e 35).

Os jovens da década de oitenta foram educados durante os terríveis anos de censura do governo ditatorial brasileiro, o que fez com que eles não aprendessem a se manifestar como os pais nos anos anteriores. Os pais, finalmente silenciados pelo regime militar, são os educadores dos novos cidadãos. Essa realidade social colaborou para a modificação do ideal jovem, que, vivendo num mundo declinante dos valores morais, éticos e econômicos, não teve a oportunidade utópica de confiar na esperança de um futuro melhor para a nação e/ou para o mundo. O jovem “oitentista”, herdeiro do silêncio dos pais, não tem perspectivas de uma nação desenvolvida futuramente, porque a vida dessa juventude é bombardeada por fatos históricos desastrosos: “gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais” (HOBBSAWM, 2006, p. 224), ídolos musicais mortos por overdose – Janis Joplin, Sid Vicious –, inflação anual altíssima, desemprego e separação econômica entre o primeiro e o terceiro mundos.

Para o jovem da década de oitenta, o sonho é conseguir viver plenamente o aqui e o agora, sem esperar o futuro brilhante e sem olhar para o passado inglório do Brasil. Por causa disso, a juventude busca falar da realidade do momento. O seu espaço-tempo é delineado pelo instante (aqui-agora). Sem demora, os artistas da década de oitenta tentam apreender tal espaço-tempo nas obras, e a música será o maior veículo de expressão do sonho do jovem. A poesia cantada de Renato Russo pertence ao jogo da momentaneidade (aqui-agora). Sem recriar o passado turbulento dos militares e o futuro promissor das promessas políticas, as canções-poemas representam e presentificam a sociedade do momento. Na observação das canções de protesto russianas, é possível verificar que a utopia também se baseia no espaço-tempo do aqui-agora. A utopia não está no futuro, mas sim no presente

modificado pela ação humana do agora: “Não olhe para trás - / Apenas começamos./ O mundo começa agora - / Apenas começamos”⁸.

A música popular brasileira permanecia no canto das mesmas canções de protesto, que compôs antigamente, e os cantores da **Jovem Guarda** cantavam os antigos sucessos, cujas letras não propunham a nova realidade do país e dos jovens:

A banda, batizada de Aborto Elétrico, adotava o lema punk “do it yourself” sem conhecimento do que se passava no resto do país e ensaiava no bar Cafofo, tocando clássicos dos Ramones. Para quem a acusava de americanizada, Renato respondia em texto escrito para show na Sala Funarte em 25 de novembro de 1981: “Vocês lavaram o nosso cérebro jogando cultura alienígena nas nossas cabeças, com a televisão (alguém se lembra do *National Kid?*), sistema babaca, poluição e outras brochuras tais. E além do mais, o que vocês esperam de quem nasceu ouvindo Stones, Dylan, Beatles e Caetano cantando em inglês?” (BRYAN, 2004, p.130)⁹.

Renato Russo defendia a sua banda, acusada de americanizada por preferir os acordes *punks* aos acordes da MPB. Mas a realidade impunha a inclusão da cultura norte-americana na vida das pessoas comuns. Com o advento da televisão, a influência estadunidense tornou-se decisiva no crescimento e na formação do jovem brasileiro, que, cada vez mais, apreciava o estrangeiro. Em **Geração Coca-Cola**, Renato Russo faz uma grave crítica ao sistema, retratando fragmentos do cotidiano adolescente, repleto de cultura americana dos idos de oitenta: “Quando nascemos fomos programados/ A receber o que vocês nos empurraram/ Com os enlatados dos USA, de 9 às 6”.¹⁰

Geração Coca-Cola é a imagem metafórica da juventude, pois a marca de refrigerantes Coca-Cola é a representação clara da cultura industrial dos Estados Unidos, que começava a fazer parte do dia-a-dia do brasileiro nessa época. Ademais, a canção denuncia uma espécie de colonização através do pensamento,

⁸ *Metal contra as nuvens*, álbum **V**.

⁹ **Aborto Elétrico** foi a primeira banda de Renato Russo, bem como a primeira banda *punk* de destaque no cenário urbano de Brasília, pois o *punk* havia se disseminado rapidamente em São Paulo, sendo que as outras regiões aderiram ao estilo aos poucos e em menor proporção. Já nessa época, Renato compunha as letras de resistência. Além disso, por causa de divergências e conflitos internos, a banda desfez-se, dando origem à Legião Urbana, com Renato Russo, e à Capital Inicial, ainda em atividade. Muitas músicas cantadas pela Capital Inicial são de autoria de Renato Russo.

¹⁰ Conferir canção na íntegra, no álbum **Legião Urbana**, 1984.

do comportamento repetitivo, frequente nos textos publicitários da televisão: “fomos programados”, como a programação dum aparelho eletrônico, sem emoção e sem razão.

A programação eletrônica do ser humano faz com que ele aceite, sem questionar, os produtos das multinacionais, enriquecendo o capitalismo norte-americano. Em contrapartida, como máquinas defeituosas, a canção convoca a revolução dos jovens, resistindo à cultura estrangeira e devolvendo-lhes os produtos agora modificados:

Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez –
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Nós somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola.

O tom agressivo da canção não se centra apenas na poesia limpa, sem recursos estilísticos, mas também na união entre palavra e melodia. Feito de acordes simples, o som é rápido, seco, e a voz ultrapassa os limites da harmonia. Apesar desse assombro dissonante, o jovem é convocado a partilhar da revolução pelo canto, liberando as emoções e o corpo das amarras sociais, sensorializando os dois mundos – o real e o possível – por meio da canção. Na sensorialização de ambos os mundos, o jovem adquire experiência para compreender a realidade a sua volta. Por causa disso, é conveniente ressaltar certas características do contexto dos anos oitenta:

O pós-modernismo é caracterizado por um mundo programado pela tecnociência (ciência + tecnologia), que invadiu o cotidiano do homem moderno e acabou se concretizando durante os anos 80, com cartões magnéticos, videocassetes, microcomputadores e outras novidades, provocando uma verdadeira saturação de informações. É o que chamamos de “mundo informatizado”. O consumidor é levado a se

entregar ao momento presente, ao prazer imediato e ao individualismo, constituindo-se ele próprio numa extensão dos meios tecnológicos que opera (BRANDÃO; DUARTE, 2008, p.117)¹¹.

O mundo, nas décadas finais do século XX, vivia o rápido crescimento da tecnologia, que ora facilitava o trabalho do homem, ora o substituía. Ou seja, a tecnologia deu condições ao homem para agir com mais praticidade no cumprimento das tarefas do dia-a-dia, além de incluir momentos de lazer e entretenimento na vida particular. Um bom exemplo está na invenção da fita cassete e do aparelho de vídeo, pois, antes, o homem deslocava-se até o cinema para assistir aos filmes, compartilhando o espaço físico com os demais. Depois do videocassete, o mesmo homem não compartilha os espaços físicos, ele assiste aos filmes sozinho. Essa mudança comportamental chegou a outros setores, inclusive ao da música e ao do emprego. O homem transformou-se, então, num ser individual, rejeitando o outro e entregando-se à solidão: “O mal do século é a solidão”¹², cantou Renato Russo em **Esperando por Mim**, sobre o individualismo do ser humano deflagrado pela tecnologia.

O individualismo chegou ao grau extremo de dividir o mundo em duas esferas: o primeiro mundo, desenvolvido e rico, e o terceiro mundo, com reduzida tecnologia e pobre. O primeiro mundo quase não intervinha nos problemas sociais do terceiro mundo, uma vez que não reconhecia sua parcela de culpa nos problemas das nações subdesenvolvidas. Logo, o terceiro mundo não existia, mas comprava “o que vocês empurraram / com os enlatados”. A solidão estava presente nas relações entre os países e entre os cidadãos no interior de suas respectivas nações: “Um dos principais problemas da década de 1980 foi o aumento da distância socioeconômica entre os países desenvolvidos e os do Terceiro Mundo” (BRANDÃO; DUARTE, 2008, p.126).

Conforme Brandão e Duarte, o fenômeno tecnológico excluiu o convívio social e, conseqüentemente, a partilha entre os seres humanos. O “mundo informatizado”, que abrandou as tarefas árduas do homem, insuflou o vazio no jovem que rejeitava o passado turbulento e difícil, mas, por outro lado, não olhava para o futuro:

¹¹ Grifo meu.

¹² *Esperando por Mim, A Tempestade* ou O Livro dos Dias, 1996.

Nós somos tão modernos
Só não somos sinceros
Nos escondemos mais e mais
É só questão de idade
Passando dessa fase
Tanto fez e tanto faz.¹³

O jovem desejava experimentar o presente, o momento, as coisas do agora. Para ele, isso era ser moderno, era entregar-se ao instante, esquecendo o passado inscrito na imagem do adulto, e não planejando o futuro (*no future*, sem futuro, o jovem é o adulto do agora, porque está “passando dessa fase”). Deste modo, o jovem moderno, em busca do instante, era a expressão do vazio, era a mentira da alegria, já que a alegria era passageira, como o instante. Os jovens não eram “sinceros”.

Perante o universo tecnológico, os sentimentos contraditórios entre o momento, a sinceridade e a influência estrangeira, o jovem preferiu a vertente roqueira mais agressiva, que fora gestada alguns anos antes nos Estados Unidos e, posteriormente, no Reino Unido: o *punk rock*.

O *punk rock* nasceu da recusa violenta de uma sociedade capitalista e duma crescente indústria fonográfica, enriquecida com as bandas de *rock*, cunhadas no solo de guitarra. Em síntese, o *punk* foi uma manifestação musical de resistência agressiva aos comportamentos da sociedade. Por isso, contestou o próprio gênero que, estagnado pelas gravadoras, não lutava mais pelos ideais juvenis. O único interesse roqueiro calcava-se nos grandes lucros obtidos pelas músicas. Ao verificar essa conjuntura, o *punk* recriou o *rock*:

Para o crítico Greil Marcus, “foi o fato de que o espaço pop oficial estava fechado para muito do punk que possibilitou ao punk criar o seu próprio espaço de liberdade. Algo como uma nova economia pop, baseada menos no lucro do que na subsistência, na vontade de chocar, e numa reação de público marginal, mas intensa, uma economia pop visando não a suportar carreiras, mas a empreender

¹³ *A Dança, Legião Urbana*, 1984.

ataques guerrilheiros contra a paz de espírito pública, começou então a tomar forma” (MUGGIATI, 1985, p.76).

Roberto Muggiati, ao citar Greil Marcus, define um dos lemas *punk*: *do it yourself*. O lema rejeita todo e qualquer vínculo capitalista da criação musical (e artística, uma vez que, como o mesmo autor aponta na obra, os ideais *punk* envolveram as artes daquela época) e cultural do jovem proletário. Por esta razão, o *punk rock* buscou recursos fora do circuito comum para promover suas bandas e seus espetáculos. Tal maneira alternativa de apresentação, também se integrou à música brasileira que se viu invadida pelo novo estilo:

Outra insatisfação dos punks era que, na MPB, as canções de protestos eram feitas por artistas de classe média, que, com sucesso e dinheiro, romantizavam a pobreza; as românticas estavam preocupadas exclusivamente com paixões desencontradas, traições e humilhações; e as nordestinas eram regionais, religiosas e supersticiosas demais ao retratar paisagens inacessíveis. “Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer”, avisava Clemente na *Penthouse* do final de 1982 (BRYAN, 2004, p.80)¹⁴.

A resistência *punk* agradou aos nossos jovens que, aos poucos, aderiram ao estilo e a ele agregaram a realidade sócio-político-cultural do país. Logo, a recusa não era encontrada somente na realidade urbana ou no interior do mesmo gênero musical e, sim, na própria MPB. Todavia, inconscientemente, os compositores do período não perceberam, nas suas letras, traços da canção de protesto produzida na MPB. Diferente dos compositores (e poetas) da MPB, os letristas *punk* queriam desnudar a realidade, e a linguagem minimizava-se diante dos acordes básicos. Seu objetivo era cantar o mundo sem imagens românticas, sem exaltar a nobreza do sofrimento, propondo, ao contrário, a liberdade e o prazer, pois a censura não ditava as mesmas regras de outrora. A censura iniciava o declínio rumo à sonhada democracia.

A minimização da música afastava-a da canção, onde letra, voz e melodia unidas geram uma poesia em busca da partitura perdida. Todavia, em conformidade com Luiz Tatit (2008, p.232), todo grande movimento musical acaba se submetendo

¹⁴ Clemente é integrante da banda de *punk rock* Inocentes.

à exploração, a partir do século XX, das empresas fonográficas, produzindo compositores presos a um estilo único, a um formato fechado e vendável de música, a uma escrita subjugada à instrumentação, sendo a melodia mais importante que a letra, porque envolve o corpo rapidamente. Mas é preciso que essa movimentação musical seja passageira para dar chance aos compositores-poetas do cancionero. Com a multiplicação das bandas musicais de *rock* – influenciadas pelo *punk rock* inglês –, alguns poetas acabaram se destacando, como Arnaldo Antunes, Cazuzza e Renato Russo:

Com a morte de Renato Russo, por complicações decorrentes da Aids, na madrugada de 11 de outubro de 1996, a década de 80, a década que viu nascer e de certa forma conteve o BRock se encerrou novamente, tal como o fizera a 7 de julho de 1990. Parodiando o agridoce Woody Allen: Cazuzza morreu, Renato Russo também e ninguém está se sentindo bem. Entretanto, já no prelo, uma segunda edição de um livro sobre o rock brasileiro dos anos 80 não poderia nem ignorar a morte de um de seus três maiores poetas-letristas – sendo os outros dois o também finado Cazuzza e o irrequieto ex-Titã Arnaldo Antunes – nem passar um atestado de oportunismo reescrevendo uma linha sequer dessa história (DAPIEVE, 2004, p. 205).

As explicações do jornalista Arthur Dapieve se justificam porque a obra **BRock** foi reeditada após a morte de Renato Russo, e a editora lhe solicitou um posfácio sobre o episódio. Contudo, apesar do tom emocionado do escritor, o texto traz uma informação relevante sobre a produção poético-musical brasileira na década de oitenta: houve algumas músicas que eram mais do que som. Elas eram poesia cantada. Dois dos responsáveis por essa poesia não atravessaram a década seguinte, ambos faleceram em plena atividade criativa: Cazuzza e Renato Russo. Apenas Arnaldo Antunes continua a trilhar os caminhos poéticos e musicais do grupo. No entanto, a poesia arnaldiana está ligada, hoje, sobretudo, à produção de livros.

Regressando a Renato Russo, constata-se uma produção poética integrada à música, pois nela a poesia funde-se aos acordes instrumentais, construindo assim a complexidade da canção. Infelizmente, a produção russiana não se separa da música, pois a morte prematura interrompeu os planos de uma carreira literária, baseada na escrita de livros. Entretanto, embora tenha sofrido interrupções, Renato Russo demonstrou grande conhecimento de escritores e poetas, como Rimbaud, Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade:

Apreciava muito poesia – os sonetos de Shakespeare, P. B. Shelley, W. H. Auden, o beat americano Allen Ginsberg, Jean-Arthur Rimbaud, Fernando Pessoa e todos os seus heterônimos, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado – e filosofia – a coleção Os pensadores, da Editora Abril Cultural, súpula das reflexões de gente como Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche e Bertrand Russel, deu-lhe muito o que pensar e reprocessar. Mais adiante, ele se enamoraria por biografias, de astros e grupos de rock e de artistas de cinema (DAPIEVE, 2006, p. 27).

Talvez esse conhecimento lhe tenha fornecido condições de escrever canções-poemas que representavam o cotidiano simples do homem comum brasileiro, explorando os temas do amor, da morte e da compaixão. Na construção dos temas, as canções reconstruíam (e reconstroem) diversas imagens fragmentadas da realidade, edificando prismas de situações comuns.

A imagem prismática da realidade é acentuada pela performance do compositor e do estilo musical. Ou seja, Renato Russo selecionou o *rock* como música, sobretudo, o *punk rock*:

O movimento punk foi uma coisa estritamente musical, no início. Depois, com o discurso e aumento do movimento, é que pintou essa visão mais radical. Se você prestar bastante atenção no discurso punk, você percebe que eles falavam a mesma coisa que o pessoal dos 60. O Sex Pistols falava a mesma coisa, só que com toda aquela agressividade dos 70, tipo *my generation*. Era outro jeito de falar de amor, porque é algo de que o ser humano não pode escapar. Alguém pode passar o resto da vida martelando a sua guitarra e dizendo que odeia todo mundo, mas não se esqueça: quando Johnny Rotten cantava *And I don't care*, ele era a pessoa que mais se importava. Isso eu sei, porque a Legião Urbana usou o mesmo discurso punk no início. Uma coisa totalmente niilista, destrutiva e anarquista, mas que, no fundo, estava falando que queria paz e harmonia no mundo. Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos 60 tinham falado disso da maneira mais clara possível, através de flores e de amor. Não deu certo; então vamos falar de outra maneira, mais dura. Mas ficou do punk um certo ranço negativista, porque muita gente que ia aos shows ou curtia o movimento não entendia o espírito de catarse que é aquilo. Pintava, como em tudo, um monte de boçais e patetas que usavam toda aquela virulência para despejar agressividade contra outras pessoas (Renato Russo, apud ASSAD, 2008, p.202).

Em Renato Russo, o *rock* é uma arte musical cíclica, onde o trabalho inventivo sempre percorre dois pensamentos: a realidade e a utopia.

Segundo Beatriz Berrini (1997, p. 21), a utopia insere-se na fuga do homem frente a uma realidade complexa e incompreensível, repleta de incoerências, injustiças e desigualdades. O ato de fugir o obriga a conceber um outro mundo, um

universo perfeito, onde as pessoas são solidárias, inteligentes e felizes. Não há distinção entre as pessoas – daí as gerações roqueiras apresentarem pontos comuns: a da década de 50, geração silenciosa, a da década de 60, engajada, a da década de 70, geração do eu, e, por fim, ainda da década de 70, a geração *punk*. Todas as gerações procuravam a paz e a igualdade entre os homens, e, para isso, as três primeiras gerações contestavam a sociedade, apresentando-lhe uma alternativa de viver o amor de forma pacífica e livre. Como essas propostas não surtiram resultados e passaram a ser banalizadas pelas empresas fonográficas, o *rock* tornou-se modismo musical jovem dos anos setenta. Em contrapartida, a geração *punk* empunhou a bandeira do amor por meio da violência e da agressividade das melodias, que visavam a atingir a alma e o corpo do ouvinte; logo, a dança também acabou se incorporando ao universo do *punk*.

Renato Russo valeu-se da violência e da anarquia *punk* para tratar dos dilemas humanos, encontrando no amor a única saída para a transformação do homem, pois “é só o amor/ Que conhece o que é verdade/ O amor é bom, não quer o mal/ Não sente inveja ou se envaidece”¹⁵. Falando de amor, Renato Russo criou um mundo utópico a ser alcançado pela conscientização e pela resistência aos valores segregacionistas da sociedade, mostrando que:

O *punk* foi um estilo heterogêneo, compreendendo uma miscelânea complexa de ingredientes e orientações, que se espalhou sobre uma infinidade de artistas. A música era geralmente conduzida por um ritmo frenético levado por todo o grupo. Palavras eram vomitadas por vocalistas sem noções prévias de tom e melodia. A maioria das letras refletia sentimentos em relação à sociedade corrupta e em desintegração e à situação difícil dos companheiros da subcultura. A música e as letras revelavam uma atitude de confrontação que refletia graus variados de ódio justificado, performance técnica, exploração artística de choque de valores e intenção de renegar as instituições oficiais de produção de música (FRIEDLANDER, 2008, p.352).

Dessa maneira, o *punk* não se resumia à crítica e ao combate às tradições, porque o *punk* era amor e desejo de uma sociedade melhor, mesmo quando declarava *no future*.

Assim, Renato Russo creditou à poesia de resistência uma forma de conscientizar as massas da necessidade de transformação da sociedade, optando

¹⁵ *Monte Castelo*, álbum *As quatro estações*.

pela canção *punk*, na tentativa de chocar e escandalizar o público: “A canção, o canto, liberta o poema da página, entregando-o ao mundo, ao povo, evitando, assim, que a arte seja consumida apenas por uma elite burguesa e letrada” (CALLES, 2008, p.15).

Na interpretação de Tiago Nero Calles sobre a poesia aliada à música, o canto tem a capacidade de penetrar na alma do ser humano, dando-lhe a oportunidade de experienciar a sensorialidade da palavra poética. A poesia aspira para além da escritura, da palavra inscrita em folha branca; ela ganha vida. A palavra não é só palavra, mas vivência de um mundo recriado, representado pelo canto. Paul Zumthor (2007) considera o canto um traço performático, onde a voz, junto com a poesia, torna-se elemento essencial na vibração do canto, porque, por meio da voz, o corpo liberta-se, sente, ao mesmo tempo, em fusão integradora, os universos ideais e reais. O corpo dança ao som da voz que canta a poesia. A performance entrega o mundo à alma do ser humano que, enfim, o conhece.

Nas canções de Renato Russo, a performance, da qual fala Zumthor, desdobra-se em fragmentos da vida cotidiana, ora social, ora individual:

Preparei a minha tela
Com pedaços de lençóis
Que não chegamos a sujar.
A armação fiz com madeira
Da janela do seu quarto.
Do portão da sua casa
Fiz paleta e cavalete
E com as lágrimas que não brincaram com você
Destilei óleo de linhaça
E da sua cama arranquei pedaços
Que talhei em estiletos
De tamanhos diferentes
E fiz então
Pincéis com seus cabelos
Fiz carvão do batom que roubei de você

E com ele marquei dois pontos de fuga
E rabisquei meu horizonte.¹⁶

Em **Acrilic on Canvas** (tradução para Acrílico sobre Tela), a performance teatraliza o término dum relacionamento amoroso. Entre viver o mundo real com a partida da companheira e o mundo imaginário da “promessa que nós dois nunca fizemos”, o eu-poético decide pela segunda alternativa e dedica-se a criar uma pintura a partir dos restos de um relacionamento amoroso que se desfez.

