

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

**LEITURAS SOBRE AMOR E PROTESTO NAS LETRAS DE RENATO RUSSO NA
LEGIÃO URBANA (1983-1997)**

MANAUS

2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

MARIA YONAR MARINHO DOS SANTOS

**LEITURAS SOBRE AMOR E PROTESTO NAS LETRAS DE RENATO RUSSO NA
LEGIÃO URBANA (1983-1997)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva

MANAUS

2016

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S2371 Santos, Maria Yonar Marinho dos
Leituras sobre Amor e protesto nas letras de Renato Russo na
Legião Urbana (1983-1997) / Maria Yonar Marinho dos Santos.
2016
141 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Lajosy Silva
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Literatura Comparada. 2. Poesia e Música. 3. Renato Russo. 4.
Legião Urbana. I. Silva, Lajosy II. Universidade Federal do
Amazonas III. Título

Dedicatória

Ao poeta das canções que embalaram minha adolescência, e que ensinaram à minha geração conceitos sobre amor e perdão, Renato Russo (In memoriam).

À minha amada mãe, Maria da Conceição Marinho Oliveira, e ao amado Tiago Atroch, por sofrerem juntos comigo as minhas angústias e ansiedades e torcerem sempre por mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por abençoar-me a cada dia com força, perseverança e saúde.

Ao meu orientador prof.Dr. Lajosy Silva, por suas valiosas contribuições, por dividir suas experiências, por sua organização e zelo para comigo. Sem ele, esse estudo não seria possível. Meu afetuoso agradecimento!

À minha família, principalmente à minha querida mãe, Maria da Conceição Marinho Oliveira, esse anjo que Deus colocou em meu caminho para me amar e cuidar de mim em todos os momentos, aos meus tios amados Adalberto e Marlene Cardoso, João Montanha Victor e aos primos; Adenauer, Janaína e Rainier Cardoso, pelo apoio e incentivo de sempre! Muito obrigada!

Ao meu querido amigo, companheiro, parceiro de todos os momentos, Tiago Atroch, por sua compreensão e dedicação diárias e à sua família, que já é um pouco minha também: Eva Atroch, André Atroch, Célia Cavalcanti e a pequena Júlia Cavalcanti por estarem sempre prontos a me ouvir, prestarem esclarecimentos acerca dos estudos e também pela grande acolhida e apoio de sempre. Muito obrigada!

Aos professores do Mestrado, sempre dispostos a corrigir, auxiliar e contribuir com minha pesquisa, acolhendo-me sempre com muito respeito e carinho. Obrigada!

Aos meus colegas do Mestrado que dividiram comigo momentos de alegria e ansiedade e ajudaram-me a seguir em frente. Obrigada!

À nossa querida e competente secretária do PPGL, Angélica Castro, pelo seu sorriso sempre aberto, por sua praticidade e principalmente, por toda ajuda durante os dois anos de Mestrado. Obrigada!

Aos amigos, que torcem sempre por mim, especialmente ao Elias Pires, à Eliane Gouveia, Marienne Mendonça, Magna Tereza, Mário Antonio Paixão e à Ingrid Karina Morales Pinilla, que me incentivaram nos momentos difíceis e me impulsionaram a continuar. Obrigada!

Aos professores Dra. Solange Ribeiro de Oliveira, por sua disponibilidade e carinho e por despertar em mim essa maravilha que é a melopoética. À Dra. Rita Barbosa de Oliveira, pelos livros, pelas dicas, pelas orientações durante as aulas de Teoria da Literatura e por todo carinho e disponibilidade também. Ao prof. Alfredo Werney, por seus estudos e por sua disponibilidade, pelo livro que muito contribuiu com minha pesquisa. Ao Dr. Leonard Cristy da Costa, pelo seu brilhantismo em transmitir os ensinamentos de Foucault, pelos livros, pelas orientações, enfim, por todo carinho e disponibilidade. À professora Dra. Renata Beatriz Rolon por sua disponibilidade. Ao professor Luiz Carlos Martins, pelas dicas, pela disponibilidade e carinho. Ao professor Dr. Estéban Celedón, também por suas dicas e disponibilidade. Obrigada!

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram para o desfecho e desenvolvimento desta pesquisa, direta ou indiretamente.

Dedico-lhes!