A voz executa duas modulações básicas na poesia: uma melódica, ritmada, com vistas à reprodução dos diálogos entre os amantes e/ou referências às lembranças da vida a dois; e a outra, mais rápida, simples e rústica, preocupada com a construção poético-pictórica de um espaço perfeito.

As modulações vocálicas, que dividem o tempo do canto, reproduzem os intervalos do artista-pintor, isto é, a melodia ritmada é a pausa do trabalho, na qual a realidade invade o campo sensorial do eu-poético. Já a voz dissonante é a imagem do fazer artístico, no momento em que o pintor se isola do mundo e se entrega ao trabalho. Assim, a voz esculpe o mundo performático da recriação do sentimento amoroso por meio da teatralização do trabalho artístico do pintor. **Acrilic on Canvas** não é só música ou poesia e, sim canto, em que o intérprete e o ouvinte comungam da sensorialização do mundo imagético registrado na pintura, pois, ao final da canção, o ouvinte tem a imagem pictórica construída. O ouvinte está diante do quadro.

Para Alfredo Bosi, a imagem poética é anterior ao signo-para, porque, segundo Décio Pignatari (1981), esse signo responsabiliza-se pela comunicação, por se encontrar na esfera sintagmática, enquanto, o signo-de, está no paradigma, em que o nome dos seres e das coisas aproxima-se do ícone, da imagem, do próprio objeto. Isso significa que o signo-de vincula-se à imagem, facilitando sua experimentação por meio da sensação proporcionada pelo texto poético. Para a sensorialização do signo-de é imprescindível a sensação visual:

¹⁶ *Acrilic on Canvas*, álbum **Dois**, 1986.

A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo (BOSI, 2008, p. 18).

A canção **Acrilic on Canvas** explora a sensação visual para edificar a imagem do pintor incomum, ou seja, do homem comum que, ao findar o relacionamento amoroso, vê-se em desespero na realidade e busca arquitetar outro tempo e outro espaço, cunhados na união, na comunhão dos amantes. Por tratar-se de um homem comum, o pintor faz dos objetos simples materiais, próprios para a criação artística do desenho, fundindo, desse modo, a realidade e a fantasia. A fusão garante o contato entre a imagem na canção e a sua existência no ouvinte-participante.

Logo, a canção russiana chega à sensação visual, vinculada à imagem, pela voz que convoca o corpo para a liberação dos seus movimentos, libertando-o de normas éticas repressoras, permitindo-lhe experimentar a liberdade que somente o *rock* consegue produzir no canto partilhado. **Acrilic on Canvas** libera o corpo do comportamento social aceitável, porque o coloca a viver o sonho possível da pintura, uma vez que, no canto, todos compartilham das vivências instauradas no signo-de. Afora isso, **Acrilic on Canvas** contesta não só o comportamento social ou a falta de utopias, nascidas do exercício livre da fantasia, mas por trazer ao *punk rock* certas sutilezas das artes pictórica e poética, contrariando o próprio estilo musical, caracterizado pela violência e dissonância melódicas.

Na contramão da própria música *punk*, a leveza de **Acrilic on Canvas** reafirma a visão crítica de Renato Russo sobre o *punk*: “Se você prestar bastante atenção no discurso *punk*, você percebe que eles falavam a mesma coisa que o pessoal dos 60. (...) Era outro jeito de falar de amor, porque é algo do que o ser humano não pode escapar” (Renato Russo, apud ASSAD, 2008, p.202). Não escapando do amor, Renato Russo recriou-o em duas situações fundamentais: o amor carnal e o amor fraterno. O amor carnal, seja vassalo, seja companheiro, aparece em canções como **Eduardo e Mônica** e **Vento no Litoral**. Quanto ao amor fraterno, as canções de Renato Russo tentam explorar desde os relacionamentos

familiares, **Pais e Filhos**, até a compaixão humana, **Faroeste Caboclo, Que país é este?, Perfeição, Fábrica**.

O amor-compaixão aparece nas canções de cunho social (canções de protesto), nas quais a resistência à repressão social e, por conseguinte, ao comportamento aceito como normal faz-se mais presente e chocante. De qualquer forma, Renato Russo resistiu à realidade por considerá-la imersa na hipocrisia humana, buscando a libertação na vivência do amor: “É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã/ Porque se você parar para pensar, na verdade não há”¹⁷.

O sentimento de brevidade da vida, de falta de um amanhã, *no future*, é criado pela própria sociedade moderna capitalista, uma vez que o consumo exclusivo de bens materiais nunca satisfaz às carências humanas, e o homem é estimulado, progressivamente, apenas a adquirir e acumular, na busca vã de se preencher e se encontrar. Para Alfredo Bosi, a poesia de resistência nasce da luta contra a grande farsa do capitalismo:

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação de sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*). Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear. Só a Revolução (BOSI, 2008, p.167).

A poesia moderna encontrou, em seu rumo, o caminho da resistência tanto com relação à realidade, quanto com relação ao texto escrito. Contestando o texto escrito, essa poesia resgatou sua origem, indo ao encontro da música, que, no caso dos anos oitenta e de Renato Russo, era sobretudo o *rock*. Não obstante, o rock rejeita a difícil realidade, ao mesmo tempo que propõe um mundo utópico. Renato Russo fez, assim, de seu cancionista uma espécie de descoberta da realidade prismática do cotidiano, em que espaços idealizados, múltiplos e integradores

¹⁷ *Pais e Filhos*, álbum **As quatro estações**, 1989.

solidariamente eclodem da experiência criadora do poeta, do músico, do cantor, do “performer”.

Ítalo Calvino, em seu capítulo sobre a *Leveza* (2009), diz que a literatura tem o dever de captar e oferecer a leveza das coisas e do mundo. Destarte, ao refletir sobre o cancionero russo, verifica-se que suas canções buscaram essa leveza, mesmo quando se propuseram a representar a sociedade sem disfarces, sem imagens românticas e idealizadas da realidade. Em outras palavras, no *rock*, tudo parece pesado e brusco; do mesmo modo, a poesia de resistência (ou o canto) tende a chocar pela força de contestação. Mas, apesar disso, a liberdade do corpo, vivenciada na voz que convoca a alma a se entregar, devolve ao *rock* o traço de leveza. Situam-se, no ideal de leveza de Calvino, as composições de Renato Russo, que, não se reduzindo aos acordes, estendem-se à letra, complementando a complexa capacidade do canto poético de atingir a alma do ouvinte-leitor, libertando-a das repressões e restrições das normas sociais impostas como únicas e válidas. Renato Russo incorporou o ideal do *rock and roll*, resistindo e contestando a sociedade tida como normal, o próprio gênero musical, a poesia presa ao verbo e o tratamento agressivo e violento que o *punk* dá aos seus temas.

CAPÍTULO 2

Poesia Cantada: uma manifestação da forma poética

2.1 O canto como forma poética

Será preciso, é claro, esperar uns vinte anos ainda para que se intensifiquem e frutifiquem as trocas entre poetas e músicos: mas, desde então, este encontro era inevitável (ZUMTHOR, 2005, p. 155).

Refletir sobre poesia é uma tarefa complexa e sem fim, porque o estudo do poético, por não poder ser lógico e científico, está longe de oferecer definições precisas e tranquilizadoras. O que existem são pensamentos e análises sobre a produção poética. Conforme Paul Valéry (2007), os estudos em busca de significações racionais, como as ciências exatas, são ineficazes e não acrescentam nada ao entendimento da poesia, pois ela não se ocupa de certezas, mesmo quando exige o logos para a sua inteligência e, sim, de incertezas e desvios. Por isso, o traço fundamental da reflexão poética parte da ideia do fazer: “A ideia de *Fazer* é a primeira e a mais humana. ‘Explicar’ nunca é mais que descrever uma maneira de *Fazer*. é apenas refazer através do pensamento” (VALÉRY, 2007, p. 98).

Fazer é o princípio que norteia o trabalho de qualquer poeta, isto é, o ser humano faz poesia, sem necessidade de explicá-la ou nomeá-la. O poeta faz poesia e reencontra-se nela, tornando-se humano novamente. A poesia devolve a humanidade ao indivíduo que a perdeu. À vista disso, desde os primeiros movimentos culturais do homem, ele faz poesia e, em seu interior, recria o mundo e a vida, procurando achar o outro (outro espaço, outra pessoa, outra solução), seu complemento num imenso universo misterioso e injusto.

A poesia fez-se, inicialmente, coletiva, executada em rituais comunitários, que exigiam a melodia e a dança como manifestações expressivas. A música e a poesia, então, uniram-se, a fim de produzir o canto poético. Em Segismundo Spina, o fazer poético procura reviver os problemas cotidianos da comunidade, representando-os

por meio da dança e do canto. Os cantos, além de ritualistas e comunitários, apresentavam as características privadas e profanas, quando tinham os fatos rotineiros do cotidiano:

Ao lado de uma poesia tradicional, de interesse coletivo, intimamente ligada aos rituais mágico-religiosos da comunidade, pratica-se uma poesia circunstancial, que versa os temas mais variados, sobretudo profanos, de amor, de guerra, recordações de fatos da vida diária, de sátira aos viajantes estrangeiros. A poesia no seu estágio primitivo não é, portanto, exclusivamente ritual (SPINA, 2002, p. 32).

O universo, representado na poesia primitiva, envolvia duas esferas básicas: os “rituais mágico-religiosos” e a “poesia circunstancial”. Os rituais mágico-religiosos ligavam-se, sobretudo, a eventos do passado, cujos agentes eram heróis e deuses, empenhados em criar o mundo, restabelecer a ordem e combater o caos. Era muito comum, nos rituais, a invocação dos deuses, de elementos do Cosmos¹⁸. Segundo observação do próprio Spina, a poesia cantada nos rituais era uma prática mágico-religiosa, contrastando com a poesia circunstancial, profana, voltada para a mimetização das situações momentâneas e corriqueiras da vida diária, como é o caso do trabalho, da vida comunitária e das emoções individuais do ser humano.

Infelizmente, com o advento da escrita, a poesia divorciou-se da música, transformando-se ambas em artes distintas. Tal divórcio não prejudicou o fazer poético, porque, mesmo escrita, a poesia permaneceu comprometida com manifestações para/trans e extraverbais. Octavio Paz, ao se referir ao fazer poético, descreve-o como uma plural e multifacetada, seja do ponto de vista temático, genérico, estrutural, estético, estilístico e até mesmo linguístico:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção,

¹⁸ Para maiores esclarecimentos, recomenda-se a leitura de **Mito e Realidade**, de Mircea Eliade.

intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita e ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1982, p.p. 15-16).

No parágrafo introdutório do capítulo *Poesia e Poema*, de seu livro **O Arco e a Lira**, Paz faz uso de enumerações, que desmascaram o amplo domínio do fazer poético. As enumerações lhe possibilitam a identificação, dentre outras, de três grupos de práticas distintas: a capacidade de recriação de um mundo, a qualidade de resistir e a presença da voz. Com relação à criação de um mundo outro, a poesia remete seu leitor a outro espaço, em que o homem se liberta, libera as emoções, sente-as profundamente, correndo pelo corpo, conhecendo a si mesmo. Ao se conhecer, o ser humano passa a identificar o ambiente em que vive. A emoção inicial transpõe-se, agora, para uma emoção-racional, e o homem mimetiza o outro mundo, a partir do desvelamento da realidade conhecida.

No desvelar da realidade, o indivíduo resiste aos componentes do mundo real, sobretudo, da linguagem humana: “A linguagem é de fato o próprio fundamento da cultura” (JAKOBSON, s/d, p.18), porque sem a linguagem, não há interação social entre os homens. Ou seja, a linguagem foi criada para promover relações entre as pessoas e, em consequência, o signo linguístico impregna-se de toda a significação pragmática e comunicativa da língua. Todavia, o poeta, recusando a linguagem meramente comunicativa, tende a alterar o signo linguístico. A palavra poética não quer comunicar. Quer ser experimentada e vivenciada enquanto matéria e corpo que é.

Décio Pignatari, na esteira de Morris, dividiu o signo verbal em signo-para, responsável pela comunicação, e em signo-de, correspondente à palavra poética:

Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objeto transverbal ou extra-verbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que

usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de para nele mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um *ícone*, uma figura. É o signo da poesia (PIGNATARI, 1981, p. 05).

Diante do exposto, o signo-de vale-se do eixo paradigmático da língua, cujas relações são de ordem da similaridade, da metáfora. O signo-de dá concretude à palavra, e o homem sente-a vibrar no seu corpo sensorial e psicoafetivo. Logo, “há uma linguagem poética na qual as palavras não são as palavras do uso prático e livre” (VALÉRY, 2007, p. 190).

A palavra poética atinge o estado de ícone com a voz cantada. Daí o canto ter sido relevante na poesia primitiva e, ainda nos dias atuais, a poesia tenta manter sua força vocal e sonora, mesmo sem a partitura. Quando Renato Russo canta o amor em **Antes das Seis**¹⁹, a voz de resistência do *rock and roll* recusa os tons dramáticos ou chocantes, selecionando a melodia suave da voz. A voz expressa a alegria ao indagar “Quem inventou o amor?”, corporificando a palavra poética amor, outrora apenas um signo comunicativo. O canto, o *rock*, convoca o outro a experimentar o amor inscrito na palavra. A experiência da palavra revela o amor real para criar um outro, em que o homem libera suas emoções, pela desrepressão dos movimentos corporais.

Ademais, o canto roqueiro tem três tipos de resistência: a primeira envolve o conflito entre o tom alegre da voz e o estilo musical herdeiro do *punk rock*, no qual impera a agressividade estridente dos acordes; a segunda resistência está na própria letra da canção, em que a poesia questiona o amor e igualmente o deseja, pois o amor lhe é essencial: “__ Quero ficar só com você”; por último, a resistência evidencia-se no tratamento dado ao tema: a voz canta o amor cotidiano, sem sublimações ou servidão, o amor comum, das pessoas comuns. No cancionário brasileiro, o amor comum não foi muito cantado. Geralmente, os poetas-compositores optavam pelo amor vassalo e inatingível:

Vem e me diz o que aconteceu

¹⁹ Canção na íntegra no álbum **Uma Outra Estação**, Legião Urbana, 1997.

Faz de conta que passou
Quem inventou o amor?
Me explica por favor

Daqui vejo seu descanso
Perto do seu travesseiro
Depois quero ver se acerto
Dos dois quem acorda primeiro

Um exemplo, que esclarece a força corporal do signo poético, é a canção **O Teatro dos Vampiros**²⁰:

Quando me vi tendo de viver comigo apenas
E com o mundo
Você me veio como um sonho bom
E me assustei

Não sou perfeito
Eu não esqueço
A riqueza que nós temos
Ninguém consegue perceber
E de pensar nisso tudo, eu, homem feito
Tive medo e não consegui dormir.

Enquanto a canção **Antes das Seis** dá corpo vivo à palavra amor, em **O Teatro dos Vampiros**, há uma perspectiva mais sombria da solidão do homem comum “Quando me vi tendo de viver comigo apenas/ E com o mundo”. Mas o canto, que convoca o outro, compartilha os espaços e finda a solidão no *show* de *rock*, no ritual da partilha poética de resistência, deleitando-se no momento em que “Você me veio como um sonho bom”. Na liberdade de sentir o prazer do outro que

²⁰ Cf. álbum **V**, Legião Urbana, 1991.

chega, o homem livre identifica “A riqueza que nós temos”, a vida, esquecida na convivência social repressora, que “Ninguém consegue perceber”.

Consequentemente, o fazer poético em Octavio Paz resiste ao mundo real, tendo a linguagem sua primeira forma contestadora, já que a forma altera o uso comunicativo da língua e cria outro. Um outro preenchedor das carências humanas. Para experimentar o outro, o ser humano conclama não somente a palavra escrita, mas também a palavra feita voz:

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura (ZUMTHOR, 2005, p. 64).

A voz toca o homem e firma o contrato necessário para a criação de um universo possível, nos intervalos das rachaduras emocionais humanas, que nunca sabemos como anular. A voz imerge na alma e retira o homem do estado acomodado; em função disso, a poesia intima a voz, porque, sem a voz, as palavras são apenas grafismos no papel branco. A voz outorga à palavra o alto grau de sensorialização próprio do signo poético. A palavra, então, não seria palavra poética sem a voz, sem o canto; porquanto o signo-de só acontece se se materializa, perdendo ou atenuando sua força comunicativa centrada na veiculação de conceitos. A materialização da palavra depende da voz que canta. Assim, o fazer poético, mesmo perdendo a música, deseja manter o som, a melodia, porque a voz constrói o espaço da poesia:

A voz abre caminho para que se dê uma nova presença dos seres: a *representação* do mundo sob as espécies de significados que o espírito descola do objeto. A voz produz, no lugar da coisa, um fantasma sonoro, a palavra. “O ser da linguagem”, diz Jaques Lacan, “é o não-ser do objeto”. No coração da frase esse espectro pode fazer as vezes até de um ser que não existe: é a mentira, demoníaco poder da voz. “Como os ratos fazem às nozes, a língua esvazia as palavras”, diz a metáfora ardida de um filósofo do signo, Antonio Pagliaro (BOSI, 2008, p. 72).

A voz produz a palavra, não a palavra simples, mas a palavra corpo, a palavra materializada, a palavra vocalizada, que cria o mundo (real e possível),

representando-o e presentificando-o. O homem, na vivência do mundo presentificado pela poesia, afirma-se como ser humano, pois é presença na sociedade. Em outros termos, a palavra poética dimensiona-se para a (re)criação do mundo quando recebe a voz. A voz do poema é a condição de mimetização de diversas realidades, uma vez que a realidade poética está na palavra concreta, nas vivências sensoriais e psicoafetivas do corpo humano. Para Paul Zumthor²¹, a voz é de suma importância, porque é ela quem confere marcas vitais ao signo-de.

Diante da “re-presentificação” do mundo na voz poética, parece-me oportuno citar mais um exemplo, agora relativo ao gênero musical *rock and roll*²². O *rock*, depois de séculos de separação entre poesia e música, consegue conservar traços do canto primitivo:

Do *jazz* primitivo às diferentes transformações do *rock*, do *reggae*, aos diversos estilos cubanos que estão em voga hoje, as inspirações, o ataque, a linha, a instrumentação, talvez tenham evoluído; mas o que resta em comum a todos é que a essa música se liga um elemento vocal. Ora, os elementos verbais quase inevitavelmente escaparam das normas formais advindas das práticas da escrita. À medida que essa arte afro-americana é poesia, sua linguagem não é mais percebida, por nós, como tal, porque, para nós, *poesia remete a literatura*. No entanto, são incontestavelmente textos dignos de carregar o rótulo de poesia, pelas razões mesmas que resultam, espero, daquilo que dissemos aqui, nesta mesa: que a palavra não é senão a componente de uma ação total. Isto fica particularmente claro quando dos enormes agrupamentos jovens, como vimos no auge do *rock* e em inúmeros festivais. (ZUMTHOR, 2005, p. 77)

A citação aclara o valor da voz na execução do canto, e o canto devolve o ser humano a si mesmo, porque, no canto, o homem vive plenamente. No caso do *rock and roll*, apesar da letra aparentemente medíocre, a imposição da voz agride o indivíduo, exigindo-lhe alguma ação sobre o mundo em que se encontra. A poesia roqueira não está, primeiramente, na letra (sendo essa matéria de estudo literário). A poesia está na representação dos espaços fragmentados da sociedade moderna, impregnada de preconceitos, na qual o ser humano, no canto partilhado, expressa a recusa desse mundo, de maneira livre, desarmônica e desvinculada de qualquer ordem pré-estabelecida.

²¹ Em **Escritura e Nomadismo** e em **Performance, recepção, leitura**, Paul Zumthor sempre expõe a questão da voz como substância essencial da poesia.

²² O estilo musical foi retomado no capítulo anterior.

O *rock* rompe com o universo real e encena o ideal, por meio da desrepressão do corpo do jovem, produzindo uma forma, cuja linguagem resiste à comunicação, agredindo-a com a dissonância. Aristóteles, filósofo grego, tendo vivido na Grécia antiga, aponta a poesia não como uma arte apenas da palavra pura e simples, mas como fruto da capacidade humana de imitar o universo. Nessa imitação, a pessoa adquire conhecimentos em aliança com o prazer. No filósofo, como em Zumthor, a palavra poética ultrapassa os limites do verbo; ela suscita vivências a partir da experiência do prazer e da liberdade das emoções:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disso é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objeto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género (ARISTÓTELES, 2004, p.p. 42-43).

O estrato poético do *rock* invoca as reflexões aritotélicas, anteriormente realizadas na Antiguidade, sobre a poesia. Por isso, não reproduz unicamente o universo, mas o torna fator de experiências e de aquisição de conhecimento. Isto é, o jovem, no *show* de *rock*, enfrenta a sociedade, perde seus anseios, entrega-se (corpo e alma) à voz que canta (sua e do intérprete). Suas emoções não são controladas, apenas vividas. O jovem sofre a ação catártica e, ao seu final, após sentir prazer, conhece o mundo real e o mundo imaginário, o mundo não repressor.