Quero um milhão de amigos

Quero irmãos e irmãs
Deve de ser cisma minha
Mas a única maneira ainda
De imaginar a minha vida
É vê-la como um musical dos anos trinta
E no meio de uma depressão
Te ver e ter beleza e fantasia

(URBANA,Legião. *O Descobrimento do Brasil - Vamos Fazer um filme* . Rio de Janeiro:EML-Odeon,
1997.Renato Russo, 4,21min.).

RESUMO

O presente texto busca através da literatura comparada, aproveitando-se também de aspectos da musicologia, ressaltar a relação entre poesia e música em algumas das canções de Renato Russo enquanto letrista e vocalista da Legião Urbana. As canções aqui selecionadas trazem a metaforização da linguagem, desvelando palavras que por diversas ocasiões foram julgadas de significado simples e aleatório, transformando-as em ricas interpretações, atemporais, a partir de leituras que abordam o contexto político e histórico do Brasil, apresentando em seus versos a imagem do jovem brasileiro das décadas de 70, 80 e 90 do século XX. A essa intervenção do artista sob seus interlocutores, que ocorre ainda hoje, Ezra Pound definiu como “antenas da raça”, visto que Russo foi capaz de transmitir aquilo que para muitos, passaria despercebido, sendo revelado apenas, para quem atentasse para a letra, entonação, mudança de ritmo, enfim, aspectos que somente através de estudo e pesquisa, seriam possíveis desvendar. Tal atitude em suas letras desencadeou em poesia, não podendo mais ser classificadas apenas por letras de música, mas agora, letras-poema. A relação com a sociedade perante o preconceito e o temor da AIDS, a homossexualidade e o conflito com a religião cristã também são temas discutidos nessa dissertação.

Palavras – chave: Literatura Comparada; Poesia e Música; Renato Russo; Legião Urbana, Letra-poema.

ABSTRACT

This text search through comparative literature studies, also taking advantage of aspects of musicology, highlight the relationship between poetry and music in some of the songs of Renato Russo as lyricist and vocalist of Legião Urbana. The songs selected here bring metaphors of language, revealing words on several occasions were judged in a simple and random meaning, turning them into rich interpretations, timeless, from readings that address the political and historical context of Brazil, performing in their verses the image of brazilian youth of the 70s, 80s and 90s of the twentieth century. By this intervention the artist under his interlocutors that occurs today, Ezra Pound defined as “antennae of the race”, since Russo was able to convey what for many go unnoticed, being revealed only to those to be aware of the letter, intonation, change of pace, finally, aspects that only through study and research, would be possible to unravel. Such an attitude in his letters sparked in poetry, it can no longer be classified only by lyrics, but now, letters-poem. The relationship with the society before the prejudice and fear of AIDS, homosexuality and the conflict with the Christian religion are also topics discussed in this dissertation.

Keywords: comparative literature; poetic and music; Renato Russo; Legião Urbana, letter-poem.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- ❖ Figura 01 – “A formação do poema, segundo Ezra Pound”.
(PINTO, Zemaria. *O texto Nu – Teoria da Literatura: gênese, conceitos, aplicação*. 2ª edição. Manaus: Editora Valer, 2011).
- ❖ Figura 1 - Renato Russo na Aborto Elétrico
Disponível em: < <http://www.renatorusso.com.br/gallery/renato/>> Acesso em: 18 de junho de 2015.
- ❖ Figura 03 – Capitão América
Disponível em: <[http:// www.marvel.com](http://www.marvel.com) >Acesso em: 25 de julho de 2015.
- ❖ Figura 04 – Doutor Destino
Disponível em: <[http:// www.marvel.com](http://www.marvel.com)> Acesso em : 25 de julho de 2015.
- ❖ Figura 5 - Carta do Tarô de Marselha - Arcano XVI
Fonte: Acervo pessoal.
- ❖ Figura 6 - Desenho – Arcano XIII – *A Morte* - autor: Tiago Atroch – ano: 2009.
- ❖ Figura 7 - a morte com o jogo de cartas
Disponível em: < <http://papel.deparede.com.br/rpg-fantasia/caveira-e-baralho/>>
Acesso em: 15 de agosto de 2015.
- ❖ Figura 8 :João de Santo Cristo a caminho de Brasília
Disponívelem:<<http://www.dotmagazine.com.br/?x1=10&x2=975&x3=10>>Acesso em: 10 de agosto de 2015.
- ❖ Figura 09: Os poetas Renato Russo e Cazuza em 1990
Fonte: <www.renatorusso.com.br/fotos >Acesso em: 14 de agosto de 2015
- ❖ Figura 10: Arcano XVIII – carta de tarot de Marselha – acervo pessoal

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I MÚSICA E POESIA	16
1.1 Das canções de Renato Russo à poesia	16
1.2 O que é música?	17
1.3 O que é poesia?	20
1.4 Melopoética: Poema-letra e letra-poema	23
1.5 “Geração Coca-Cola”: O <i>punk</i> e o <i>Pós Punk</i>	33
1.5.1 Geração Coca-Cola: Consumismo e opressão	36
CAPÍTULO II POESIA E POLÍTICA NAS LETRAS DE RENATO RUSSO	44
2.1 Música, poesia e política no Brasil – Da Tropicália ao <i>Rock</i>	44
2.2 “1965 Duas Tribos” – o discurso polifônico por trás da canção	45
2.3.1 Um jogo de cartas: Primeira leitura: A Dona Morte e sua visita	55
2.3.2 Segunda leitura: “Esqueça o mundo”, pois nele, Lúcifer se torna Deus; o símbolo do terror defendido pela Igreja Católica	62
2.4 A crítica à inflação no Brasil em “O Teatro dos Vampiros” e o despertar para uma nova fase política em “Metal contra as Nuvens”	63
CAPÍTULO III A alegoria do povo brasileiro em <i>João de Santo Cristo</i> e o retrato do país nas canções “Faroeste Caboclo” e “Que País é este”	72
3.1 “Faroeste Caboclo”: <i>João de Santo Cristo</i> , o jovem crucificado em favor da melhoria social	72
3.2 <i>Maria Lúcia</i> e o profeta <i>Jeremias</i> : a influência do Cristianismo na saga de <i>João</i>	84
3.3. O país descrito por Renato Russo em “Que País é este” e a canção “Brasil” do poeta Cazuzza	89
3.3.1 Contraponto, polifonia de “Brasil” e “Que país é este?”	95
CAPÍTULO IV RENATO MANFREDINI JR. E O PÁSSARO NA GAIOLA	102
4.1. Depressão, drogas e <i>rock’n’roll</i>	102
4.2 “Clarisse” a alegoria da prisão: a alma do poeta na voz feminina	104
4.3 “Eu era um lobisomem juvenil”, “A ordem dos Templários” e a Igreja Católica: A conciliação entre a homossexualidade e o divino	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

Entusiasmados com a corrente e já antiga discussão entre poesia e música, e observando a classificação de alguns músicos enquanto poetas, percebemos a inserção de compositores brasileiros do ritmo *rock*, oriundos da década de 80 do século XX, tais como Arnaldo Antunes e Cazuza, no entanto, a ausência de um nome em particular nos despertou o interesse: Renato Russo. Apelidado de *O trovador solitário*, termo que tituló uma de suas biografias, escrita pelo jornalista e estudioso da música, Arthur Dapieve, o compositor de “Geração Coca-Cola” e “Faroeste Caboclo” foi inclusive tema de dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Paraná, mas foi excluído da categoria de poeta no trabalho de Cláudia Capacchi intitulado *As letras de Canção de Renato Russo e seu diálogo com a poesia dos anos 80*(2003). Capacchi afirma que Renato Russo escreveu letras de canções e não poesia; que as letras têm como veículo as músicas e que a poesia tem como veículo o livro, não se misturando jamais os dois gêneros. Não concordamos de forma alguma com esta noção estanque de poesia, em primeiro lugar porque ela não encontra nenhuma sustentação na história, já que canção e poesia surgiram juntas, em segundo lugar, porque uma audição acurada das canções de Renato Russo, por várias razões que discutiremos durante o texto, revelam uma poesia bastante sofisticada.

Após a audição de todos os álbuns gravados em estúdio da Legião Urbana (1985-1997), buscamos a literatura comparada, a fim de analisarmos algumas canções (composição musical+composição de letra) cujos temas de amor e protesto são trabalhados de modo a se encaixarem nas três formas da poesia descritas por Ezra Pound: *fanopeia*, *melopeia* e *logopeia*, termos que aprofundaremos no decorrer do corpus.

Convidamos o leitor a realizar conosco uma viagem da música pela poesia entre os anos de 1983 a 1997 sendo a primeira data, ano em que o quarteto Renato Russo, Dado Villa Lobos, Renato Rocha e Marcelo Bonfá, componentes oficiais da banda, gravaram a primeira fita demo para a EMI-Odeon até a publicação do último álbum póstumo ao vocalista, denominado *Uma Outra Estação*.