Talvez essa estranha e violenta linguagem poética seja acompanhada de rituais de execução, em que a identificação com o grupo é a própria identidade do indivíduo, em que o sujeito e o grupo reúnem-se para participar de uma cerimônia sagrada e simbólica. Os praticantes do gênero *rock and roll* vestem-se e comportam-se como num rito simbólico destinado a celebrar a desrepressão e a liberdade:

O punk paulista tinha visual marcado por roupas pretas, blusões e cinto de couro, jaquetas, calças jeans rasgadas, meias furadas, camisetas semidestruídas, braceletes com metais pontiagudos, tachas, tênis ou coturno, pulseiras de cravo e com rebites, correntes e alfinetes nas orelhas. Já o cabelo era cortado moicano, rente e quase raspado ou curto e arrepiado, quase nunca tingido com tintas coloridas (diferentemente dos ingleses), resultando em aparência estranha e agressiva. Dos finlandeses, eles herdaram lapelas das jaquetas pintadas de branco e manga de vermelho, e calça manchada de cândida. Já as “minas” (garotas punks) utilizavam cores mais berrantes como roxo, verde e azul – nunca o amarelo! (BRYAN, 2004, p. 83).

Guilherme Bryan descreve as vestimentas de uma das vertentes do *rock*: o *punk*. No relato de Bryan, entretanto, há a fixação em uma única localidade. Embora em outras regiões brasileiras, como em Brasília, também haja cultores do estilo, a cena mais forte foi encontrada em São Paulo.

Não é a roupa como moda que interessa, e sim a transformação da vestimenta em símbolo de resistência. Como nos rituais religiosos, os jovens vestem as vestimentas para o ritual, para a cerimônia de partilha poético-musical. Tais roupas denotam a identidade dos membros da tribo, por esse motivo, a cada transformação sofrida pelo *rock*, seus adeptos e cultores adotam novas formas de se vestir: no *punk*, a roupa é chocante e agressiva (tal como descrita por Guilherme Bryan); no *hippie*, as cores e as impressões imagísticas em contínuo movimento, como ocorre nas transe experimentados por usuários do ácido lisérgico, são transpostas aos desenhos; no *heavy metal*, o couro negro e os cabelos masculinos longos dão a caracterização da tribo. Em outras palavras, segundo Segismundo Spina, a poesia primitiva, normalmente, solicitava o ritual. Nele, os homens dançavam e representavam o cotidiano ou as aventuras dos deuses. Agora, no *rock*, o ritual pede trajes simbólicos para representar a cidade corrompida, a falta de oportunidades, criando a performance poética na vestimenta chocante.

Na segunda metade do século XX, a poesia primitiva renasce no *rock*. Apesar das diferenças inevitáveis entre os rituais primitivos e o *rock*, o ritual reaparece nas roupas e na opção do jovem por participar de festas e bailes, em que o *rock* predomina. Nos ambientes propícios, a juventude dança a representação do mundo, contestando a sociedade em que vivem.

Resgatando Paul Valéry, a poesia faz-se na linguagem, numa harmonização entre conteúdo e forma, sendo que, diferentemente da prosa, a harmonização não

apresenta explicações, linearidade, lógica; daí, o leitor nunca procurar o entendimento da poesia:

No universo lírico, cada instante deve consumir uma aliança indefinível do sensível e do significativo. Resulta daí que a composição é, de alguma forma, contínua e não pode se isolar em um outro tempo que não aquele da execução. Não há um tempo para o “conteúdo” e um tempo da “forma”; e a composição nesse gênero se opõe não somente à desordem ou à desproporção, mas também à *decomposição*. Se o sentido e o som (ou se o conteúdo e a forma) podem ser facilmente dissociados, o poema se *decompõe* (VALÉRY, 2007, p. 167).

A poesia existe porque é a união entre o som e o sentido, que produz a palavra poética, a palavra das experiências concretas. Logo, não há isolamento das partes como muitos pesquisadores desejaram, que iam ao conteúdo somente para reconhecer respostas que nunca existiram.

Em síntese, o *rock* apropriou-se da articulação entre som e sentido e construiu sua produção sobre esta união. Quanto ao sentido, as letras versam sobre problemas sociais. Mas, no caso, o sentido abandona a esfera lógico-comunicativa da língua ao adquirir forma na voz dissonante dos cantores de *rock*. As palavras, antes petrificadas pela comunicação, explodem em poesia, no instante em que são iluminadas pelo canto, pelo som, pela força do gesto e da vibração corporal.

2.2 A poesia marginal no canto de resistência.

*Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.*

(Paulo Leminski, apud: MORICONI, 2010, p. 91)

As manifestações poéticas são produções do pensamento humano, que buscam a perfeição do mundo e do homem. Entretanto, uma vez reconhecida a imperfeição, o pensamento poético priva-se de orientações, ocasionando a construção imagética-utópica do outro. No outro, esse pensamento deposita a

perfeição e volta a ter equilíbrio nas relações intra e interpessoais. Por isso, a poesia acompanha a evolução humana, já que o homem sempre edificou o outro por meio da experiência contida no signo-de.

Assim, a poesia é uma arte marginal, pois sua presença na sociedade se dá por outros caminhos, vilipendiando os falsos valores de uma determinada sociedade. Para Glauco Mattoso, a palavra marginal indica que o “indivíduo que vive entre duas culturas em conflito, ou que, tendo-se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra, ficando à margem das duas” (MATTOSO, 1981, p.p. 07 e 08). É o que acontece também com o poeta. O poeta não se acomoda a nenhuma cultura, está à margem das imposições sociais, porque, dessa maneira, atinge a liberdade de criação, e livre, tem condições de poetizar.

Octavio Paz trabalha com a marginalidade da poesia ao demonstrar a liberdade como fator de criação representativa:

Ainda que nunca tenha havido absoluta liberdade de expressão – a liberdade sempre se define diante de certos obstáculos e dentro de certos limites: somos livres diante disto ou daquilo –, não seria difícil mostrar que, onde o poder invade todas as atividades humanas, a arte se debilita ou se transforma numa atividade servil e maquinal. Um estilo artístico é algo vivo, uma contínua invenção dentro de certa direção (PAZ, 1982, p. 351).

Quando as esferas políticas dominam as artes, o homem perde grande parte de sua criatividade. Quando o poder determina o tipo de expressão artística, a arte é medíocre. Em outras palavras, o poder político, ao sufocar a livre expressão humana, reprime a criação poética, porque a poesia é um processo de mimetização do mundo, seja ele real ou imaginário. Ao mimetizar o mundo, a poesia reflete as diferenças e as semelhanças, cedendo ao ser humano oportunidade de vivenciar os espaços outros. A vivência do outro traz ao homem a reflexão e a rejeição de um universo unicamente racional, preferindo o espaço da emoção que também é razão. O homem se sensibiliza com a sociedade imperfeita e inicia a busca de uma nova sociedade, enfrentando o poder dominante. Dessa forma, a poesia instiga a percepção do outro e promove a integração eu-outro. Finalmente, o homem experimenta o último grau de plenitude.

Contrariando as expectativas de Octavio Paz, Alfredo Bosi admite que a poesia, mesmo submetida ao poder, acaba encontrando caminhos de sobrevivência

para a perpetuação de sua produção. Os caminhos costumam fazer com que a poesia se dilua em formas diversas de manifestação: “Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista” (BOSI, 2008, p. 165).

As observações de Alfredo Bosi vão ao encontro do pensamento de Eric Hobsbawm, pois, segundo ele, após as Revoluções Francesa e Industrial (no século XVIII, com consequências no século XIX e, da mesma maneira, alcançando os séculos subseqüentes), que abriram caminho para o capitalismo, e após também as incertezas das duas Guerras Mundiais, o mundo sofreu imensas transformações, como o declínio de valores éticos fundamentais, a priorização do homem individual e racionalista sobre o ser humano social:

A terceira transformação, em certos aspectos a mais perturbadora, é a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente. Isso ficou muito evidente nos países mais desenvolvidos da versão ocidental de capitalismo, onde predominaram os valores de um individualismo associal absoluto, tanto nas ideologias oficiais como nas não oficiais, embora muitas vezes aqueles que defendem esses valores deplorem suas consequências sociais. Apesar disso, encontravam-se as mesmas tendências em outras partes, reforçadas pela erosão das sociedades e religiões tradicionais e também pela destruição, ou autodestruição, das sociedades do “socialismo real”.

Essa sociedade, formada por um conjunto de indivíduos egocentros sem outra conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação (o lucro, o prazer ou seja lá o que for), estava sempre implícita na teoria capitalista (2006, p.p. 24-25).

O mundo capitalista do século XX priorizou o comportamento consumista e individualista. Para Hobsbawm, esse homem (pós)moderno viu os conceitos de coletividade se afundarem na exaltação e na aquisição de bens materiais, voltados ao prazer momentâneo e individual do homem. O homem (pós)moderno desaprendeu o convívio social. Hobsbawm não explica se o individualismo da modernidade é fruto direto do capitalismo ou da existência humana desde os primórdios. Todavia, para o autor, fica claro que o capitalismo, para se estabilizar, necessitou da exacerbação do individual, da aquisição dos bens materiais, na maioria das vezes, inúteis para a sobrevivência e realização humanas.

É frente às explicações de Eric Hobsbawm que Bosi discute as manifestações poéticas, visto que a poesia, na sociedade capitalista, parece inessencial ao ser humano, já que não corresponde a nenhum bem material, bem como sua leitura exige a participação do outro e a entrega total do sujeito. Mas, o homem (pós)moderno ainda precisa dessa estranha arte, que lhe devolva o outro e lhe reavive o corpo. Por isso, o homem continua fazendo poesia, e esta continua sobrevivendo às injunções da sociedade. A poesia preterida pelo capitalismo, contudo, supera os obstáculos da modernidade, inventando novas formas de manifestação. A poesia está, novamente, à margem da sociedade.

No Brasil, com o golpe de 1964, a poesia se reuniu com a música, porque, não encontrando, nos meios convencionais de difusão, condições de atingir seu público, notou que a música poderia ser o caminho alternativo para isso. Junto com a música, a poesia aliou-se à poesia marginal, cuja qualidade está na resistência à sociedade. A resistência poética ao sistema opressor elaborou uma música metafórica, devolvendo ao jovem brasileiro dois Brasis: um real e oprimido pelas Forças Armadas, e outro utópico, partidário dos ideais de paz e fim da opressão.

O poder do exército sobre as artes não conseguiu transformar a poesia numa arte medíocre, pois, apesar da censura e da brutalidade do sistema, a poesia misturou-se à música popular, e ambas mimetizaram a realidade cotidiana com as metáforas cancionistas ou com a fonética ambígua das palavras que só poderiam ser percebidas na prática do canto. Além do poder político, no Brasil, nas décadas sessenta e setenta, o capitalismo foi outro fator de achatamento da publicação de livros. As grandes editoras, segundo Glauco Mattoso (1981), preocupavam-se em apenas publicar dois tipos de livros: os clássicos e aqueles com vendagem garantida. Assim, recusavam novos poetas ou novas formas de poesia.

Todavia, os novos poetas insistiram em divulgar seus poemas, fazendo-os passar de mão em mão e utilizando-se de meios alternativos de publicação: mimeógrafos, cartazes, envelopes. Essa poesia de circulação restrita, assim como aquela ligada à música popular, acabaram constituindo o que se chamou de poesia marginal.

Conforme indicações de Samira Youssef Campedelli (1995), os poetas desse período, descobrindo condições alternativas de publicação, fugiram dos poderes

estatal e editorial vigentes no país. Rejeitados pelo sistema político-econômico, os jovens poetas reuniram recursos próprios para resistir e denunciar a situação da Arte no Brasil ditatorial. Ao resistir, a poesia rompia com o esquema clássico do verso e das palavras poéticas. Procurava recuperar o linguajar popular e cotidiano, e seus versos foram submetidos a novas experimentações. Isso se deu porque, com o movimento tropicalista na música, por exemplo, os escritores desejavam experimentar técnicas novas de criação.

O movimento tropicalista resgatava um dos ideais do Modernismo Brasileiro, a antropofagia. Por isto, os jovens poetas, marginalizados pelo sistema, logo se deixaram influenciar pelo tropicalismo e, conseqüentemente, pela antropofagia. O que esses poetas queriam era apenas ter liberdade para criar e divulgar suas produções. Por essa razão, muitos poemas recusavam não só a palavra poética tradicional e o esquema versificatório, como também se dedicavam à denúncia dos abusos do poder ditatorial sobre a população brasileira:

___ E esta mulher a tossir dentro de casa!
Como se não bastasse o pouco dinheiro, a lâmpada fraca,
o perfume ordinário, o amor escasso, as goteiras no inverno.
E as formigas brotando aos milhões negras como golfadas de
dentro da parede (como se aquilo fosse a essência da casa)
E todos buscavam
 num sorriso num gesto
 nas conversas da esquina
 no coito em pé na calçada escura do Quartel
 no adultério
 no roubo
 a decifração do enigma

___ Que faço entre coisas?

___ De que me defendo?²³

²³ GULLAR, Ferreira. Poema Sujo. In: **Toda Poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004 (página 236).

Apesar de Ferreira Gullar já pertencer ao grupo dos poetas publicáveis à década de setenta, mesmo estando exilado, **Poema Sujo** expõe toda a complexidade denunciadora e agressiva da poesia marginal. Estruturalmente diferente do poema tradicional, os versos acompanham o ritmo frenético e ininterrupto das vozes nas conversas cotidianas. As pessoas debatem, relatam experiências ora vividas, ora vistas no Brasil censurado. Sem pudor, sem medo, **Poema Sujo** recria as conversas, os relatos, as experiências das pessoas comuns, bem como denuncia a realidade financeira do povo: “Como se não bastasse o pouco dinheiro, a lâmpada fraca, / o perfume ordinário, o amor escasso, as goteiras no inverno. / E as formigas brotando aos milhões negras como golfadas de / dentro da parede (como se aquilo fosse a essência da casa)”.

Assim, **Poema Sujo** caracteriza e exemplifica a poesia marginal, porque, retomando Glauco Mattoso, marginal é aquilo que não se enquadra num conceito estabelecido pela sociedade. **Poema Sujo** está à margem do cânone literário, e a poesia marginal da década de setenta, junto com os tropicalistas, acompanha esse não enquadramento na literatura clássica: “O fato é que pela primeira vez na história da poesia literária brasileira, e quiçá mundial, um novo movimento inspirou-se não primordialmente em ícones literários do passado e sim na palavra cantada de seu tempo” (MORICONI, 2010, p.13).

Em contrapartida, o termo poesia marginal não pode ser considerado apenas em função do significado que adquiriu na década referida, pois, conforme verificações anteriores, a palavra marginal implica tudo o que não se encaixa dentro das normas morais da sociedade; e a poesia, por não atender a nenhuma necessidade prática do homem, sempre se posiciona paralelamente à organização social; logo, a poesia marginal é uma constante na criação artístico-poética, não se fixando numa época ou numa cultura.

O termo marginal converte-se numa constante indagação, visto que, se a palavra marginal significa estar à margem de algo, a poesia sempre foi uma arte marginalizada, ficando impreciso designar somente a produção dos anos setenta do século passado como poesia marginal. Isto é, aproveitando as reflexões de Octavio Paz (1993) sobre a poesia da modernidade, questiona-se por que a palavra marginal se refere a uma produção centralizada em uma única década, uma vez que a

poesia, sempre preterida por causa de sua inessencialidade em relação ao ser humano, é uma prática que ocorre à margem dos parâmetros ideológicos consagrados e impostos pelas sociedades.

De certo, quando se atribuiu o termo marginal para a prática poética na década de setenta, considerou-se, sobretudo, a resistência ao poder político instalado no Brasil. Não se refletiu sobre a criação poética e sim sobre a rejeição ao sistema por parte dos poetas e também sobre o fato de os poderes públicos não conseguirem controlar os meios alternativos de comunicação, pois a palavra marginal indica, segundo uma das definições do Minidicionário da Língua Portuguesa Larousse: “Bandido, fora-da-lei” (2003, p. 634). Os poetas eram realmente foras-da-lei, bandidos, porque não permaneciam dentro dos limites impostos pela censura oficial. Do mesmo modo, não atendiam às exigências da literatura convencional. Dessa forma, tornou-se comum a união da poesia marginal com outras artes, como as artes visuais e a música, servindo especialmente esta última de inspiração para o experimentalismo poético:

Constituindo um antagonismo total em relação aos recursos poéticos tradicionais e questionando veemente o conceito de poesia, os marginais – tal como os concretistas – procuraram se aproximar da comunicação visual e explorar a palavra em várias dimensões: verbal, vocal e visual (CAMPEDELLI, 1995, p.28).

Os poemas marginais trouxeram o trabalho visual das outras artes para a composição dos textos. Explorando a folha de papel, como os concretistas, ou os muros da cidade, como os pichadores, os escritores combateram o comodismo social, chocando pelos inusitados meios de comunicação que usavam. Até banheiros públicos ganharam poemas em cartazes avulsos. Cada poema era considerado uma obra única, por isso, não necessitava da sequência lógica – e obrigatória – das páginas do livro. Ademais, a poesia é livre e se faz presente nas situações mais contraditórias: “Ela podia ser lida nos muros, nos banheiros públicos, nas margens de outros textos na forma de carona literária. Ela estava nos folhetos mimeografados, distribuídos de mão em mão” (CAMPEDELLI, 1995, p. 27). Destarte, a poesia também é voz e, como voz, é canto. A poesia está também na música brasileira.

Daí a música popular brasileira usufruir muito da poesia marginal. Se as editoras, censuradas pelo governo ou visando lucros, recusavam a publicação de novos poetas, estes, do outro lado, acharam vias alternativas para os textos, a poesia marginal (re)encontrou-se com a música e se renovou no canto poético de resistência. Assim, a poesia marginal, sempre experimental, experienciava, mais uma vez, o retorno a sua origem: o canto. No canto, o ser humano, de acordo com Paul Zumthor (2007), vivencia o verbo, a palavra poética, e essa torna-se objeto concreto e vivido. A poesia marginal não é somente verbo, mas verbo presente, verbo corporificado pelos experimentos voco-sonoro-visuais do poeta:

Desenvolvida sob a mira da polícia e da política dos anos 70, foi uma manifestação de denúncia e de protesto, uma explosão de literatura geradora de poemas espontâneos, mal-acabados, irônicos, coloquiais, que falam do mundo imediato do próprio poeta, zombam da cultura, escarnecem a própria literatura (CAMPEDELLI, 1995, p. 10).

Citando novamente Samira Youssef Campedelli, verifica-se que a poesia marginal combateu a censura dos militares, publicando as obras através de recursos divergentes dos tradicionais, bem como resistiu ao sistema, compondo textos, geralmente, cunhados na fala comum, na ironia, na experiência particular do escritor, que se transforma no poeta do cotidiano. Infelizmente, segundo Samira e também Glauco, essa explosão poético-marginal perdurou apenas uma década. Ambos, porém, não chegam explicitamente a reconhecer que grande parte desses experimentos poéticos seria reaproveitada pela década seguinte, a década de oitenta, a década da travessia.

Ao contrário do que ocorrera nos anos setenta, quando o governo munuiu-se de uma censura impiedosa, a década de oitenta dá início a um novo país, ao dar os primeiros passos para a abertura democrática: “Ninguém respeita a Constituição / Mas todos acreditam no futuro da nação”²⁴.

Ou seja, a década de setenta apresenta uma produção literária marginal (marginal na criação poética, marginal na publicação), conseguindo escapar da forte censura governamental. Para os estudiosos dessa fase, a poesia marginal finda com os primeiros passos rumo à democracia, no final da década. Todavia, a geração

²⁴ *Que País é Este?*, álbum de mesmo nome.

seguinte é influenciada por sua marginalidade, escrevendo uma poesia ligada à música.

Entretanto, esta poesia, tão agressiva para a sociedade, recusa a música popular brasileira, indo ao encontro do ritmo musical de resistência: o *rock*. Não obstante, a geração marginalizada da década de oitenta não se satisfaz com qualquer estilo do *rock*, aliando-se à manifestação mais violenta do estilo: o *punk*. Isto é, enquanto a década de setenta lutava para publicar suas poesias, pregando a total liberdade de expressão e, por causa disso, muitas vezes, se uniu com a música popular brasileira, anunciando ambas o advento de um Brasil novo, por meio de metáforas elaboradas e fugindo da forte repressão, a década de oitenta buscou, na rebelião arrítmica do *punk*, uma possibilidade de (re)criar o espaço social do país, transportando o recurso metafórico elaborado anteriormente no desvelar puro, cruel e sujo de uma sociedade em decadência tanto financeira quanto moralmente.

A palavra poética, outrora suave, com as mimetizações da dura realidade, alia-se agora à agressividade. Os termos coloquiais, usados pelos poetas marginais, ganham notoriedade e integram a linguagem desses jovens que não só chocam a sociedade, como enfrentam a censura:

O tempo passa e um dia vem à porta um senhor de alta classe com dinheiro
[na mão

E ele faz uma proposta indecorosa e diz que espera uma resposta.

Uma resposta de João:

__ Não boto bomba em banca de jornal nem em colégio de criança

Isso eu não faço não

E não protejo general de dez estrelas, que fica atrás da mesa

Com o cu na mão.²⁵

²⁵ **Faroeste Caboclo** lembra a canção sertaneja brasileira, ironizando a própria cultura nacional, pois as empresas fonográficas se recusavam a gravar o *rock* nacional, alegando que os compositores do *rock* nacional não tinham sensibilidade para compor músicas com mais acordes, como os violeiros sertanejos. Em resposta, Renato Russo e a Legião Urbana criaram **Faroeste Caboclo**, cuja temática é uma via-crucis do povo brasileiro. Novamente, existiram mais dois choques: a comprovação de que tais compositores sabiam fazer música e de que ninguém traduzia a dura realidade em suas músicas. Conferir no álbum **Que país é este?**, 1987.

Faroeste Caboclo é a saga cronística de João de Santo Cristo. A ironia, presente no nome do personagem, lembrando a religião e o profeta João Batista, primo de Jesus Cristo e responsável por seu batismo, e também o apóstolo João Evangelista, autor do Apocalipse, iconiza a realidade de milhões de brasileiros que migram em busca de uma melhoria na sua miserável condição de vida. Muitos dos migrantes se dirigem ao Distrito Federal. Migrantes, João de Santo Cristo e Joões Bíblicos, sofrem com a mediocridade da sociedade e dos poderes públicos, convertidos em fantoches no âmbito de uma organização corrupta. Mas, ao contrário dos Joões Bíblicos, cujos corações são puros e santos, João de Santo Cristo absorve as imposições do poder vigente e entrega-se a uma vida criminosa.

Em **Faroeste Caboclo**, a canção teatraliza a vida cotidiana do homem pobre no Brasil, devolvendo-a de maneira agressiva, violenta e participativa. A saga cronística executa-se numa canção de nove minutos, sendo cantor e público agentes ativos na leitura do poema oral. O jovem, que canta, vive ou revive a própria realidade, expurga a revolta e o ódio na palavra poética cantada.

A poesia marginal, portanto, não findou na década de setenta. Apenas continuou nos anos seguintes, ao se unir, sobretudo à música *punk*. Mais uma vez, conforme Luiz Tatit expôs sobre a condição favorável da música nacional em realizar os processos de assimilação e de triagem, a década de oitenta selecionou o *punk*, assimilando toda a resistência e toda a dissonância, produzindo um *rock*, cunhado na poesia marginal.

Dessa forma, devido à censura, a década de setenta reviveu os ideais de liberdade contidos na antropofagia da Semana de Arte Moderna e no experimentalismo dos tropicalistas, escandalizando a sociedade ao fazer uso dos meios alternativos de comunicação. Já a década de oitenta, com a promessa de redemocratização, produziu textos poéticos aliados aos ritmos rebeldes do *punk rock*. A poesia marginal comprometeu-se, assim, com a voz e o canto, provocando um efeito catártico e desrepressor.

Embora, a promessa de redemocratização fosse uma realidade, muitas canções marginalizadas foram impedidas pela censura, uma vez que esse órgão estatal levou anos para ter suas atividades encerradas. A saída encontrada pelos poetas foi a alteração de suas letras, abrandando o choque, a fim de conseguirem a

liberação; enquanto, nos *shows*, em lugares pequenos e sem nenhuma infraestrutura, as composições eram proferidas sem o veto, na forma original: “Os censores desconhecem o fato de que o autor [Renato Russo] promoveu discretas alterações em três de suas músicas para facilitar a liberação” (MARCELO, 2009, p. 185). Novamente, os poetas marginais enfrentavam a censura e a sociedade.

Tal vilipêndio para com a censura e as mudanças políticas levou alguns críticos a classificar a geração de oitenta de geração perdida. Contudo, José Roberto Silveira declara:

O sujeito da travessia dos anos 80 se insere na história ao contar sua própria História. Essa História individual, que pode ser escrita com letra maiúscula, mesmo sendo construída com passadas largas e descompassadas, compromete-se com o subjetivo e desvela, pelas bordas do *eu*, o aprofundamento dos acontecimentos. Nesse trânsito, o sujeito busca o equilíbrio e, antes, no confronto das forças adversas, tenta o caminhar. Entre os escombros de um regime autoritário que se esgota e a mobilização para um estado democrático, encontra-se o sujeito que, como agente da história, experimenta a vivência que repercute no corpo e na escrita. Diante da produção estética do sujeito que responde por seu tempo de travessia, indaga-se sobre a “singela existência” que vem à tona e atinge as esferas do espaço público, constituindo-se como a atitude política do momento (SILVEIRA, 2008, p.p. 56-57).

Os anos oitenta não foram, porém, perdidos e, sim, caracterizaram-se por uma geração da travessia, porquanto conviveram com os destroços da ditadura militar e os sentimentos de perda e vazio diante de uma estrutura sócio-política instável. O poeta precisava criticar seu tempo, representar as angústias e a falta de esperanças num futuro melhor e, por isso, registrou seu mundo, seu universo. Ao mimetizar um mundo falido, o poeta se identificou com o povo, com o homem comum, com os seres sem esperança, sofrendo com as injustiças sociais, com as quais nada podia fazer. O poeta não só (re)criou seu mundo, como fez sua própria história, história esta à margem, muitas vezes, da história oficial de seu tempo.

O poeta não era mais ou o homem culto, ou o homem clássico, ou o homem da academia. Era o homem comum, que transitava pelas ruas sem ser notado, pois era mais um na imensa população brasileira. O poeta não falava, mas cantava a realidade em que vivia, e o canto era um grito de revolução, pois a “revolução, é ao mesmo tempo criadora e destruidora; melhor dizendo, ao destruir, cria” (PAZ, 1993, p. 63):

Por que esperar se podemos começar tudo de novo
Agora mesmo
A humanidade é desumana
Mas ainda temos chance
O sol nasce pra todos
Só não sabe quem não quer²⁶

O poeta marginal proclama a revolução, assumindo o tempo como um recurso longo e favorável, porque ainda há chance de recomeçar. O poeta rejeita a desumanidade, convocando o outro para o canto e a revolução. A revolução recria o humano e acredita poder instaurar um novo mundo, um mundo perfeito, o mundo da Utopia.

Renato Russo, Cazuza e Arnaldo Antunes foram os poetas da travessia e inscreveram-se em suas canções. Arnaldo Antunes, ainda vivo, trilha o caminho na poesia verbivocovisual. Cazuza caminhou sobre as ondas do *rock* e da bossa nova, atrás de amores avassaladores, de “amores de perdição” (SILVEIRA, 2008). Renato Russo poetizou a realidade do homem comum, do homem do seu tempo, na resistência dissonante dos acordes mínimos do *punk*. Resistiu à moral social, à solidão e ao medo, pregando o amor puro para revolucionar o mundo.

A poesia marginal russiana, além de contestadora, é uma recriação do mundo, é a procura eterna do outro na tentativa de completar aquele que o busca. Daí a citação, inúmeras vezes, dos termos amor e solidão. Sozinho, o homem encontra no amor seu refúgio, seu outro, sua alma, restabelecendo-se para enfrentar a vida social num período de incertezas, num período de travessia, a travessia dos anos oitenta que a poesia marginal cantou na voz dos roqueiros.

²⁶ *Quando o sol bater na janela do seu quarto*, álbum **As quatro estações**, 1989.

CAPÍTULO 3

Resistência e Utopia: a poesia marginal no canto poético de Renato Russo

3.1 Soldados: a poesia de resistência na marcha militar

*Não há na violência
que a linguagem imita
algo da violência
propriamente dita?*

(Cacaso, apud: MORICONI, 2010, p. 70)

Retomando os demais capítulos, quando se expôs a qualidade poética do *rock*, a ligação primária com a poesia primitiva e a inserção da poesia marginal na criação músico-poética de Renato Russo, este capítulo trata do processo de construção das canções-poemas russianas, uma vez que, conforme Paul Zumthor, a poesia oral não deve ser analisada e, sim, traduzida: “Por tratar-se de um fato cultural de grande extensão, esta linguagem constitui mais um instrumento de tradução do que de análise” (1997, p.45), porque a poesia oral é o fenômeno pelo qual o texto poético é transmitido e recebido pela voz e pela audição (idem, p. 34).

Contudo, antes de dar início à análise e interpretação das canções escolhidas, é necessário lembrar algumas questões tratadas nos capítulos anteriores, a fim de que o estudo das canções seja adequado à transitoriedade poética dos anos oitenta.

Desse modo, no início deste trabalho, procuramos contextualizar o gênero musical do *rock*, fruto da hibridização de correntes musicais diversas. De cada corrente, o *rock* assimilou características que, em sua forma definitiva (entendendo-se o definitivo não como algo imutável ou pronto, mas como uma manifestação artístico-cultural independente e madura, marcada pela constante transformação das características que a modelaram anteriormente), buscava a desrepressão do jovem, o choque e a resistência aos valores falidos da sociedade, dada a incompatibilidade

existente entre a defesa desses valores e o comportamento dos adultos. No Brasil, por influência da década de setenta, o *rock* de 1980 uniu os ideais de liberdade e de resistência à poesia marginal.

As canções poéticas de Renato Russo ultrapassam os limites da mera reprodução dos problemas da sociedade dos anos oitenta no Brasil, um recurso típico, do *punk rock*, que se propunha a libertar a música popular brasileira de sua inflexão romântica e idealista e apresentar a realidade como ela é. As metáforas russianas partem da recusa do próprio estilo em que se inspirou, pois sendo o *punk* uma música de recusa explícita da metáfora, o *rock* brasileiro de Renato Russo não só opta pela rebeldia-libertária do *punk*, como ainda aplica-lhe sua própria discórdia: a metáfora. Por meio da voz, Renato unifica elementos de discordância, a metáfora e o *punk*, para fazer da música uma manifestação poética, em que a realidade social é recuperada por meio de metáforas. Para o *punk*, as metáforas conspurcam e mascaram a miséria brasileira. Isto é, como a metáfora é “relação de semelhança entre duas coisas designadas pela palavra ou conjunto de palavras” (PIGNATARI, 1981, p. 12), tal relação não precisa ter coerência lógica para construir a imagem desejada, levando, segundo o *punk*, ao uso de termos bonitos e elegantes para falar da sociedade brasileira, do seu lado obscuro e concreto, ocultando a verdadeira face do real para a grande massa de excluídos. O *punk* quer uma construção imagética realista, que desnude o mundo e escancare abertamente a realidade para as pessoas, sem o véu ilusionista da metáfora.

Como Renato Russo defendia os ideais *punk*, suas canções, ao primeiro olhar, revelam-se despidas de máscaras imagéticas, porque o desvelar da sociedade reprimida e oculta impunha uma linguagem dura, sem aparatos poéticos. Contudo, ao desnudar a sociedade, o poeta-cantor procurou construir, sobre o real desnudo, uma estratégia metafórica de base vocal: o som da voz no canto de resistência. Na verdade, suas canções tentaram recusar a metáfora, mas acabaram por fazer uso dela de maneira experimental, como os poetas marginais que o antecederam, pois, de acordo com Paul Zumthor, a voz emana a palavra que se torna objeto. Não se trata da descrição do objeto contido na nomeação, mas da vivência do próprio objeto. A voz materializa a palavra. Sua materialização concebe a metáfora. Daí a palavra oralizada ser responsável pela imagem metafórica da

coisa: “palavra que é, ao mesmo tempo, expressão de idéia e descarga, em que e pela qual toda articulação se faz metáfora” (ZUMTHOR, 1997, p. 15).

Destarte, as metáforas russianas só existem porque existe a voz que canta a poesia, que, por sua vez, exige a presença do corpo. Sem a voz, as canções tendem para a relação de contiguidade; já que, na voz cantada, a relação se faz pela similaridade, em que a voz convoca elementos para a construção icônica da realidade social. Em canções, como **Soldados**, o recurso sonoro-vocálico é notório, porque, por meio do canto, o homem (intérprete, ouvinte, compositor) vivencia o espaço social mimetizado. A voz torna a palavra-matéria experiência, e a palavra-poética iconiza certas marcas sociais na canção-poema. A palavra-matéria responde à performance poética proposta por Zumthor, pois, segundo o autor: “A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1997, p. 33). Ou seja, a voz torna o texto corpo vivo e compartilhado na leitura cantada.

Soldados, por fim, realiza a performance sugerida por Zumthor, porque o canto recria as lutas sociais por meio da voz desarmoniosa e dissonante. A voz, sem a sua melodia, choca o ouvinte e, no choque, o agride e o convoca a participar da canção. Dessa forma, **Soldados** não só transforma as lutas sociais em temas, como as metaforiza, transportando-as para o signo-de, para a experiência prazerosa e desrepressiva da palavra-matéria:

Soldados²⁷

Nossas meninas estão longe daqui
Não temos com quem chorar e nem p'rá onde ir
Se lembra quando era só brincadeira
Fingir ser soldado a tarde inteira?

²⁷ Legião Urbana foi o grupo musical de Renato Russo. Não foi o primeiro grupo e, sim, o grupo que tornou a figura de Renato Russo conhecida e por meio do qual suas canções chegaram ao povo. Inicialmente, formada por quatro integrantes, a banda sobreviveu com apenas três: Renato Russo (letrista e vocalista), Marcelo Bonfá (baterista) e Dado Villa-Lobos (guitarrista). Muitas músicas do grupo tiveram sua parte instrumental criada por Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos.

Mas agora a coragem que temos no coração
Parece medo da morte mas não era então
Tenho medo de lhe dizer o que eu quero tanto
Tenho medo e eu sei por quê:
Estamos esperando:
Quem é o inimigo?
Quem é você?
Nos defendemos tanto tanto sem saber
Porque lutar.

Nossas meninas estão longe daqui
E de repente eu vi você cair
Não sei armar o que senti
Não sei dizer que vi você ali.
Quem vai saber o que você sentiu?
Quem vai saber o que você pensou?
Quem vai dizer agora o que eu não fiz?
Como explicar pra você o que eu quis

Somos soldados
Pedindo esmolas
E a gente não queria lutar.

Soldados remete à marcha dos soldados do Exército, que caminham para a luta. Os heróis de um país, organizados em pelotões, batendo os pés no chão compassadamente. Os ruídos das batidas dos pés são representados pelos acordes instrumentais da bateria. Entretanto, a representação sonora da marcha progride para o canto e, no canto, choca o ouvinte e o convoca a partilhar das sensações proporcionadas pela voz poética.

As palavras são desmembradas em sons silábicos, acompanhando o movimento das marchas. Logo, se representássemos simbolicamente os sons

produzidos pelas batidas dos pés, teríamos /TU/-/PA/. Na canção **Soldados**, o som das batidas se incorpora à voz silábica:

Mas/ a/ go/ ra/ a/ co/ ra/ gem/ que/ te/ mos/ no / co/ ra/ ção
/TU/-/PA/-/TU/-/PA/-/TU/-/PA/- /TU/-/PA/-/TU/-/PA/-/TU/-/PA/- /TU/- /PA/- /TU/

As sílabas são cantadas de acordo com a progressão dos passos dos soldados nos pelotões, por isso, a canção, no espaço da letra, apresenta três estrofes, mas, no canto e na voz, desdobra-se em quatro tempos, articulando-se com a partitura (recurso essencial para a música). Dessa maneira, os tempos acontecem na seguinte divisão:

- Primeiro tempo:

Nossas meninas estão longe daqui
Não temos com quem chorar nem p'rá onde ir
Se lembra quando era só brincadeira
Fingir ser soldado a tarde inteira?

- Segundo tempo:

Mas agora a coragem que temos no coração
Parece medo da morte mas não era então
Tenho medo de lhe dizer o que eu quero tanto
Tenho medo e eu sei por quê:
Estamos esperando:

- Terceiro tempo:

Quem é o inimigo?
Quem é você?
Nos defendemos tanto tanto sem saber

Porque lutar.

- Quarto tempo:

Nossas meninas estão longe daqui
E de repente eu vi você cair
Não sei armar o que senti
Não sei dizer que vi você ali.
Quem vai saber o que você sentiu?
Quem vai saber o que você pensou?
Quem vai dizer agora o que eu não fiz?
Como explicar pra você o que eu quis
Somos soldados
Pedindo esmolas
E a gente não queria lutar.

No primeiro tempo, o som silábico ainda é tímido e brando, mas já demonstra a organização dos pelotões. Além disso, é marcado pelo uso obsessivo de advérbios de lugar ou expressões que indicam direção: longe, daqui, p'rá onde ir. A marcação do espaço aponta para o contexto duvidoso da época, para a ausência de perspectivas futuras para os jovens. O *no future*, lema *punk*, é depositado no espaço solitário da marcha. O *aqui* é a solidão e a falta de confiança no seu outro. O *aqui* passa a corresponder à ausência de futuro para o país.

O tempo real da canção é enfatizado por verbos ora no presente (estão, temos, lembra), ora no passado (era), separando o passado alegre e seguro, em que a figura do soldado se confunde com a do herói que protege o povo dos inimigos: “Se lembra quando era só brincadeira/ Fingir ser soldado a tarde inteira?”; e o presente, quando a brincadeira acaba e agora todos os jovens são soldados.

No segundo tempo, a canção reafirma o tempo real, o tempo presente, e se refere agora ao medo dos soldados, convertidos em falsos heróis: “Mas agora a coragem que temos no coração/ Parece medo da morte”. O agora dos soldados é uma marcha fúnebre, que contraria o senso comum, em que heróis não temem a

morte, porque buscam a segurança e a liberdade do povo. Todavia, o herói de **Soldados** teme, fraqueja. A figura do herói é posta em questão. Como Walter Benjamin diz sobre a literatura moderna: “Porque o herói moderno não é herói – é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível” (2000, p. 28). **Soldados** traz o representante do herói: o homem comum, enfrentando uma batalha que não é sua, porque não sabe contra quem luta, quem são os inimigos. O papel do herói, enfim, está vago. A tragédia acontece: afinal, quem é herói num mundo de solidão e insegurança? Diante disto, a voz tenta recriar o desespero do herói impotente, sem confiança no outro. A recriação é feita pela voz desarmoniosa e icônica da marcha militar, que redefine as sílabas persistentemente, mas sem excessos vocálicos, renunciando a eclosão do desespero dos soldados. Contudo, ocorre o inverso. A eclosão não acontece e a voz suaviza-se, perdendo o ritmo silábico compassado em “Estamos esperando”, onde a penúltima sílaba do verso é alongada e se prolonga de forma indefinida.

O choque ocorre somente no terceiro tempo, quando a voz retoma o compasso silábico e abre a repetição dos versos: “Quem é o inimigo? / Quem é você?”. A repetição recorda o recurso do refrão, em que um conjunto de versos é repetido várias vezes na música, para melhor fixação da mesma: “O refrão facilita a memorização nas canções, tendo um papel rítmico importante” (GOLDSTEIN, 2001, p.p. 40-41).

Em **Soldados**, os versos não chegam a formar o refrão – são ensaio-refrão, uma tentativa de estabelecer refrão na música –, pois sua repetição se dá apenas no terceiro tempo da canção. Na verdade, a estrutura de refrão é utilizada para não memorizar a música e, sim, representar os temores da juventude dos anos oitenta, a luta por algo desconhecido. O ensaio-refrão reforça a queda do herói e a solidão do homem moderno, porque a repetição insistente dos versos inquisidores invade o pensamento do ouvinte, incomodando-o e penetrando no seu espaço social. De maneira brusca e inconveniente, o ouvinte não consegue deixar a canção ser executada sem sua percepção auditivo-corpórea. O ouvinte é chocado pela desarmonia, o que o faz ter momentos de audição plena da voz que o insulta e o

convoca para partilhar do signo-de, por isso, além da participar do canto, ainda reflete sobre ele.

Os versos do ensaio-refrão assumem um tom interrogativo, algo não comum nas músicas, pois, conforme Luiz Tatit (2008), o verso decantado recupera a voz falada do cotidiano nas canções de Renato Russo. O canto, estimulado pela bossa nova e herdeiro do ritmo frenético do *rock*, invade **Soldados** por meio de sucessivas interrogações, iniciadas pelo ensaio-refrão e salientadas, posteriormente, no quarto tempo. Assim, **Soldados** usufrui do falar cotidiano para promover a aproximação entre a poesia e o espaço mimetizado da realidade social do indivíduo ouvinte-intérprete, que, agora, vivencia a palavra poética, a palavra-matéria, que corporifica no canto, no ritmo, no tom da voz, o espaço de esperança que se delinea para o homem brasileiro dos anos oitenta.

A voz, antes presa no canto silábico da marcha, aos poucos, liberta-se e exprime a sensação de liberdade na explosão do grito na palavra “lutar”, que é seguido pela exaltação do prolongamento vocálico de “oooo”. A eclosão tão esperada, finalmente, sucede, mas agora eufórica e não disfórica.

Em contrapartida, no último tempo, a canção não só recobra a marcha, como as sílabas são oralizadas por uma voz desarmoniosa e decantada, ou seja, o termo decantação, utilizado por Tatit, em **O século da canção** (2008), refere-se ao momento em que a voz abdica das variações produzidas por ela no canto, quando pratica modulações que vão do agudo ao grave. A decantação é, portanto, a tentativa de trazer o som comum da voz falada na comunicação diária das pessoas. É como se a canção prendesse a musicalidade normal da fala comunicativa. Por intermédio da apreensão da fala no canto, **Soldados** busca a introdução da decantação, porque a voz de **Soldados**, apesar da força sonora, atípica na decantação, compreende a fala comum ao fazer questionamentos e confissões. A decantação, observada anteriormente no ensaio-refrão, amplia-se e delimita o espaço entre o *você* e o *eu*. Embora o espaço aparente a divisão dos corpos, a angústia e o medo do representante do herói implica um sentimento mútuo de solidão. O soldado e o suposto adversário, o outro, compartilham das mesmas emoções:

Quem vai saber o que você sentiu?
Quem vai saber o que você pensou?
Quem vai dizer agora o que eu não fiz?
Como explicar pra você o que eu quis

A expressão “eu não fiz” carrega toda a significação de “você sentiu” e “você pensou”, porque, sentir e pensar exigem uma terceira ação: a ação do fazer. Todavia, a terceira ação é ignorada pela sociedade, que se esquece dos que lutam. Ambos, *você* e *eu*, sentiram e pensaram, mas ninguém conhece o que fizeram. Porque o fazer pode destruir a figura do herói. Fazer pode conter ações boas ou ruins, condenadas pela sociedade acomodada, a sociedade rejeitada no canto do *rock*. Em vista disto, a canção recria os corpos caídos na batalha, o medo, a fuga, a busca por se manter vivo. E ninguém irá perguntar se você salvou ou matou, porque, conseqüentemente, você será o herói da sociedade. Mas um herói esquecido, porque um herói-cidadão comum, e os heróis banais, após as batalhas, não recebem medalhas, não recebem garantias de um futuro melhor, antes pedem esmolas para sobreviver.