Para tanto, contamos com o auxílio incontestável de um dos maiores poetas do século XX, o americano Ezra Pound (1885-1972), que em seu livro *ABC da Literatura*, aborda o método do ideograma chinês, no qual para se entender poesia, faz - se necessário estudá-la, discuti-la, procurar o significado de cada vocábulo empregado, seu contexto do momento de criação e, apropriando-nos do que este classificou como “Antenas da raça”; englobamos o poeta Renato Russo entre os artistas que o crítico disse atuarem como precursores em sua arte, funcionando como um radar social, capacitados a antecipar e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos (POUND, 2007, p.13).

E, para estabelecermos a aproximação entre letra de música e poesia nas canções de Renato Russo durante seu período na Legião Urbana, recorreremos aos estudos da Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira, grande estudiosa da *melopoética*, que abrange em seu livro *Literatura e Música* (2002) estudos sistemáticos sobre as relações sincrônicas; tais como entonação, fala e desempenho do orador, refrão, e outras que se referem ao termo (Ibidem, 2002, p.40). A pesquisadora ainda propõe três categorias para a análise de música através da literatura:

1. *Estudos literários-musicais* – referem-se a utilização dos instrumentos literários para a análise musical.
2. *Estudos músico-literários* – estudo no qual os conceitos musicais (formas musicais, tema e variação, gêneros musicais, dentre outros) fornecem instrumental para a análise literária.
3. *Estudos de forma mista* – referem-se, aos estudos que exploram formas híbridas como a canção, o lied, a ópera. Nesses estudos, utiliza-se tanto os conhecimentos da musicologia como os estudos literários. (Ibidem, p.49).

Embora este não seja um estudo voltado para a melopoética, selecionamos das categorias mencionadas pela professora Solange Ribeiro, para possíveis leituras das canções aqui aplicadas, os estudos de forma mista, no intuito de trabalhar a letra e aproveitar efeitos da melodia, ritmo e refrão, bem como a entonação da fala do poeta. A fim de nos situarmos no contexto histórico das canções, utilizamos os historiadores Daniel Aarão Reis, Antonio Villa e Selva Guimarães além das pesquisas do jornalista Elio Gaspari, para abordar referências sobre a ditadura brasileira e a tortura no país. Nos estudos de música e poesia, consultamos Adélia Bezerra de Menezes, Alfredo Werney Lima Torres, Buhumil Med, Affonso de Sant`Anna, Zemaria Pinto, Segismundo Spina, Solange Ribeiro de Oliveira e Rita Barbosa de Oliveira.

As biografias utilizadas são de Simone Assad, Arthur Dapieve e Carlos Marcelo, bem como o diário escrito pelo poeta de nossa pesquisa, reportagens, vídeos na internet e entrevistas além dos filmes relacionados à vida e obra de Russo: “Faroeste Caboclo” e “Somos tão jovens”.

Nascido no Rio de Janeiro, Renato Manfredini Jr. (27 de março de 1960 – 11 de outubro de 1996) foi o primogênito do casal Renato Manfredini, curitibano e economista do Banco do Brasil e da pernambucana Maria do Carmo Manfredini, conhecida pelos amigos como Carminha. Um ano e dez meses depois do nascimento de Russo, nascia a segunda filha do casal, Carmen Tereza. A família chegou a Brasília em março de 1973, treze anos após a inauguração da cidade em 21 de abril de 1960. Na adolescência, a música já era constante na vida do compositor. Segundo a biografia escrita pelo jornalista Carlos Marcelo (2012), o pai o levava aos concertos, o presenteava com discos e livros sobre música *pop e erudita*, mais estrangeira do que brasileira.