O final da canção é a ironia que escandaliza a sociedade. O herói, figura sempre marcada pela coragem e pelo agradecimento do seu povo, é o homem que mendigará sobrevivência, esmolas do outro ausente, o outro “inimigo”, o outro *você*. O soldado esmola pela liberdade, pela própria vida.

As estruturas dos versos da canção baseiam-se na pronúncia silábica da voz. Tal estrutura reaviva um recurso muito utilizado pela poesia, quando se dissocia da música: a metrificação. Se observarmos bem, é possível reconhecer a metrificação dos versos, uma vez que a metrificação é a “técnica de compor versos seguindo um metro; é o processo de medir o tamanho dos versos” (GANCHO, 1989, p.28). A técnica foi reaproveitada por Renato Russo, no entanto, ao invés de servir para medir o verso e escrever versos com número de sílabas iguais, a intenção se voltou para a sonoridade que a medida poderia fornecer para a canção. Ou seja, a metrificação russiana não se responsabiliza pelo tamanho dos versos, e, sim, pela metaforização dos sons semelhantes entre as batidas compassadas do Exército e as palavras pronunciadas compassadamente, a fim de se obter a imagem da

caminhada do pelotão, pois “*Verso* quer dizer *caminho de volta* dentro de um conjunto verbal em que o ir e o vir demoram o mesmo tempo” (BOSI, 2008, p.85). Em outras palavras, a metrificação irregular russiana produz, através da oralidade, a iconização da marcha militar, em que o descompasso não é aceito, e o ritmo se mantém igualmente tanto na canção quanto na marcha.

Ademais, **Soldados** não só aviva a metrificação, como resgata o canto primitivo, em que a luta é experiência viva na recriação das emoções presentes na batalha:

Toda frase presa ao rito produz no corpo dos seus participantes uma posição mais tensa e concentrada. O canto primitivo, ligado que está ao princípio sacral das atividades humanas como o nascimento, a alimentação, o casamento, a luta e a morte, reveste-se de um caráter solene (BOSI, 2008, p. 84).

Soldados celebra a luta do homem comum, a luta do povo brasileiro. Os passos da marcha do exército e a pronúncia silábica das frases poéticas reproduzem a tensão no participante-ouvinte ao comungar do canto. O participante é envolvido por uma proposta do real e do possível. Do real enquanto transmutação política de um país; e do possível, enquanto outro espaço, marcado pela brincadeira, pela presença da menina, porque “a gente [soldados] não queria lutar”.

Carlos Marcelo, em seu livro biográfico, descreve um momento histórico brasileiro, em que as forças armadas lutaram contra os jovens, em Brasília. Os jovens manifestavam-se em favor das *Diretas Já* e o fim da *Ditadura Militar*. A descrição histórica não interessa, aqui, apenas por seu aspecto informativo, mas pela aproximação com a canção **Soldados**. Comparando os textos, o biográfico-histórico e o cancional-poético, nota-se claramente a construção metafórica da sociedade brasileira, em que o som e a forma participam de modo ativo no poema cantado:

___ Temos que preservar a ordem pública na área do Distrito Federal, ameaçada por perturbação.

Na prática, o objetivo é esfriar o clima e impedir a pressão popular em cima dos parlamentares. ‘Uma coisa nós temos que meter na cabeça: o Poder Legislativo não pode ser constrangido’, afirma o porta-voz da Presidência, Carlos Átila. ‘Esta é uma medida que envergonha a nação. Usurpa o direito do povo de ir a Brasília, de se reunir pacificamente’, critica o presidente do PMDB, Ulysses Guimarães. As entradas do Distrito Federal ganham barricadas. Ônibus que chegam de outros estados são detidos e revistados: (...). Militares armados

entram no ônibus. Procuram manifestantes. Intimidam os passageiros. Enquanto isso, no Plano Piloto, estudantes incitam os colegas a deixar as salas de aula e aderir às manifestações. Gritam pelos corredores dos colégios.

— Vamos para a Esplanada! Hoje é o dia das Diretas! Vamos para a Esplanada!

Ao constatar o progressivo esvaziamento, alguns colégios liberam os alunos. No Objetivo, eles saem de seis em seis, sob vigilância policial. Nas ruas, o choque. Bombas de gás dispersam manifestantes na W3, atingem os secundaristas que saem do Elefante Branco e de outras escolas. Policiais avançam nos carros com plásticos pró-diretas colados nos vidros. Os estudantes ocupam o gramado em frente ao Congresso e formam, com a aglomeração dos próprios corpos, a palavra 'Diretas' enquanto gritam: 'Um, dois, três, quatro, cinco mil. Queremos eleger o presidente do Brasil!' Dinho Ouro Preto e Dado Villa-Lobos estão entre eles. Chegam no meio da tarde com parte da turma e se juntam ao protesto. Dinho percebe que a polícia cercou os manifestantes para intimidar quem ainda estava por chegar. A excitação se mistura com o medo.

A reação da polícia aos que chegam é imediata.

(...)

Carros chicoteados, os motoristas param de buzinar. O general manda, então, prender os manifestantes que usam camisetas amarelas. Ao ver a chegada de outra passeata, autoriza o uso de bombas de gás lacrimogêneo. Em meio a nuvem de gás, enxerga um grupo de estudantes de braços dados, que, mesmo com os olhos irritados, insistem em gritar:

— O povo unido jamais será vencido! (MARCELO, 2009, p.p. 273-274)²⁸.

A citação nos fornece uma ampla visão dos conflitos sócio-políticos no Brasil, durante a década de oitenta, na transição do regime ditatorial para a democracia. Tal visão facilita a compreensão, também, do processo de criação de Renato Russo. Ou seja, Renato Russo costumava buscar, nas situações corriqueiras da sociedade comum, inspiração para suas canções-poesias:

A gente fazia música sobre coisas que aconteciam. A gente estava fazendo o que a gente sentia, entende? Como nossa base era aqui, na Colina da UnB, a gente via certa hipocrisia porque era na época da reabertura, da redemocratização, e continuavam as tropas de choque aqui e tudo. Então a gente falava as coisas da gente, do que a gente sentia, mas a gente não tem só música política, tem uma coisa, sabe, como era a vida da gente: as festas, as de meninas... (Renato Russo, apud MARCELO, 2009, p. 370).

Logo, as canções russianas buscavam, no cotidiano do jovem, recursos para a criação artística e, na criação, trabalhavam a resistência ao mundo real, estabelecendo relações contraditórias entre dois universos: o real e o possível. No real, há a resistência e a contestação. Mas só a partir do real, é que se traz à luz o possível.

²⁸ Dinho Ouro Preto é vocalista da banda Capital Inicial e Dado Villa-Lobos era guitarrista da Legião Urbana, banda de Renato Russo.

Desse modo, **Soldados** recria as experiências vividas no espaço social, inclusive, as vivências das lutas pela liberdade, conforme a descrição de Carlos Marcelo. Isto é, a descrição do autor serve-nos para identificar o processo de criação dos poemas de resistência, pois denunciam a realidade, contestando-a e oferecendo reflexões à grande massa. **Soldados** é o retrato dessas lutas, em que a população combate pela liberdade, e o Exército, pela manutenção da ordem imposta pelo regime político-militar. Entretanto, a população e o Exército são formados por brasileiros comuns; e o povo termina por lutar com o próprio povo. A marcha não mais pertence a um lado e, sim, aos dois, porque “Quem é você?”. A marcha avança contra si própria, enquanto a coragem “parece medo da morte”.

A canção, e também a sucessão dos soldados, evolui no som, indo da sonoridade límpida à estridente; pois, no primeiro e no segundo tempo cancional, a assonância /a/ e a aliteração /m/ constroem o campo imagético de movimentação das pessoas, soldados oficiais ou não: a organização e os passos iniciais das tropas. No final do segundo tempo, a assonância cede lugar à sonoridade estridente ou surda, gerando uma sensação de desespero:

E de repente eu vi você cair
Não sei armar o que eu senti
Não sei dizer que vi você ali

As vogais sublinhadas, na oralidade da canção, são aproximadas do som estridente da vogal [i]. As vogais em negrito representam os sons surdos, fechados. Por conseguinte, a assonância /i/ enfatiza o desespero e o grito, porque “As vogais da série anterior [/i/ e /u/] são próprias para exprimir sons agudos, estridentes, ajustando-se seu valor ao significado de palavras” (MARTINS, 1989, p. 31). Em **Soldados**, as assonâncias impactam pela agudeza da situação: o medo e a solidão na batalha.

Se o quarto tempo da canção explora as possibilidades da vogal [i], a partir do verso “Como explicar pra você o que eu quis”, aparece a vogal [o], fechando o círculo da marcha, porque /o/ e /u/ “têm a possibilidade de imitar sons profundos,

cheios, graves, ruídos surdos, e sugere[m] idéias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte” (MARTINS, 1989, p. 32):

Somos soldados

Pedindo esmola

A assonância /o/ conclui a luta. O seu resultado é o soldado, herói decaído, esmolando. Esmola, palavra não-poética, espanta, porque, quem esmola, mendiga pela sobrevivência. O soldado de **Soldados** esmola pela sobrevivência, mas não só pela sobrevivência física e, sim, pela sobrevivência de um eu interior, um eu que sente, tem medo, tem sonhos. Logo, a expressão “esmola” une-se aos fragmentos “Tenho medo de lhe dizer o que eu quero tanto”, “Não sei armar o que eu senti” e “Como explicar pra você o que eu quis”, em que o termo ganha ambiguidade, pois “esmola”, comumente usado para pedir comida e dinheiro, agora é aplicado para solicitar a atenção do outro, para que me complete, me escute, compartilhe comigo medos e coragem. “Somos soldados/ Pedindo esmola” porque estamos sozinhos, *você* e *eu*, na luta pela vida, pela liberdade.

Segundo Alfredo Bosi, a vogal [u], muitas vezes, integra signos que desenvolvem “sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte” (2008, p. 56). Por causa disso, a assonância /o/ progride para a vogal /u/ no último verso, evocando sentimentos de tristeza e de morte. A palavra “lutar”, por sua vez, se transforma em sentimento de tristeza pela luta entre irmãos, membros da mesma sociedade, de morte, de desesperança dos soldados que esmolam pela liberdade. Todavia, a voz reabre a sonoridade da língua na pronúncia da vogal [a], tornando a consoante [r] quase inaudível. A vogal [a] ganha expressividade no grito libertador. Entre a assonância /u/, de *lutar*, e a assonância /a/, de *lutar*, a voz escolhe a clareza da segunda vogal. Como um grito de liberdade, o eu livra-se da marcha e gera um sopro de esperança, em meio a uma realidade incerta e confusa, onde todas as pessoas são soldados.

Assim, **Soldados** é arquitetada pela representação do espaço social, em que a busca do poeta por eliminar a metáfora de seus textos, acaba por incluí-la, por meio, sobretudo, das evocações do canto a presentificam na performance roqueira

do cantor. A metáfora sonora transforma em ícone a sociedade reprimida e, ao mesmo tempo, acomodada com as normas impostas pelo sistema político.

Soldados, poema-canção representativo da luta e dos conflitos sociais, resiste ao ideal da organização ditatorial da sociedade e, principalmente, da imagem (pré)concebida do exército, porque enfatiza não a bravura e a coragem dos soldados e, sim, as emoções humanas conturbadas e confusas presentes no campo de batalha. **Soldados** indaga sobre a identidade do herói, ou melhor dizendo, sobre a imagem concebida do herói, pois, destruindo a bravura do herói, a canção expõe um ser humano comum que teme, que se assusta, que se acovarda diante da dúvida de quem é o outro. Esse outro que luta contra mim e eu contra ele. Esse outro que sou eu mesmo, vivendo e comungando das emoções atemorizantes da morte. Esse outro que ocupa a vaga do herói na era contemporânea, pedindo licença a Walter Benjamin em suas reflexões acerca do herói moderno (2000). Diante do fraquejar do homem comum no papel do herói, em sua recriação-denunciadora da sociedade brasileira, o poeta expressa outro espaço, o espaço perfeito e distante do mundo real, onde “nossas meninas estão longe daqui”.

O canto resistente à sociedade, contrário à ignorância dos movimentos de luta libertadora, metaforiza os conflitos sociais por meio da voz, que oraliza e corporifica a palavra poética, pois voz exige a presença e entrega total do corpo que a lê. Daí, Ezra Pound, ao analisar Arnaut Daniel, poeta provençal, afirmar que, na melopéia, o som não canta sobre algo, ele é o próprio algo, o próprio objeto: “Arnaut Daniel, o melhor artífice (‘il miglior fabbro’) como Dante o chamou, não se referiu apenas a pássaros que cantavam. Ele, efetivamente, fez os pássaros cantarem EM SUAS PALAVRAS na canção” (POUND, 1998, p.p. 53-54).

Em **Soldados**, Renato Russo não só cantou sobre os soldados, porque os soldados são o próprio canto poético, tal como os pássaros na poesia de Arnaut Daniel. **Soldados** são forma e conteúdo, isto é, a forma melopáica da marcha torna o conteúdo palavra-matéria, verbo. Portanto, **Soldados** é luta das pessoas, é desrepressão do corpo, é liberdade físico-emocional, é vivência experimentada na comunhão da canção.

3.2 Música Urbana 2: a metáfora desvelada na (re)apresentação do espaço social

*As the snow flies
On a cold and gray Chicago mornin'
A poor little baby child is born
In the ghetto
And his mama cries
'cause if there's one thing that she don't need
It's another hungry mouth to feed
In the ghetto
(Mac Davis, apud Elvis Presley, In the Ghetto)*

Na dissertação de mestrado de Geruza Zelnys de Almeida (2005)²⁹, há uma relevante reflexão acerca da metáfora na poesia de Hilda Hilst:

Se metáfora poética causa estranhamento, pois funciona como um véu que encobre uma imagem primeira (a qual cabe ao leitor des-velar e estabelecer a relação entre ambas); na antipoesia hilstiana ocorre um processo inverso: o poeta dá, de chofre, sem véu, a imagem primeira ampliada em *zoom*, impossibilitando o des-velamento (ALMEIDA, 2005, p. 64).

Embora a metáfora seja o trabalho de reconstruir o objeto por meio da palavra-matéria e, por causa disso, provoque um velar do objeto propriamente dito, a desmetáfora, ao contrário, descobre o objeto. A palavra-matéria não se desdobra em relações de similaridade, porque o desnudamento do objeto parte da descrição pura e simples do mesmo. O realismo da descrição provoca a desmetaforização da palavra metafórica.

À vista disso, quando o movimento *punk* chega ao Brasil e é assimilado pelos jovens paulistas e brasilienses, o desejo de cantar a realidade busca a desmetaforização da sociedade. Os jovens passam a rejeitar a metáfora da música

²⁹ Geruza Zelnys de Almeida desenvolveu a pesquisa sobre a poesia metafísica de Hilda Hilst, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. O resultado da pesquisa encontra-se na biblioteca da universidade para pesquisa, sob o título **A (Meta)Física Poética em Hilda Hilst**.

popular brasileira (MPB) e procuram edificar uma canção de choque não só pela desarmonia, como pelo des-velar da letra musical. Conforme Guilherme Bryan (2004), a juventude de 1980 queria derrubar a metáfora das composições da MPB, pois estas não mais correspondiam às necessidades de um país em vias de democratização e, ao mesmo tempo, num contexto político de índole ditatorial.

O *punk* retratava, e ainda hoje retrata, a vida dos jovens nas grandes cidades: “O punk reflete a vida como ela é, nos apartamentos desconfortáveis dos bairros pobres, e não o mundo de fantasia e alienação que é o que a maioria dos artistas criam” (BIVAR, 2007, p. 59). Fugindo da metáfora artística, o *punk* parte para a recriação do mundo, usufruindo de descrições com forte aproximação ao objeto real. O mundo se encontra descrito e desvelado na poesia *punk*.

Herdando a rejeição à metáfora do movimento *punk*, Renato Russo, muitas vezes, tende a produzir a desmetaforização nas canções, porque o mundo deve ser desnudado e desvelado para o público participante:

Música Urbana 2

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana,
Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres
Cantam música urbana,
Motocicletas querendo atenção às três da manhã –
É só música urbana.

Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana
E nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana
Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música urbana

O vento forte seco e sujo em cantos de concreto
Parece música urbana
E a matilha de crianças sujas no meio da rua –
Música urbana.
E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana.

Os uniformes
Os cartazes
Os cinemas
E os lares
Nas favelas
Coberturas
Quase todos os lugares.

E mais uma criança nasceu.
Não há mentiras nem verdades aqui
Só há música urbana.

A poesia cantada em **Música Urbana 2** é o retrato sem máscaras das ruas dos grandes centros urbanos. O objeto, o espaço da metrópole, é entregue ao outro sem véus, sem disfarces. A metrópole está nua diante dos olhos do receptor.

O processo de desmetaforização surge da descrição realista da cidade: a violência: “Os PMs armados e as tropas de choque”; a sujeira: “esparadrapos podres”, “crianças sujas”; e o trabalho: “nos pontos de ônibus”. Toda a organização social do homem moderno e contemporâneo é exposta na descrição realista da canção. A cidade desmetaforiza-se no ato descritivo da canção.

Contudo, o processo de desmetaforização não é a abolição da metáfora na poesia-canção, mas sim o processo que desponta do próprio recurso imagético contido na metáfora. Na verdade, a desmetaforização é apenas uma faceta da metáfora, pois revela novas possibilidades de explorar o real possível. A metáfora desvelada ou a desmetaforização apoia-se em relações de similaridade asseguradas por outros meios imagéticos. Em Geruza Zelnys de Almeida, os meios estavam na metafísica da poesia de Hilda Hilst; aqui, em **Música Urbana 2** (correspondendo a Renato Russo), os meios imagéticos situam-se na voz cantada; porquanto

a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos

atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda a sua matéria (ZUMTHOR, 1997, p.11).

A voz canta o modo de dizer e a vontade de existir dos habitantes da cidade. A voz atravessa o simples olhar sobre a cidade. Ela atravessa a cidade com a cidade. O olhar vem do interior da sociedade, por isso ressoa o canto nos seres urbanos. A voz dá existência à sociedade reconstruída na poesia cantada de **Música Urbana 2**. Isto é, se a voz é a capacidade de nos dar a existência, em **Música Urbana 2**, nos entrega a cidade através da experiência da palavra-matéria, do verbo poético; porque a voz transforma a descrição realista da cidade no verbo da poesia cantada.

Em **Música Urbana 2**, o verbo poético se deixa vivenciar na sonoridade brusca, seca, sem os aparatos melódicos típicos da música. A canção conta apenas com a inflexão vocal e com o som mínimo e baixo do violão. A modulação da voz mimetiza a agitação urbana e a metáfora anteriormente recusada, se recompõe.

A voz sustenta a dissonância tanto musical, quanto poética. A melodia dissonante do canto de resistência é a principal marca de identidade das canções roqueiras de hoje: “Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15).

As artes moderna e contemporânea não buscam a calma, tampouco a serenidade, pois ligadas à cidade, transpõem a agitação, os barulhos e a desorganização da metrópole para o corpo mimetizador da arte. **Música Urbana 2** desarmoniza, choca e convoca o outro na comunhão da palavra poética. A palavra poética é a própria canção-cidade, e, como um transeunte, o eu poético passa pelas ruas e as descreve: “As descrições sobre a grande cidade não pertencem nem a um nem a outro daqueles tipos. Pertencem àqueles que atravessaram a cidade como ausentes, perdidos em seus pensamentos ou preocupações” (BENJAMIN, 2000, p. 09).

O eu poético russo é esse ser ausente-presente em **Música Urbana 2**, porque, como ausente, pode descrever a realidade sem o véu da metáfora; como presente, comunga da sinestesia provocada pelo canto de uma voz forte e

antimelódica: “O vento forte seco e sujo em cantos de concreto/ Parece música urbana”. O vento e a secura, apreendidos pelo tato, e a sujeira, pela visão, adicionados à voz que agride o outro órgão sensorial, a audição, contribuem para a teatralização da cidade, uma vez que a imagem, apoiada na tutilidade, na visualidade e na audição da palavra-matéria, leva o ouvinte a vivenciar sinestesticamente a cena urbana. A sinestesia do canto fornece vida ao poema em conluio com a música.

Além disso, na comunhão do canto – lembrando que, conforme observado em outros capítulos, no *rock* e na poesia cantada, o ouvinte não é o ser passivo e, sim, o ser ouvinte-ativo, porque partilha e vivencia o canto – a voz opta por uma sonoridade árdua auditivamente, que divide o poema em quatro tempos cancionais. No primeiro tempo cancional, indo do primeiro até o quinto verso da estrofe inaugural, a voz é mais suave do que nos demais tempos. No entanto, a suavidade não corresponde a uma melodia harmoniosa e, sim, à fala tônica de quem atravessa a cidade e somente a vê porque está perdido em pensamentos.

No segundo tempo cancional, a voz, aos poucos, sofre progressão e não se atenua mais. A tonicidade torna-se, cada vez mais, presente e ensurdecadora, quase abafando o violão, instrumento marcador do compasso arrítmico do canto.

Consequentemente, a divisão dos tempos cancionais organiza-se pela progressão da tonicidade da voz e podem ser exemplificados pelo seguinte agrupamento:

1º Tempo Cacional: tonicidade suave em comparação com o restante da música: perdura na primeira estrofe.

2º Tempo Cacional: início da elevação da voz: correspondente à segunda estrofe.

3º Tempo Cacional: afirmação da voz elevada, com algumas oscilações entre o agudo e o grave. O grave recebe suavidade semelhante ao choramingar. Situa-se na terceira estrofe.

4º Tempo Cacional: manutenção da voz aguda e ausência da respiração prolongada. Quebra a organização lógica da leitura por estrofes, já que une a quarta estrofe e parte da quinta.

5º Tempo Cancional: a voz oscila entre o agudo e o grito, recorrendo a uma liberação dos sentimentos contidos na execução do canto. Ficando na última estrofe (a quinta estrofe), corresponde aos dois últimos versos.

Apesar do agrupamento implicar a marcação elevada e ascendente da voz do poeta-cantor, nota-se a repetição da expressão “música urbana”, que constrói o refrão, recurso explorado por poetas e músicos para a fixação e afirmação do poema e/ou da música. A expressão “música urbana” contrasta com a voz tonalmente ascendente da canção. Ou seja, enquanto os versos são agudos sonoramente, a expressão, diversas vezes, remonta à harmonia:

E a matilha de crianças sujas no meio da rua –

Música urbana

E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana

No fragmento, nos elementos grifados, a voz cresce em tonicidade e agressividade. Nos negritados, contudo, a voz perde sua agressividade tonal e ganha ares melódicos, assemelhando-se ao choro ou às queixas cotidianas da dura realidade. O choque entre expressão conduz à constatação do que é a cidade, o espaço de várias experiências, que se encontram e se cruzam na palavra-matéria, na música urbana.

Em contrapartida, o olhar ausente do eu poético apreende não a beleza da sociedade, mas os becos, a violência e o abandono dos cidadãos. Na apreensão da obscuridade da cidade, a ironia choca pela ligação das palavras com simbologias díspares: “E a matilha de crianças sujas no meio da rua”. A disparidade entre os termos *matilha* e *criança* ressalta o contraste entre *matilha* (segundo o **Minidicionário Aurélio Eletrônico** (2009), um substantivo coletivo para designar grupo de cães de caça e, portanto, portador do símbolo do animal) e o símbolo contido na palavra *criança*, e lembra, de acordo com o senso comum, a inocência e a pureza das pessoas. A relação entre *matilha* e *crianças* ironiza o desenvolvimento das cidades, que não respeitam o crescimento e a formação do homem, já que as crianças, como bandos de cães de caça, estão nas ruas, caçando alimentos, caçando a sobrevivência. As crianças sujas, míseras, solitárias, unidas pela

pobreza, caçam os lixos, as esmolas nas janelas dos carros, o alimento que lhes garante a sobrevivência. A sujeira das crianças é a sujeira da cidade. A sujeira é o abandono da pureza e da inocência do povo. A ironia ainda prossegue mais aguda com a junção do verso citado com o segundo verso do poema: “Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres”. Aqui, não são somente as crianças abandonadas pela metrópole, mas também os adultos, sem moradia e sem alimentação, “Andando por ruas quase escuras”³⁰, unidos pela grande cidade, abandonados pelas casas com “antenas de TV” e por “Motocicletas querendo atenção às três da manhã”. Adultos e crianças solitários na multidão da sociedade; a apreensão do vazio do ser humano pelo eu poético ausente-presente da canção: a cidade sendo absorvida pelo transeunte que passa nas ruas imerso em pensamentos e observações, e que melancolicamente constata: “As ruas passam”³¹.

Assim, verifica-se que **Música Urbana 2** é a sequência de **Música Urbana**, gestada anteriormente, quando Renato Russo integrou a banda *punk* Aborto Elétrico, para a qual já compunha canções-poemas. Entretanto, por brigas internas, a banda se desfez, dando origem a outras duas bandas: a Capital Inicial e a Legião Urbana. Renato Russo permaneceu com a Legião Urbana até a morte, mas muitas canções-poemas criadas por ele mantiveram-se na Capital Inicial. **Música Urbana** pertence ao repertório da Capital Inicial, daí a impossibilidade de análise da performance de Renato Russo. A percepção de sequência, porém, pode ser comprovada pela análise da letra:

Música Urbana

Contra todos e contra ninguém
O vento quase sempre nunca tanto diz
Estou só esperando o que vai acontecer

³⁰ Música de Renato Russo produzida durante o período que integrou sua primeira banda de *rock punk* Aborto Elétrico. A música é uma prévia de *Música Urbana 2*, por isso, o título *Música Urbana*. Com o término da Aborto Elétrico, algumas canções ficaram com a banda Capital Inicial; uma delas é *Música Urbana*.

³¹ *Música Urbana*, In: **Capital Inicial, Acústico MTV**. Discografia completa em Referências Bibliográficas.

Eu tenho pedras nos sapatos
Onde os carros estão estacionados
Andando por ruas quase escuras
Os carros passam

As ruas têm cheiro de gasolina e óleo diesel
Por toda a plataforma
Toda a plataforma
Por toda a plataforma
Você não vê a torre

Tudo errado, mas tudo bem
Tudo quase sempre como eu sempre quis
Sai da minha frente
Que agora eu quero ver
Não me importam os seus atos
Eu não sou mais um desesperado
Se eu ando por ruas quase escuras
As ruas passam

A canção poética, no entanto, não explora a voz como fator inerente à manifestação da forma poética. Mais ligada à instrumentação do que à poesia, **Música Urbana** apresenta, ainda sim, um prenúncio do que seria **Música Urbana 2**, bem como Renato Russo evoca referências poéticas de outros autores: “Eu tenho pedra nos sapatos”, fazendo citação quase direta do conhecido poema **No Meio do Caminho**, de Carlos Drummond de Andrade.

Para Marco Lucchesi, a poesia drummondiana é contemporânea não somente porque invoca o homem contemporâneo, mas também porque explora o tempo instantâneo, cuja instantaneidade perdura por toda a eternidade: “A obra de Drummond repousa não mais na sua contemporaneidade, mas na sua instantaneidade” (idem, p. 11).

A habilidade poética de Carlos Drummond de Andrade em transpor o cotidiano no instante da poesia é assimilada por Renato Russo em **Música Urbana 2**, pois, conforme a declaração de Renato Russo: “Em termos de construção, eu me interessei mais pela poesia inglesa. Mas, em termos de temática, Fernando Pessoa e Carlos Drummond. Aí, sim...” (ASSAD, 2008, p. 195). A influência de Drummond na escolha temática das canções pode ser conferida em **Música Urbana** e, principalmente, **Música Urbana 2**. As canções citadas se completam uma à outra, exibindo uma construção simples, sem desenvolvimentos elaborados no plano do texto. As manifestações poéticas centram-se no trabalho do canto e da temática, que se voltam para o cotidiano do homem moderno e contemporâneo. No plano do tema-canto, a forma e o conteúdo são delineados na poesia. Deste modo, o que foi uma prévia do canto poético russo em **Música Urbana** reaparece em **Música Urbana 2**, em que a voz não é acessório da música e, sim, base para a construção da metáfora da palavra-matéria. Isto é, enquanto a canção escrita é uma tentativa de desmetaforização, a canção vocalizada e performatizada restabelece a metaforização do signo, que é, assim, apresentado aos ouvintes-participantes do canto roqueiro. Ademais, os recursos estilísticos típicos do som, como a assonância e a aliteração, contrastam com a realidade (re)criada no poema canção: “Os sons da língua – como outros dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagradado e ainda sugerir idéias, impressões” (MARTINS, 1989, p. 26). Em função disso, **Música Urbana 2** opta pela assonância /a/, pois “o [a] traduz sons fortes, nítidos e reforça a impressão auditiva das consoantes que o acompanham” (idem, p. 30):

Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana
E nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana

A excessiva repetição da vogal [a] reforça a voz aguda da canção e permite a sensação de desagradado pela vivência do verbo poético. A cidade é desnudada, desvelada pelas sensações que o destaque dado à vogal [a] pode suscitar nos ouvintes. **Música Urbana 2** aponta para a sociedade dos excluídos, dos viventes reais que transitam pelas ruas e que queremos esconder nos escombros, nas vias

escuras, mas que estão bem diante de nós, tão claras e certas quanto o som aberto e nítido da vogal [a].

Música Urbana 2 apresenta outro recurso linguístico da produção russiana: a enumeração. Procurando atender à exigência do movimento *punk* de destruir a imagem metafórica da realidade, Renato Russo aponta para certa hierarquia social por meio da enumeração de signos-para, que indicam coisas ou objetos comuns ao cotidiano da grande cidade:

Os uniformes
Os cartazes
Os cinemas
E os lares
Nas favelas
Coberturas
Quase todos os lugares.

A enumeração fornece imagens múltiplas das ruas da cidade, bem como é acentuada pela voz cantada sem fôlego, em que as pausas respiratórias se tornam mais escassas, liberando-se no verso “E mais uma criança nasceu.”. A acentuação da enumeração pela ausência do fôlego atenua o signo-para e causa a geração de signos-de, metaforizando os objetos antes presos à nomeação para a comunicação entre as pessoas. O relato descritivo da cidade passa a ser a vivência atordoada dessas imagens na canção-poema.

Na acentuação vocalizada da enumeração, Renato Russo chega a omitir palavras que aparecem no texto escrito, como são os casos dos versos “Os cinemas”, substituído no canto pelos termos “cinemas” e “Nas favelas”, por “favelas”. Com isso, os termos *cinemas* e *favelas* perdem sua categoria gramatical originária: o substantivo. Reconhecendo que o substantivo “é a palavra com que designamos ou nomeamos os seres em geral” (CUNHA, 2001, p. 177), por isso, encontra-se mais ligada ao signo-para, *cinemas* e *favelas* não implicam a nomeação, mas a adjetivação dos demais substantivos da enumeração: *cartazes* e *lares*.

No canto, os substantivos acompanhados dos artigos “Os cartazes/ Os cinemas” acabam se adjetivando quando o artigo é omitido: “Os cartazes-cinemas” remetem à propagandas comerciais que se comportam como telas. “E os lares/ Nas favelas” transformam-se em “E os lares-favelas”. Qualificando os lares de favelas, Renato Russo explora a ironia, oferecendo-nos condições para refletir sobre as diferenças sociais, como a noção do senso comum sobre o significado da palavra *lar*, porquanto muitos lares brasileiros concentram a sociedade excluída, que trabalha nos “lares-coberturas” (unindo e alterando as classes gramaticais, mais uma vez, conforme apontado nos exemplos), a parte da sociedade que ignora a realidade miserável da cidade.

Essa passagem de uma classe gramatical a outra só foi possível graças ao texto vocalizado, pois “a linguagem é poesia e cada palavra esconde uma certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia” (PAZ, 1982, p. 45). A carga metafórica das palavras acima citadas esperava a voz poética para se libertar do contexto usual da comunicação, que somente nomeia as coisas. A voz poética transforma a palavra comum na palavra-matéria, no objeto concreto agora modificado pelo canto, pela percepção do poeta sobre o real possível, porque na dura realidade do dia-a-dia, o ser humano sempre deseja o outro, que, muitas vezes, em Renato Russo, é visto como semente de algo ideal, seja o indivíduo ou seu contexto.

Diante disso, na canção-poema russiana, a força criadora da palavra situa-se na performance do canto de resistência do *rock* e na multiplicidade imagética que o canto dissonante e acelerado pode suscitar nas pessoas. **Música Urbana 2** garante a força metafórica das palavras, por meio de uma voz aguda e seca, em que imagens são produzidas sinesteticamente num caleidoscópio de cores e de formas.

A enumeração, constatada na canção, tende a reforçar a reprodução imagética, iniciada no primeiro verso, quando a construção frasal expunha certa lógica, utilizando sujeito, verbo e complemento, mesmo na ordem indireta. Na enumeração, a ausência dessa construção frasal lógica, com tais elementos, favorece o desenvolvimento da metáfora e a multiplicidade de imagens, recordando o psicodelismo *hippie*. O psicodelismo *hippie* demandava a comunhão das

sensações e das vivências das cores diversas, reproduzidas ao mesmo tempo, de maneira atordoadora, confusa e frenética. Essa reprodução das cores do psicodelismo é reencontrada em **Música Urbana 2**, mas, agora, além da experiência conjunta das cores, as pessoas experienciam a multiplicidade das relações sociais, por meio de elementos simbólicos, que se convertem em imagens concretas da realidade edificada pelo canto:

os shows tornaram-se participativos, uma multidão vibrava com os rituais do psicodelismo. Os integrantes das bandas expressavam o sentimento de que a platéia e os artistas eram parte de um grande organismo, no qual a cabeça do músico fazia balançar a cauda dançante (FRIEDLANDER, 2008, p. 271).

Na descrição de Paul Friedlander sobre um dos momentos do *rock* nos Estados Unidos, durante a explosão do movimento *hippie*, observando a preocupação do estilo musical em ser uma manifestação cultural participativa, em que público e cantor comungam das mesmas sensações e dos mesmos ideais. Transportada para a realidade brasileira, durante a década de oitenta, a descrição revela o canto participativo de Renato Russo, já que na execução da canção-poema, as pessoas se entregam à vivência do objeto poético. O corpo é, então, levado ao grau máximo de sensorialização, em que palavra, voz e corpo se conjugam e promovem a experiência do signo-de. A sensorialização do canto é classificada como performance por Paul Zumthor (2007) e, para ele, esse fenômeno seria a melhor poesia existente.

Em outras palavras, a sensorialização da palavra-matéria em **Música Urbana 2** decorre do canto poético compartilhado que, experimentando a tensão em toda a tonicidade da voz desarmônica, liberta-se no último verso, quando a repetição sucessiva da expressão titular atinge a liberação do grito revolucionário do *rock*.

Assim, o eu poético ausente-presente que, em outro tempo se aproveitou da temática do instante de Carlos Drummond de Andrade, metaforiza a cidade por meio da voz poética dissonante, em que, na presentificação da experiência da palavra-matéria, recua ao ponto de observação benjaminiano, expondo a sociedade sem reações ou críticas: “Não há mentiras nem verdades aqui/ Só há música urbana”.

Ademais, a brutalidade com que canta a cidade acaba se convertendo na denúncia dos problemas dos centros urbanos. O poeta presente assume a recusa

da sociedade instituída, ao (re)criá-la a partir da desarmonia sonora, (re)produzindo os ruídos dos ambientes e da solidão do poeta ausente, que anda “por ruas quase escuras/ As ruas passam”³². Na reprodução visual-sonora da cidade, a canção poética russiana resiste ao cotidiano, da mesma forma que reconhece que a sociedade é apenas a música urbana. E **Música Urbana 2** é a poesia do cotidiano resistente e instantânea de Drummond revivida por Renato Russo.

³² *Música Urbana*.

3.3 Perfeição: o canto celebrativo do homem individual

As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios

provam apenas que a vida prossegue e nem todos se libertaram ainda.

(ANDRADE, 2010, p. 182)

Em **Soldados**, o canto recria as lutas sociais, mimetizando-as através de uma oralidade silábica pré-metrificada e desarmoniosa, recordando os sons das marchas militares na contenção do avanço das manifestações populares contrárias ao regime político vigente no Brasil, nas décadas de setenta e oitenta. Na recriação sonoro-imagética das marchas, a poesia oral questiona o papel do herói, expondo o medo e a insegurança do ser humano comum, porque, na batalha, os dois lados, civis e militares, são formados por homens da sociedade real, portanto, anti-heróis, que não possuem a bravura e a coragem dos heróis míticos e fabulosos. Em vista disso, o herói de **Soldados** é sempre associado aos homens que pedem “esmolos”, aos brasileiros que lutam pela sobrevivência.

A recriação da sociedade permanece em **Música Urbana 2**. Entretanto, não são as lutas sociais o componente de representação, mas a descrição pura e simples da cidade, do seu lado obscuro e feio. A representação não parte mais da metaforização do som marcial, como em **Soldados**, e sim, do processo de desmetaforização do signo poético. Ou seja, o relato descritivo entrega a palavra cantada pronta, desnudada, sem o véu da metáfora. A cidade é desvelada e se torna palavra poética na voz decantada e dissonante da canção. Dessa vez, o canto procura a imparcialidade emocional, mesmo quando o eu poético presente relata a cidade. Sua visão da cidade não envolve o emocional, mas o ponto de observação daquele que vê a metrópole de dentro.

Em suma, **Soldados** recria a sociedade contemporânea por meio da apreensão das emoções dos soldados civis e militares, durante a batalha. Já a recriação social de **Música Urbana 2** é uma tentativa de abstenção emocional, em

que o relato descritivo abole a opinião do eu-poético. O social, então, impõe-se sobre o emocional. Desta maneira, **Soldados** recusa o retrato meramente descritivo e **Música Urbana 2** resiste à emoção de quem observa a sociedade. Essas recusas se reencontram e se unem numa terceira canção: **Perfeição**.

Em **Perfeição**, a sociedade desmetaforizada ausente em **Soldados** e as emoções humanas inexistentes em **Música Urbana 2** se reúnem e constroem o poema-cantado de resistência. **Perfeição** mimetiza os aspectos essenciais do mundo moderno: a cidade e o homem. Diante da mimetização da cidade e do homem, é possível verificar o modo como ambos se relacionam e se desenvolvem, uma vez que indivíduo e comunidade dependem um do outro. A personalidade do homem constitui-se da sociedade em que vive, por outro lado, a cidade organiza-se pelas mãos do ser humano. Essa teoria um tanto lógica e pragmática auxilia a compreensão do canto russo em **Perfeição**, porque o título da canção pode suscitar imagens agradáveis, de lugares bonitos e relações harmoniosas. Logo, a melodia e a voz do intérprete deveriam conduzir-nos a uma espécie de harmonia e tranquilidade. Contudo, **Perfeição**, em seu trabalho de representação da cidade e do homem, contesta essa imagem preestabelecida do relacionamento homem-cidade, expondo imagens desagradáveis dessa relação. **Perfeição** escancara a personalidade humana, escandalizando a sociedade mais do que o fizeram **Soldados** e **Música Urbana 2**:

Perfeição

1

Vamos celebrar a estupidez humana
A estupidez de todas as nações
O meu país e sua corja de assassinos
Covardes, estupradores e ladrões
Vamos celebrar a estupidez do povo
Nossa polícia e televisão
Vamos celebrar nosso governo
E nosso estado, que não é nação

Celebrar a juventude sem escola
As crianças mortas
Celebrar a nossa desunião
Vamos celebrar Eros e Thanatos
Persephone e Hades
Vamos celebrar nossa tristeza
Vamos celebrar nossa vaidade.

2

Vamos comemorar como idiotas
A cada fevereiro e feriado
Todos os mortos nas estradas
Os mortos por falta de hospitais
Vamos celebrar nossa justiça
A ganância e a difamação
Vamos celebrar os preconceitos
O voto dos analfabetos
Comemorar a água podre
E todos os impostos
Queimadas, mentiras e sequestros
Nosso castelo de cartas marcadas
O trabalho escravo
Nosso pequeno universo
Toda hipocrisia e toda afetação
Todo roubo e toda a indiferença
Vamos celebrar epidemias:
É a festa da torcida campeã.

3

Vamos celebrar a fome
Não ter a quem ouvir
Não se ter a quem amar

Vamos alimentar o que é maldade
Vamos machucar um coração
Vamos celebrar a nossa bandeira
Nosso passado de absurdos gloriosos
Tudo que é gratuito e feio
Tudo que é normal
Vamos cantar junto o Hino Nacional
(A lágrima é verdadeira)
Vamos celebrar nossa saudade
E comemorar a nossa solidão.

4

Vamos festejar a inveja
A intolerância e a incompreensão
Vamos festejar a violência
E esquecer a nossa gente
Que trabalhou honestamente a vida inteira
E agora não tem mais direito a nada
Vamos celebrar a aberração
De toda a nossa falta de bom senso
Nosso descaso por educação
Vamos celebrar o horror
De tudo isso – com festa, velório e caixão
Está tudo morto e enterrado agora
Já que também podemos celebrar
A estupidez de quem cantou esta canção.

5

Venha, meu coração está com pressa
Quando a esperança está dispersa
Só a verdade me liberta
Chega de maldade e ilusão.

Venha, o amor tem sempre a porta aberta
E vem chegando a primavera –
Nosso futuro recomeça:
Venha, que o que vem é Perfeição.

Antes de observar os aspectos vocais e textuais de **Perfeição**, chamarei a atenção para dois verbos construtores de toda a canção: “Vamos celebrar”. Os verbos de ação, que conduzem o poema, retomam aspectos inerentes ao *rock and roll*: a convocação e a comunhão do signo poético presente no canto de resistência.

O verbo *vir*, conjugado em primeira pessoa do plural do indicativo, indica que o canto deve ser executado não somente pelo intérprete, mas também pelos ouvintes-participantes. Em Paul Friedlander, a capacidade de compartilhar e convocar o outro para o canto roqueiro é uma das heranças do estilo gospel negro-americano:

Os diálogos de chamado-e-resposta – originários dos cantos africanos – eram executados por um cantor principal e pela congregação que respondia. O gospel também inspirou gestos corporais entusiasmados e livres, tanto para os apresentadores quanto para a congregação. Cada um desses elementos tornou-se um componente importante para o R&B e, mais tarde, para o rock and roll (2008, p. 34)³³.