No final dos anos 70, Renato Manfredini Júnior (1960-1996) passou a denominar-se Renato Russo, em homenagem ao inglês Bertrand Russell e aos franceses Jean Jacques Rousseau e Henri Rousseau. Forma o *Aborto Elétrico* em 1978 que trazia o ritmo *punk* na guitarra de André Pretorius (1961-1988) e na bateria de Fê Lemos. O grupo fazia um rock simples, pesado e politizado, influenciado pelos *Stooges* (*The Stooges*, 1969), *MC5* (*Kick out the jams*, 1969), *Ramones* (*Ramones*, 1976) e *Sex Pistols* (*Nevermind the bollocks here's the Sex Pistols*, 1977). As canções tinham arranjos simples, que utilizavam poucos acordes, canto gritado e letras de rimas fáceis e com temática social. Em 1979, Renato registra a gravação da primeira fita cassete, intitulada: *Saturno devorando um dos seus filhos*, com as músicas: “Admirável mundo novo (Sid Vicious hás hisen from the grave)”, “Que país é este”, “Metrópolis”, “Ficção Científica”, “Quanto tempo”, e outras quatro canções sem nome ainda, dentre estas a que viria chamar-se Geração Coca-Cola (MARCELO, 2013,p.139). Há diversas versões para o nome da banda, mas em *O Trovador Solitário*, de Dapieve, encontramos a seguinte versão dada pelo próprio Renato Russo: “Aborto Elétrico era uma referência a um cassetete usado pela polícia do Distrito Federal, que, posto em ação para dissolver uma manifestação em 1968, induzira uma jovem grávida ao aborto”. (DAPIEVE, 2006, p.45). Contudo, discussões com o baterista o levam a sair da banda. Durante um ano, Russo se apresenta sozinho, com seu violão e recebe a alcunha de *O Trovador Solitário*, título de sua biografia escrita por Dapieve. Somente em 1983, surge a Legião Urbana em sua formação oficial, em Brasília, com Dado Villa Lobos (1965) na guitarra, Marcelo Bonfá (1965) na bateria e a partir de 1984, devido a um incidente com Russo em que o mesmo cortou os pulsos e não pode mais tocar baixo durante sua recuperação, convidaram Renato Rocha (1961- 2015) para assumir definitivamente o instrumento.

Já no primeiro álbum homônimo *Legião Urbana*, o grupo adaptou o lema do Imperador romano Júlio César: “*Romana Legio Omnia Vincit*” (Os Legionários Romanos a tudo vencem) e criou o *slogan* que constou em todos os encartes de seus álbuns: *Urbana legio omnia vincit*, exceto no último da carreira em vida, intitulado *A Tempestade* (1996), o qual trouxe a frase do poeta Oswald de Andrade: “O Brasil é uma república federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus”. A definição do nome da banda foi dada por Renato Russo assim: o *rock* significava a essência do que é urbano e a legião, a juventude brasileira que vivenciava as experiências da cidade.

A composição das letras apresenta um traço romântico e narrativo, classificando-a como *pós-punk*, pela forte influência de bandas inglesas que definiram o estilo como, *Joy Division* e *The Smiths*. A primeira surgiu no ano de 1976, em Manchester, Inglaterra e acabou em 1980 após o suicídio do vocalista e guitarrista ocasional, Ian Curtis. Os demais integrantes remanescentes formaram o *New Order*, alcançando maior sucesso crítico e comercial. A característica mais marcante do *Joy Division* é sua sonoridade melancólica acompanhada de melodias com temas depressivos e cotidianos. A segunda, uma banda britânica de *rock* alternativo também de Manchester, surgiu um pouco mais tarde, em 1982. Tendo como principal característica a parceria nas composições de Morrissey (vocal) e Johnny Marr (guitarras), a banda também incluía Andy Rourke no baixo e Mike Joyce como baterista. Os críticos consideram a banda como sendo a mais importante banda de *rock* alternativo a surgir nos anos 80.

Apesar de a Legião Urbana privilegiar em suas composições musicais os três a cinco acordes básicos do *punk*, as letras de Renato Russo são mais elaboradas, abordando fatos históricos e políticos, bem como questões complexas tais como a depressão, o suicídio, a AIDS, a homossexualidade e por fim, a religião. A esta altura, cabe uma advertência de que, ao usar nomes de Santos para caracterizar seus personagens, bem como o nome de Cristo, Russo não buscava denegrir a religião católica ou escandalizar as pessoas, mas causar um efeito etimológico no qual o nome explicasse a personagem, suas razões bem como seu papel nas letras-poema, lembrando que Renato Russo era católico e nada do que lemos, sugere que ele tenha deixado de ser em algum momento.

Todos esses recursos poéticos causavam nos interlocutores, a sensação de personificação no texto, como se o que é dito na canção, fosse a seu respeito ou em relação aos seus amigos ou conhecidos. Para isso, Russo utiliza as formações do poema que Ezra Pound classifica como *fônico*; onde a repetição dos fonemas enaltece o conteúdo do texto, e

semântico; quando faz uso da *metáfora*, da *sinestesia* e da *alegoria* para difundir o contexto social durante o momento de criação da letra.