O gospel, além de explorar o canto emocionado, com variações da voz, indo do agudo ao grave, trabalha com a participação dos ouvintes, que respondem as aclamações do intérprete – ou o compositor. No *rock*, o jogo pergunta-reposta está presente em algumas letras musicais, como acontece em **Vamos fazer um filme**, quando a canção interroga o ouvinte, estimulando-o a refletir sobre o comportamento afetivo do homem atual: “E hoje em dia, como é que se diz: ‘Eu te amo.’?”³⁴; ou ainda, no ritual de partilha dos *shows*, em que a música “speed metal – uma tendência considerada mais autêntica pelos puristas do heavy metal”

³³ A sigla R&B, utilizada pelo autor na citação descrita, refere-se ao ritmo *Rhythm and Blues*, gênero que também contribui para formação do *rock*.

³⁴ Renato Russo, 1993, **O Descobrimento do Brasil**.

(FRIEDLANDER, 2008, p. 382) – desperta no público (muitas vezes desconhecedor da composição escrita em inglês) o desejo de comunhão com os acordes dissonantes dos instrumentos. O ouvinte-participante passa, então, a acompanhar a melodia instrumental, reproduzindo-a com sons vocais e arquitetando um grande coral, como se pôde verificar no *show* da banda norte-americana *Metallica*, em janeiro de 2010, no Estádio do Morumbi³⁵.

No caso de **Perfeição**, o chamado-resposta não consiste em perguntar algo, mas em convocar os outros para a celebração (“Vamos celebrar”) da poesia cantada. Daí, o significado de celebração se propagar por diversos verbos, que remetem ao significado de festividade. Por conseguinte, na primeira estrofe, a noção de festividade aparece em “Vamos celebrar”, e, na segunda estrofe, “Vamos comemorar” mantém o significado de celebração. Na quarta estrofe, “Vamos festejar” insiste, outra vez, na idéia de celebrar. Observando o texto da canção, nota-se a permanência da celebração em outros verbos ainda: alimentar, cantar. O uso de palavras relacionadas à ação de festejar acontece porque a palavra celebrar remete a eventos comemorativos, em que as pessoas se reúnem para exaltar ou louvar situações, datas ou pessoas. Dessa maneira, quando as pessoas ouvem a palavra *celebrar*, logo estimulam a lembrança de festas, de comemorações, ambientes em que podem liberar as emoções e compartilhá-las com as demais.

No Latim, a palavra expande-se para três situações chamativas: a união de várias pessoas no mesmo lugar, a prática da mesma ação e o exercício da arte. No *rock*, as pessoas se agrupam no mesmo ambiente, a fim de vivenciar a liberdade proporcionada pelo canto resistente-libertário. Assim, **Perfeição** conclama à festa da partilha existente na canção roqueira. Ao invocar o outro, a canção soleniza a cidade e o homem, compartilhando a realidade individual e social, subentendendo-se, aqui, no termo social, a descrição e a representação do espaço público da sociedade, e não a convivência mútua entre as pessoas que participam desse

³⁵ *Metallica* é uma banda californiana, cujo trabalho musical revela-se comprometido com a vertente *heavy metal* do *rock and roll*. Por isto, suas canções são caracterizadas por longos e complexos solos de guitarra. Às vezes, são duas guitarras solando na mesma música. O *show* citado fez parte da turnê mundial *World Magnetic Tour*, tendo sua apresentação ocorrido em São Paulo, no dia 30 de janeiro de 2010.

espaço. Logo, **Perfeição** não celebra o lado belo do homem ou da sociedade e sim o seu oposto, o lado feio, o individualismo, a esperteza, a corrupção e a desordem.

Novamente, o recurso à desmetáfora é utilizado por Renato Russo ao retratar homem e sociedade. No retrato do homem, o uso abusivo de palavras tradutoras da falta de ética ou moral ajuda a construir um retrato negativo do homem moderno: “estupidez humana”, “nossa tristeza”, “nossa vaidade”, “idiotas”, “A ganância e a difamação”, “nossa saudade”, “nossa solidão”, “toda a nossa falta de bom senso”. Estas expressões e várias outras citadas, no texto musical, edificam a sociedade, “O meu país e sua corja de assassinos/ Covardes, estupradores e ladrões”, um Brasil “que não é nação”, mas que canta junto “o Hino Nacional”, já que “A lágrima é verdadeira”.

Para Arthur Dapieve, **Perfeição** descreve o Brasil durante o governo de Fernando Collor de Mello, quando “o primeiro presidente da República eleito diretamente pelo voto popular em quase trinta anos” (BRANDÃO E DUARTE, 2008, p. 141), com promessas de acabar com a corrupção no Brasil e com os privilégios dos poderosos, é investigado e acusado de participação no esquema de corrupção política existente no país. A desilusão do povo com as falsas promessas políticas, o individualismo dos corruptos e a falta de ética são representadas pela voz dissonante de uma poesia que choca pela desmetáfora:

Na eterna dialética entre ética pública e privada na vida e obra de Renato, *O descobrimento* trazia também um impressionante retrato do país, filme queimado e tudo. Pois o Brasil também havia conseguido sobreviver a Fernando Collor de Mello, apeado do poder a 29 de dezembro de 1992. O Brasil que sobrara para o vice-presidente Itamar Franco estava por inteiro na quarta faixa, “Perfeição”, incrivelmente amarga mas, no final das contas, otimista. Ninguém era poupado. “Vamos celebrar a estupidez humana/ A estupidez de todas as nações/ O meu país e sua corja de assassinos/ Covardes, estupradores e ladrões/ Vamos celebrar a estupidez do povo/ Nossa polícia e televisão/ Vamos celebrar nosso governo/ E nosso Estado, que não é nação”, abria a letra daquela espécie de samba-enredo doente do pé, levado no excelente trabalho de bateria de Marcelo. E, conforme Renato adicionava-lhe camadas de teclado, a música atingia uma pungência quase insuportável (“Vamos alimentar o que é maldade/ Vamos machucar um coração/ Vamos celebrar nossa bandeira/ Nosso passado de absurdos gloriosos”). Ao fim, em sua quinta parte, “Perfeição” se abria num samba-canção: “Nosso futuro recomeça:/ Venha, que o que vem é perfeição” (DAPIEVE, 2006, p. 140).

Nas palavras de Dapieve, “*O descobrimento*” refere-se ao título **O descobrimento do Brasil**, álbum em que se acha a canção **Perfeição**. Além disso,

o autor salienta a visão amarga de Renato Russo diante de um país mergulhado na falta de ética das pessoas, inclusive da própria população. No entanto, apesar da visão amarga do poeta-cantor, o poema cantado abre perspectivas de esperança em sua última parte.

Antes, porém, da esperança, a base da canção está na desmetaforização do signo-de, o que leva a metáfora desvelada a denunciar a sociedade e o homem por meio de um agressivo e amargo retrato descritivo. O canto dissonante e decantado, porém refaz o signo-de, e a metáfora é restituída no grito revolucionário do *rock*. Sociedade e homem metaforizam-se na voz, que canta o feio e o moderno e, também, o homem brasileiro da travessia.

Octavio Paz explica que a Idade Moderna critica a mitologia e, por isso, busca a liberdade de raciocínio e de conhecimento. O homem moderno acredita no conhecimento lógico acima de qualquer mito. Embora criticando e rejeitando os mitos, o ser humano moderno e contemporâneo ainda institui outro mito: o da revolução; porque a “revolução é ao mesmo tempo criadora e destruidora, melhor dizendo, ao destruir, cria” (PAZ, 1993, p.63). A revolução de **Perfeição** se encontra, justamente, na vivência catártica das situações ou das emoções presentes na atualidade. A celebração consiste, dessa forma, na convocação de uma revolução, em que jovens são levados a experienciar – e não negar – as emoções humanas (sobretudo as negativas e reprimidas) e combater a sociedade acomodada e hipócrita. Na vivência dessa experiência, o jovem critica impiedosamente o burguês conveniente e a sociedade imoral, e aspira a uma outra, uma sociedade perfeita, um homem utópico.

no nível mais profundo, um e outro poema enraizam-se no imaginário que desde sempre inconscientemente povoou a mente do homem ocidental; pelo menos é possível neles identificar a vontade de reconquistar um paraíso perdido, ou de chegar a uma terra outra, futura, onde o indivíduo poderá ser mais feliz do que é, pois prisioneiro, aqui e agora, de um mundo injusto e cruel, vivendo dentro dos limites de uma rotina insatisfatória, restritiva e desprovida de encantos (BERRINI, 1997, p. 21).

Nas poesias cantadas de Renato Russo, o sonho perfeito vem caracterizado, principalmente, pelo amor. Assim, **Perfeição**, após quatro cantos do relato

desmetaforizado do homem e da cidade, nos permite entoar, na última estrofe, o grito de esperança, de liberdade, porquanto “o amor tem sempre a porta aberta”.

Todavia, antes do grito libertário, a canção busca a revolução, ao celebrar a sociedade e o homem em sua esfera concreta, feia e cruel. Isto é, na celebração da realidade do homem e da cidade, o indivíduo já prenuncia a superação do real sufocante e opressivo:

A negação move-se para o campo da possibilidade: “oferecendo”, “esperando”. Sem esse movimento parece impossível fundar um conceito de resistência. Resistir é subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro (BOSI, 2008, p. 226).

Perfeição se oferece ao ouvinte-participante num movimento de ida e volta, como o jogo musical gospel de pergunta-resposta. Esse movimento parte do intérprete roqueiro e atinge o ouvinte, que, igualmente, inverte seu papel, devolvendo a experiência da palavra poética ao cantor. Na celebração de **Perfeição**, cantor e receptor compartilham das mesmas posições, pois a palavra poética os une na mesma vivência. A experiência de salvar a sociedade dos escombros permite a fundação da resistência. Ao resistir, o homem proclama a existência de outro mundo, marcado pela esperança de futuro.

Para isto, **Perfeição** se apresenta como uma grande enumeração, na qual os versos, muitas vezes longos, perpassam todo o canto. A enumeração, como já apontado em **Música Urbana 2**, é um recurso frequente nos poemas russianos, porque, por meio dela, as imagens são multiplicadas, formando um imenso prisma imagético:

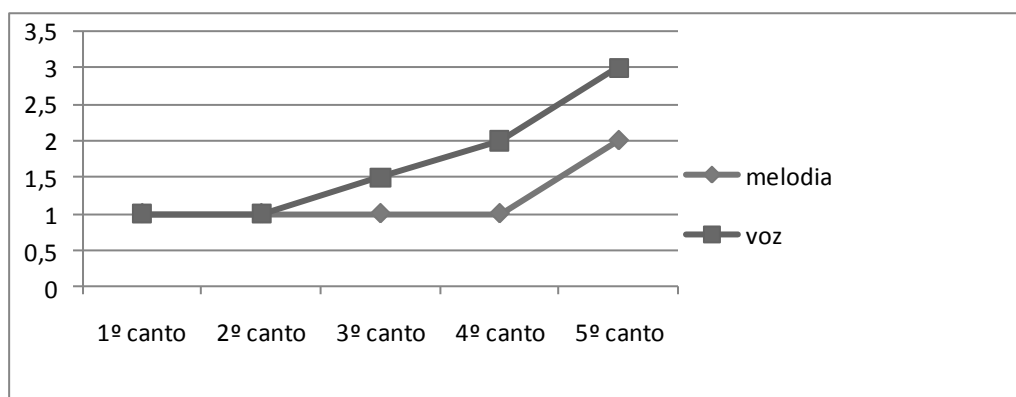
Vamos celebrar os preconceitos
O voto dos analfabetos
Comemorar a água podre
E todos os impostos
Queimada, mentiras e sequestros
Nosso castelo de cartas marcadas
O trabalho escravo

Nosso pequeno universo

Toda hipocrisia e toda afetação

Todo roubo e toda a indiferença

No fragmento sublinhado, a voz poética clarifica a enumeração, e imagens vão sendo sobrepostas. As imagens deixam o leitor-ouvinte atordoado pela vivência simultânea de um Brasil sem ética. Em **Perfeição**, o trabalho de vocalização é mais simples, porquanto a voz permanece agressiva e dissonante, separada da melodia musical. Por esse motivo, o tempo cancional não contrasta tanto com a divisão numérica disposta no registro escrito. De fato, a voz e sua necessidade respiratória procuram conservar os intervalos apontados pelo texto escrito. A alteração perceptível na voz marca não o tempo cancional e sim a elevação progressiva do tom vocalizado. Deste modo, voz e melodia podem ser traduzidas no seguinte gráfico:



O gráfico se organiza em cinco cantos, sendo os cinco referentes às divisões do texto escrito da canção. Na linha pontilhada, a marcação decorre da melodia, tanto instrumental, quanto rítmica da voz. A linha de quadros responde somente pela voz. Ou seja, a melodia tende a uma regularidade durante os quatro cantos. Contudo, note-se que a regularidade não dá indicações de planejamento musical elaborado, mas de uma música antimelódica, com imensa carga expressiva de ruptura dos padrões comuns das músicas de massa, na qual bateria e guitarra parecem duelar entre si.

A antimelodia perde força no último canto, quando a canção recebe um conjunto instrumental mais harmonioso. A demora na alteração da melodia, todavia,

não acontece com a voz. A voz inicia a canção, imediatamente em tom agudo. Não há oscilações para o tom grave. As oscilações vão sempre do agudo ao muito agudo. Por isso, a partir do terceiro canto (“Vamos machucar um coração”), Renato Russo aplica o grito como fator de poetização:

| | | |
|-------------------------------------|---|---------------------------|
| Vamos celebrar nossa bandeira | } | voz elevada: tom agudo |
| Nosso passado de absurdos gloriosos | | |
| Tudo que é gratuito e feio | } | elevação da voz: grito |
| Tudo que é normal | | |

Ao introduzir o grito como elemento músico-poético, Renato torna a voz mais aguda, abandonando, finalmente, a harmonia, que só se instaura melodicamente no quinto canto, quando a voz aguda, ainda que permanecendo nesse mesmo tom, ganha contornos e prolongamentos silábicos, e ameniza o grito agressivo das estrofes anteriores.

Tamanha desarmonia melodia-voz não acontece de maneira equivocada. Sua existência na poesia sonora tem funções de metáfora, porque as palavras do cotidiano adquirem vida e corpo concreto por causa da voz que a canta. Daí a representação da realidade social e humana por meio do texto escrito oralizado. Quando a sociedade e o homem são descritos, voz, escrita e melodia desarmonizam-se, e o grito dá a sensação de liberdade, bem como a convocação (“Vamos”) do outro proclama a revolução.

A participação de outras vozes no canto (Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos), constituindo o coral, reafirma a conclamação revolucionária, uma vez que, nesses versos, não apenas o intérprete canta, mas todos a sua volta participam da cantoria. Todos fazem parte da celebração poética de resistência em **Perfeição**. De mais a mais, o coral ajuda a suavizar a dissonância e a desarmonia da voz, pois, nos breves versos, o prolongamento das sílabas resgata a melodia perdida:

Vamos festejar a inveja
 (...)
 Vamos festejar a violência

(...)

De toda a nossa falta de bom senso

O trabalho oral-melódico da canção conta com mais duas surpresas: a citação da mitologia grega e a referência à música popular brasileira, gênero esse que o *rock* nacional da década de oitenta recusou, conforme demonstra Clemente³⁶ em seu manifesto *punk*:

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com outra que apenas convida o pessoal a dançar: ou, na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de punk rock, todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes – e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles a vêem, do alto, mas que não sentem na carne, como nós. E também choram de alegria, quando contam o dinheiro que ganham. Nós, os punks, somos uma nova fase da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma idéia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém (apud: ALEXANDRE, 2002, p. 60).

A declaração de Clemente expõe a recusa do *rock* nacional oitentista em aceitar ou se unir à MPB, porque, presa a uma época de censura, o que a obrigou a fazer uso de metáforas para tratar da realidade do país, a MPB já não agradava mais, uma vez que o processo de redemocratização permitiu, nos anos 80, gradativamente, o debate da realidade sem os véus metafóricos. Por conseguinte, o *rock*, principalmente sua vertente mais agressiva, o *punk*, preferiu a desmetaforização. Renato Russo, no início da carreira artística, se enquadrava no movimento *punk* de Brasília; porém, aos poucos, o artista se desamarrou da nomenclatura *punk*, optando pelo estilo *rock and roll*:

³⁶ Clemente fazia parte da banda *punk* Inocentes. O manifesto de Clemente, originalmente, intitula-se *Manifesto punk: fora com o mofo da MPB! Fim da idéia da falsa liberdade*.

A gente era um híbrido, entre o querer ser uma *tribo* punk e uma ligação com uma geração anterior. Brasília tinha muito disso – pessoas que faziam teatro coletivo, transavam alimentação natural, pintura *batik*, faziam suas próprias roupas – e, para a gente, isso foi uma ponte para coisa coletiva dos punks. Foi só quando a gente viajou para São Paulo é que percebemos que não éramos bem punks. Ficamos com medo da metrópole, aquela sujeira toda. (Russo, apud: ASSAD, 2008, p. 202).

A declaração de Renato Russo se deve ao espanto despertado quando ele e o restante da banda conheceram a cena *punk* de São Paulo. Ao contrário dos *punks* de Brasília, que vinham da classe média e recebiam boa educação, além de frequentar universidades, os *punks* paulistas eram operários e desempregados jovens, que viviam na periferia, muito distantes do conforto da casa dos pais. O *punk* brasiliense era mais elitizado e culto nas composições escritas; o *punk* paulista, ao contrário, era mais bruto e rebelde, ligado às cenas violentas e sujas das cidades de São Paulo ou do ABC paulista, reduto das indústrias do Estado.

Retornando ao canto em questão, **Perfeição** mantém a resistência, a rebeldia e a liberdade do movimento *punk*, mesmo sendo escrita na década de noventa, com o poeta-cantor em plena fase adulta. Essa maturidade pode ser constatada na citação mitológica:

Vamos celebrar Eros e Thanatos
Persephone e Hades

Thanatos, ou Tânatos, é a personificação da morte, que, na mitologia, “comparece, não como *agente*, mas como *executora*” (BRANDÃO, 1997, p. 141). Assim, Thanatos arrebatava as vidas, promovendo a desintegração e a desunião das pessoas. Na canção russiana, Thanatos é celebrado em versos que remetem à morte: “As crianças mortas”; “Todos os mortos nas estradas/ Os mortos por falta de hospitais”; ou a desunião: “Celebrar a nossa desunião”, “E esquecer a nossa gente”. Se Thanatos é o executor, as almas arrebatadas são levadas ao mundo subterrâneo. Hades, outro personagem mitológico citado no canto poético, é o deus do Inferno. Por isso, todas as almas arrebatadas por Thanatos são encerradas por Hades no Inferno. Segundo Odile Gandon, a morte para os gregos era um pesadelo,

uma vez que “os gregos gostavam tanto da vida, gostavam tanto da luz, que para eles era difícil imaginar que se pudesse ser feliz no reino dos mortos” (2000, p. 119). Por esse motivo, Hades era um deus temido, pouco mencionado ou celebrado. Alguns estudiosos da cultura grega descrevem Hades como um deus “sensível, introvertido, mas violento e inflexível” (BRANDÃO, 1999, p. 257), outros, como um deus “rígido e intransigente, e desconhece a dor humana” (STEPHANIDES, 2004, p.120). De qualquer modo, Hades é um deus solitário e poderoso, mergulhado na imensidão negra do mundo subterrâneo. Poderoso e solitário, Hades se tornou um deus inflexível, que não concede liberdade às almas do Inferno, causando muita dor e saudade nos seres humanos, na Terra. A solidão de Hades é amenizada quando ele rapta Persephone e a toma por esposa.

Deméter, deusa das plantações, mãe de Persephone, ao saber do rapto da filha, exige sua devolução. Hades, por interferência de Zeus, só permite, porém, que a esposa passe seis meses na Terra e seis meses no Inferno. A vida de Persephone fica, assim, para sempre dividida: Persephone “tinha um pouco de medo daquele tio que a queria como esposa” (ODILE, 2000, p. 202) e, segundo Junito de Souza Brandão, a deusa ainda se apaixonou por Adônis, que também viu seu tempo dividido entre Hades, Persephone e a Terra.

Nas narrativas míticas, Hades é o deus poderoso, solitário e rígido. Persephone expressa as relações divididas: a Terra e o Inferno, o marido Hades e o amor de Adônis. Persephone nunca está na plenitude, enquanto Hades sempre guardará a solidão. Persephone e Hades, em **Perfeição**, celebram-se em versos que indicam morte, tristeza, saudade, solidão e sequestro:

Vamos celebrar nossa tristeza

Vamos celebrar nossa vaidade.

(...)

Mentiras e sequestros

(...)

Não se ter a quem ouvir

Não se ter a quem amar

(...)

Vamos celebrar a nossa saudade

E comemorar a nossa solidão.

Vaidoso de sua função, Hades sequestra Persephone. A deusa triste vive na divisão. E Thanatos, a Morte, destrói os laços entre as pessoas. **Perfeição** revive a mitologia, trazendo-a para o mundo de hoje. Hades, Persephone e Thanatos são forças, ações e pensamentos da cidade moderna. A cidade das trevas, da desordem, da desunião, em que a vida, diferentemente dos gregos, não tem tanta importância. Mas, **Perfeição** nos fornece uma esperança, pois, de acordo com a obra de Hugo Friedrich: “o particular do artista moderno [é]: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (Baudelaire, apud: FRIEDRICH, 1978, p.35). Renato Russo evoca a revolução ao vivenciar e condenar a decadência homem-sociedade no mundo contemporâneo. Ao experimentar a decadência, descobriu uma beleza misteriosa: a esperança. Para trabalhar com a esperança, introduziu o mito de Eros no canto de resistência, já que Eros é o deus do amor e, por causa disso, é capaz de perturbar as emoções humanas e divinas, porque as intensifica nas pessoas, o que as leva a libertar-se. Em virtude de sua capacidade de perturbação, Eros se encontra em oposição a Thanatos, porque sua força “tem a função de unir”³⁷, de garantir, “não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do cosmo” (BRANDÃO, 1997, p. 358). Thanatos desune pela morte, Eros une pelo amor. Para Renato Russo, somente o amor pode salvar o mundo, porque “é só amor/ Que conhece o que é verdade/ O amor é bom, não quer o mal/ Não sente inveja ou se envaidece”³⁸:

Venha, meu coração está com pressa

Quando a esperança está dispersa

Só a verdade me liberta

³⁷ Renato Dias Martino, artigo eletrônico sobre as relações educacionais entre pais e filhos, está disponível na página <http://www.artigonal.com/psicoterapia-artigos/o-modelo-familiar-em-desuso-3846015.html>.

³⁸ *Monte Castelo, As quatro estações*, 1989.

Chega de maldade e ilusão.

Venha, o amor tem sempre a porta aberta

E vem chegando a primavera –

Nosso futuro recomeça:

Venha, que o que vem é Perfeição.

O resgate da esperança por meio do amor também é o resgate da beleza misteriosa no deserto da metrópole moderna. Essa beleza misteriosa é mostrada pela aceitação e até união com a MPB, uma vez que o quinto canto faz referências à música **O Bêbado e a Equilibrista**³⁹, de João Bosco e Aldir Blanc, gravada pela cantora Elis Regina:

choram marias e clarisses
no solo do brasil
mas sei
que uma dor assim pungente
não há de ser inutilmente
a esperança dança
na corda bamba de sombrinha
em cada passo dessa linha
pode se machucar
azar,
a esperança equilibrista
sabe que o show de todo artista
tem que continuar

A esperança de **O Bêbado e a Equilibrista** é tão frágil quanto a esperança de **Perfeição**: “A esperança está dispersa/ Só a verdade me liberta”, porque desmetaforizada a imagem homem-cidade, a esperança “pode se machucar”,

³⁹ Música na íntegra no álbum **Elis, essa mulher**, 1989.

sobrando o grito de resistência do *punk: no future*. Entretanto, Renato Russo culmina, porém, por recusar seu próprio grito contestador. E, em **Perfeição**, o grito contestador e desarmonioso é arrebatado por Thanatos:

Vamos celebrar o horror
De tudo isso – com festa, velório e caixão
Está tudo morto e enterrado agora
Já que também podemos celebrar
A estupidez de quem cantou esta canção.

Enterrando a canção desarmoniosa e dissonante, e, junto com ela, a sociedade egoísta e desunida, **Perfeição** nos oferece o mundo utópico com o qual sonha, em que o amor é a esperança e a verdade:

amar é, para ele, tirar do amor tudo o que o amor pode oferecer ao espírito, tudo o que a volúpia pessoal, as emoções e as energias íntimas que ela excita podem finalmente entregar à faculdade de compreender, ao desejo superior de se edificar, à força de produzir, de agir e de eternizar (VALÉRY, 2007, p. 39).

O amor constrói o espaço perfeito, no qual “o futuro recomeça” e “tem sempre a porta aberta” para os eleitos, convocados pelo grito revolucionário do *rock and roll*. Convocados pelo apelo sedutor de Renato Russo (*vamos, venha*), o cantor, você, nós, somos todos convidados a comungar dessa nova experiência do homem e da cidade ideais.

O que antes era grito dissonante e desarmonioso, em que a antimelodia agredia o ouvinte-participante, agora, no canto do amor libertário e perfeito, a voz transforma-se em harmonia e melodia. O homem moderno achou, finalmente, a esperança “equilibrada”. Eros reorganiza o cosmo, e a canção poética de resistência atinge a utopia, afinal “o que vem é Perfeição”.

Considerações Finais

A letra de música não é poesia, mas a letra de música que não é poética, não me interessa.

(Alice Ruiz)⁴⁰

“A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura”: é desta forma que Décio Pignatari introduz sua reflexão sobre a **Comunicação Poética** (1981, p. 01), e é também desta forma que dou início às considerações finais desta dissertação, não da pesquisa, pois, conforme afirma Paul Zumthor, o *rock* é uma manifestação poética que ainda desafia estudiosos e críticos. *Rock*, música, canto e poesia constituíram o cerne deste trabalho. Por isto, no momento final deste nosso estudo, parece-nos justo, de início, lembrar que nele se tentou estudar Renato Russo como um compositor que uniu a música popular e de massa à poesia marginal, por meio do canto dissonante, decantado e desarmonioso, com a pretensão de retratar a *década da travessia*, tal como José Roberto Silveira definiu o período referente aos anos 80 do século XX.

Para isto, no primeiro capítulo, referimo-nos ao contexto histórico do *rock and roll*, bem como a sua vocação hibridizante. Nascido no seio da população negra ou rural dos Estados Unidos, o *rock* pretendia a liberdade e a desrepressão da juventude, bem como da camada marginalizada da população, que, com ele, pela primeira vez, pode questionar e debater os valores impostos pela sociedade, reconhecendo a contradição radical entre o ensinamento dos conceitos e a conduta das pessoas. Inicialmente, o *rock* procurou libertar o indivíduo pela dança sensual e, ao mesmo tempo, contida e não programada dos movimentos corporais, para posteriormente, com a intensificação dos conflitos políticos, muitos dos quais culminaram em guerras, ganhar letras mais elaboradas, voltadas para a contestação direta da hipocrisia social. O jovem encontrava, nessas músicas, a chance de fugir da realidade difícil e cruel do mundo moderno-contemporâneo.

⁴⁰ Palestra ministrada no programa Sempre um Papo.

A fuga, a liberdade e a resistência acabaram simbolizadas (e ainda hoje o são) pelos rituais presentes nos *shows* de *rock and roll*, já que neles os ouvintes são convocados a comungar da manifestação de resistência das músicas. Além disso, a simbolização também está inscrita nas vestes – que se modificam conforme a nova geração de jovens que as usa. A cor negra, o couro, os cabelos espetados e longos compõem a vestimenta. O *show* torna-se, assim, um ambiente de partilha e de liberdade. Nesse ambiente, o *rock* tentou resgatar a poesia dos primórdios, ao pôr em relação estreita poema cantado e performance instrumental. Tal prática conferiu ao *rock* plenas condições de sensorialização e experimentação da palavra-matéria, a palavra poética, visto que a música é a mais abstrata e, em consequência, a mais icônica das artes, pois a melodia representa e presentifica o outro ausente, por meio do universo qualitativo e anti-conceitual dos sons.

A melodia dissonante, agressiva e desarmoniosa do *rock* representa e presentifica o outro ausente, a sociedade perfeita, o espaço do amor incondicional. A vivência do amor pelos roqueiros não tem condições éticas ou morais estabelecidas por condutas hipócritas ou contraditórias da sociedade acomodada, por isso, o corpo é oferecido à experiência máxima da manifestação poética na execução do *rock*. Renato Russo propagou, acima de tudo, esse amor em seus poemas cantados, visto que “É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã/ Porque se você parar para pensar, na verdade não há”⁴¹.

Amor, resistência e crítica são constantes na poética russiana, que herdou do *rock* a rebeldia, a liberdade e a fuga. Mas também herdou da poesia brasileira o canto e a poesia marginal, sua antecessora. Por esse motivo, o segundo capítulo da dissertação tratou de (re)pensar o conceito de marginalidade da poesia, que surgiu, no Brasil, nos idos de 1970, no auge da ditadura militar. Ao (re)pensar a marginalidade poética, concluiu-se que toda forma poética é uma manifestação à margem da comunicação cotidiana, porque sua linguagem não tem funções comunicativas, tampouco racionais, mesmo atingindo o racional por meio do emocional. Ademais, no Brasil, durante a ditadura militar e a censura, essa linguagem anticomunicativa floresceu atrelada a outros recursos de publicação,

⁴¹ Pais e Filhos, álbum **As quatro estações**.

unindo-se, muitas vezes, a outras artes e experimentando técnicas exteriores à escrita. Ou seja, a poesia setentista foi um processo criativo baseado na experimentação dos recursos das mais diversas áreas artísticas. Desta forma, não sendo aceita pela maioria da população, a nova linguagem da poesia buscou novos caminhos de difusão em publicações alternativas, longe das editoras e de ajudas ou patrocínios institucionais. Por causa disto, recebeu o qualificativo (em grande parte pejorativo) de poesia marginal.

As produções alternativas do período setentista chegaram aos poetas modernos da década seguinte. No entanto, as produções poéticas não visavam à publicação de poemas e/ou de resultados de experiências artísticas. As manifestações poéticas da década de oitenta preocupavam-se com a conscientização e o prazer, e as músicas *rock* e *punk* tinham a capacidade de fornecer o que a nova geração desejava. Com isto, as músicas jovens envolviam-se com situações da vida diária e comum dos jovens, sem o pudor e a censura dos adultos. Os passos da redemocratização política do país contribuíram para a abertura do gosto jovem, que passou a se expandir gradualmente.

Renato Russo, por sua vez, ao unir a poesia marginal brasileira à manifestação poética do *rock and roll*, criou canções poéticas originais que marcaram o panorama musical do Brasil. As canções russianas representam e presentificam dois mundos, o concreto e o ideal. Na representação e presentificação desses mundos, Renato Russo imprimiu sua própria marca estética, ao articular com sensibilidade e habilidade os recursos da literatura, da língua oral e da expressão corporal. Enumeração, desmetáfora e voz dissonante são os pilares da estrutura poética das canções russianas.

A resistência à sociedade moderna se dá pelo retrato crítico-corrosivo da cidade e do homem que nela vive, em que a desmetáfora é uma das principais colaboradoras para a construção desse retrato. As palavras desmetaforizadas ganham dimensões de palavra poética, quando, na execução performática do poema, entra a voz que canta e convoca o outro a participar do canto. E essa voz demanda tanta dissonância, com tons antimelódicos e desarmoniosos, que o grito e a decantação expulsam a suavidade. A voz dissonante e antimelódica permite ao cantor evocar múltiplas e variadas imagens e situações do cotidiano; daí o uso da

enumeração, notada na voz sem fôlego do cantor. A enumeração vocalizada das palavras constrói o caleidoscópio imagético da poesia russiana.

Desse modo, em **Soldados**, como vimos, ocorre a mimetização das lutas sociais, a partir da semelhança entre os sons provocados pelos passos dos soldados e o canto silábico das palavras, recurso próximo à metrificação poética, em que as imagens vão sendo compostas pelo canto dissonante e desarmônico. No caso de **Música Urbana 2**, a sociedade é representada pelo retrato descritivo e desmetaforizado da metrópole. A voz seca, decantada e aguda evoca enumerativamente as cenas concretas dos problemas sociais. A voz arquiteta imagens multiplicadas de uma realidade feia, mas evidente e incontestável.

Perfeição, por sua vez, exemplifica a maturidade do cantor-poeta, porquanto reúne todos os recursos estilísticos das outras canções – desmetafora, enumeração vocalizada, canto desarmônico – afora denotar maior domínio e consciência da escrita literária, ao dividir e organizar o tempo cancional em cantos contrastantes. Expõe, por fim, o homem moderno-contemporâneo como um ser individualista e egoísta, qualidades estas que definem, dentre outras, a sociedade atual. **Perfeição**, porém, defende uma possível solução: a esperança do amor incondicional. A esperança apoia-se na recuperação da harmonia da Música Popular Brasileira e no amor incondicional, simbolizado pela figura de Eros, que se contrapõe a Thanatos, Hades e Persephone, responsáveis pela dor, saudade, solidão e morte existentes na grande cidade.

Em outras palavras, Renato Russo tornou-se poeta não pelo uso malabarístico da palavra poética, mas por experimentar a união da música com a poesia marginal, criando um canto de representação e presentificação da sociedade e do homem de hoje. Tal canto contesta a realidade concreta, resistindo a ela pela desarmonia, dissonância e antimelodia, ao mesmo tempo que convoca o outro, o ouvinte-participante, a comungar dos ideais de luta e criação de um mundo novo.

Referências Bibliográficas

- Bibliografia geral:

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta**. O Rock e o Brasil dos anos 80. DBA Dórea Books and Art, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. In: **Antologia Poética**. São Paulo: Record, 2010.

_____. Os ombros suportam o mundo. In: **Antologia Poética**. São Paulo: Record, 2010

ARISTÓTELES. (Trad.: Ana Maria Valente). **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ASSAD, Simone (coordenação). **Renato Russo de A a Z**. Campo Grande: Letra Livre, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 2000.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, Utopias**. São Paulo: EDUC, 1997.

BIVAR, Antonio. **O que é punk**. São Paulo: Braziliense, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, Antonio Carlos. DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais da Juventude**. São Paulo: Moderna, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. Volumes I e II. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. Eros e Psiqué. In: **Mitologia Grega**. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock: mercado, produção e tendências no Brasil**. São Paulo: Olho d'Água, 2004.

BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança**. Cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CALLES, Tiago Nero. **Chico Buarque hoje: poesia, resistência e utopia**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2008. (dissertação de mestrado).

CALVINO, Ítalo. (Trad.: Ivo Barroso). Leveza. In: **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia Marginal dos Anos 70**. São Paulo: Scipione, 1995.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Evolução das formas: poesia concreta. In: _____. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Poesia Concreta – Linguagem - Comunicação. In: _____. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARA, Salete de Almeida. **A Poesia Lírica**. São Paulo: Ática, 1989.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2005.

DAPIEVE, Arthur. **BRock**. O rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 2004.

DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo**. O trovador solitário. Rio de Janeiro. Ediouro: 2006.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria da Lírica**. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Poema e narrativa**: estruturas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ENDO, Jucimeire Ramos de Souza. **A poetização do cotidiano na poética de Manuel Bandeira**. São Paulo: PUC, 2006. (Dissertação de Mestrado).

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino-Português**. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Supervisão). **Miniaurélio**. O Dicionário da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2008.

FRIEDLANDER, Paul. (Trad.: A. Costa). **Rock and Roll**. Uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. (Trad.: Marise M. Curioni). **Estrutura da Lírica Moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GANDON, Odile. (Trad.: Monica Stahel). **Deuses e heróis da mitologia grega e latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2001.

GULLAR, Ferreira. Poema Sujo. In: **Toda Poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HOBBSAWM, Eric. (Trad.: Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel). **A Era das Revoluções**: Europa, 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. (Trad.: Marcos Santarrita). **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JAKOBSON, Roman. (Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes). **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, s/d.

LOPES, Márcia Plana Souza. **Palavra, Voz e Imagem**: a Poética de Arnaldo Antunes. São Paulo: PUC, 2007. (Dissertação de Mestrado).

MARCELO, Carlos. **Renato Russo o filho da revolução**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MATEUS. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

MARTINS, Geraldo Vicente. **De conflitos e adolescência**: análise do sujeito em letras de música de Renato Russo. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2000. (Dissertação de Mestrado).

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MORE, Thomas. (Trad.: Luís de Andrade). **A Utopia**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

MORICONI, Ítalo. **Destino: Poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MUGGIATI, Roberto. **Rock de Elvis à beatlemania [1954-1966]**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Rock da utopia à incerteza [1967-1984]**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo. Perspectiva: 2002.

PAZ, Octavio. (Trad.: Wladir Dupont). **A outra voz**. São Paulo. Siciliano: 1993.

_____. (Trad.: Olga Savary). **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Moraes, 1981.

PLATÃO. (Trad.: Carlos Alberto Nunes). **A República**. Belém: EDUFPA, 2000.

POZZOLI, Thereza Christina. Et al. **Dicionário da Língua Portuguesa Larrousse**. São Paulo: Ática, 2003.

STEPHANIDES, Menelaos. (Trad.: Marylene P. Michael). Orfeu e Eurídice. In: **Prometeu, os homens e outros mitos**. São Paulo: Odysseus, 2004.

RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. **Os estilos literários e letras de música popular brasileira**. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SÃO JOÃO. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancian. São Paulo: Paulus, 1990.

SILVEIRA, José Roberto. **Renato Russo e Cazuza** – a poética da travessia. Minas Gerais: Malta, 2008.

SIMÕES PAES, Maria Helena. **A década de 60**. Rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 2004.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da Literatura de Massa**. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1978.

SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VALÉRY, Paul. (Org.: João Alexandre Barbosa). **Variedades**. São Paulo. Iluminuras: 1999.

VALLE, Maria Ribeiro do. A morte de Edson Luís. In: **1968: O diálogo é a violência**. Movimento estudantil e ditadura militar no Brasil. Campinas: Unicamp, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Cultural, 2005.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- Discografia específica:

RUSSO, Renato. **Legião Urbana**. Manaus: EMI, 1984.

_____. **Dois**. Manaus: EMI, 1986.

_____. **Que País é este 1978/ 1987**. Manaus: EMI, 1987.

_____. **As quatro estações**. Manaus: EMI, 1989.

_____. **Legião Urbana V**. Manaus: EMI, 1991.

_____. **Música para acampamentos**. Manaus: EMI, 1992.

_____. **O descobrimento do Brasil**. Manaus: EMI, 1993.

_____. **A tempestade ou O Livro dos Dias**. Manaus: EMI, 1996.

_____. **Uma Outra Estação**. Manaus: EMI, 1997.

_____. **Acústico MTV Legião Urbana**. Manaus: EMI, 1999.

_____. Legião Urbana. **Como que se diz eu te amo**. CD 1. Manaus: EMI, 2001.

_____. Legião Urbana. **Como que se diz eu te amo**. CD 2. Manaus: EMI, 2001.

○ Discografia geral:

BOSCO, João. BLANC, Aldir. O Bêbado e a Equilibrista. In: **Elis, essa mulher**. Manaus: Warner Music Brasil, 1989.

DAVIS, Mac. In.: **Elvis Presley: 30 # 1 hits**. Manaus: BMG, 2002.

RUSSO, Renato. Música Urbana. In: **Capital Inicial Acústico MTV**. Manaus: Abril Music, 2000.

○ Revistas Consultadas:

FREITAS, Almir de. LIMA, João Gabriel de. SANTOS, Fernanda. (Organizadores). **Revista Bravo Especial**. Para Entender a Música POP Brasileira. São Paulo: número 2, Abril, 2010.

JEBAILI, Paulo. A língua na pauta musical. In: **Revista Língua**. São Paulo: número 53, Segmento, Março de 2010.

○ Shows, peças teatrais e exposições referentes à pesquisa:

MENDONÇA FILHO, Mauro (direção). CARVALHO, Daniela Pereira (texto). **Renato Russo**. São Paulo: Teatro Folha, 2010. (teatro)

METALLICA. **World Magnetic Tour**. São Paulo: Estádio do Morumbi, 2010. (show)

VALLADARES, Maurício. **Click! O Rock Brasileiro – História em Imagens**. São Paulo: Galeria do Rock, 2010. (exposição)

- Entrevistas:

- Sites:

RUSSO, Renato. Entrevista cedida para o Programa Jô Soares, em 1994. Acesso em 10 de agosto de 2010. Em: <http://www.youtube.com/watch?v=D6AD3FLQlok>.

RUSSO, Renato. Entrevista cedida para Zeca Camargo, para a emissora MTV. Acesso em setembro de 2010. Em: <http://www.youtube.com/watch?v=YcwjyRdTAg0>.

- Vídeos:

RUSSO, Renato. **Renato Russo entrevistado**. MTV. Amazônia: Abril Radiodifusão, 2006. (material em DVD).

- Apresentações, shows e clipes musicais da Legião Urbana:

- Sites:

<http://www.youtube.com/watch?v=E6Lvz5ooiRA>.

<http://www.youtube.com/watch?v=5OuM3kTAygl&feature=related>.

<http://www.youtube.com/watch?v=yp2LQnZ7bys>.

http://www.youtube.com/watch?v=GFrwU4Iz_ys&feature=related.

<http://www.youtube.com/watch?v=eaU7OslDjUc>.

- Vídeos:

LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana: Acústico MTV**. Brasil: EMI MUSIC, 1999.

- Blog:

CLEIDE. Quem foi Thanatos? Windows Live, 2010. Acesso em: 30 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://thanatos-mitikos.spaces.live.com/>.

CÉLIO. Tanatos. Blogger, 2010. Acesso em 10 de janeiro de 2011. Disponível em: <http://rosacruzrealfraternidade.blogspot.com/2010/06/tanatos.html>.

MARTINO, Renato Dias. O modelo familiar em desuso. Artigonal, 2010. Acesso em: 30 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.artigonal.com/psicoterapia-artigos/o-modelo-familiar-em-desuso-3846015.html>.

MORAES, Hélinho. Tanatos. Blogspot, 2008. Acesso em 10 de janeiro de 2011. Disponível em: <http://efestodoolimpo.blogspot.com/2008/04/tanatos.html>.

- Blog (sem citação de autor):

Usinas nucleares de Angra dos Reis. Areaseg. Acesso em 05 de fevereiro de 2011. Disponível em: <http://areaseg.com/vote2/html/um.html>.

Usinas nucleares de Angra dos Reis. SHVOONG, 2008. Acesso em 05 de fevereiro de 2011. Disponível em: <pt.shvoonh.com/social-sciences/anthropology/1787345-usinas-at%C3%B4micas-na-falha-geol%C3%B3gica/>.