Seguindo a ideia de encontrar a poesia nas letras de Renato Russo, assim como a pauta musical traz quatro espaços, dividimos também o estudo referente em 04(quatro) capítulos, para que a melodia de seus textos traga a harmonia poética. Vamos então a uma breve descrição dos capítulos:

Abordamos, no primeiro capítulo, os conceitos de *Música e poesia*, segundo a teoria de Bohumil Med (1996) e a definição de poema-letra e letra-poema, conforme o teórico e poeta amazonense Zemaria Pinto, apresentando as primeiras características que contribuem ao desenvolvimento do *corpus*. Em “Índios”, faixa 12 do segundo álbum: *Dois* (1986), duração: 4:23, produzido por Mayrton Bahia, música e letra de Renato Russo o poeta realiza o que Ezra Pound classifica como a “dança do intelecto”, abordando temas que envolvem desde a mitologia asteca, ao conceito existencialista de Nietzsche e a Santíssima Trindade católica.

Em “Geração Coca-Cola” faixa 6, do primeiro álbum: *Legião Urbana* (1985), duração:2:20 –produzido por José Emílio Rondeau, o poeta aborda a denominação da juventude pós-ditadura – mergulhada nos comerciais e propagandas advindos dos EUA.

No segundo capítulo, passamos a explorar a *Poesia e política nas letras-poemas de Renato Russo*, com a canção “1965 (Duas Tribos)”, sexta faixa do quarto álbum do grupo, intitulado *As Quatro Estações*, com duração: 3:41, composição : Legião Urbana, letra de Renato Russo, produzido por Mayrton Bahia e lançado em novembro de 1989, a fim de explanar sobre o embate entre a ditadura militar e a oposição. Em seguida, “La Maison Dieu”, faixa 04 do álbum póstumo *Uma Outra Estação* (1997), música: Legião Urbana, letra: Renato Russo, duração: 6:53, produzido por Legião Urbana e Tom Capone, para reivindicar o não esquecimento dos desaparecidos durante a ditadura e por fim, “O Teatro dos Vampiros”, Faixa 5, música: Legião Urbana, letra: Renato Russo, duração:3:37 e “Metal contra as nuvens”,faixa 2, música: Legião Urbana, letra: Renato Russo, duração: 11:20, ambas pertencentes ao quinto álbum, denominado *V*, *produzido por* Legião Urbana e Mayrton Bahia, onde o poeta realiza o embate entre o eu político e a *Era Collor*.

No terceiro capítulo, intitulado *Renato Russo e a questão social do Brasil*, iniciamos com “Faroeste Caboclo”, faixa 07, música e letra: Renato Russo, duração: 09:03, para a descrição dos diversos *joãos* e a divisão social brasileira, numa crítica à Brasília dos sonhos descrita pelo presidente Juscelino Kubitschek, logo após, apresentamos uma leitura de “Que País é este?”, faixa 01, música e letra: Renato Russo, duração: 02:54, ambas pertencentes ao

terceiro álbum da banda, intitulado : *Que País é este* , produzido por: Mayrton Bahia, comparando com a canção “Brasil” , faixa 6 do terceiro álbum solo de outro grande poeta da música brasileira, Cazusa com a parceria de George Israel, com duração de 3:12, produzido por Cazusa, Ezequiel Neves e Nilo Romero, e suas definições do contexto político e econômico na década de 80.

E no quarto e último capítulo, *Renato Manfredini Jr; o pássaro na gaiola*, iniciamos tecendo um comentário sobre a fase de depressão e dependência química do poeta, *depois, passamos a análise de duas complexas canções, a primeira, “Clarisse”* abordando o descaso da sociedade brasileira com os dependentes químicos, a exaltação do feminino e a alegoria da prisão, música: Legião Urbana, letra: Renato Russo, duração: 10:32, faixa 5 do álbum póstumo *Uma Outra Estação*, uma leitura baseada nos estudos de Michael Foucault. A segunda e última, “Eu era um lobisomem juvenil” conciliando a multiplicidade e a Igreja Católica, faixa 5, do álbum *As Quatro Estações*, música: Legião Urbana, letra: Renato Russo, duração: 6:47, produzido por Mayrton Bahia.

Para melhor compreensão e acompanhamento do estudo, a fim de evidenciar o título dos álbuns, utilizaremos o recurso na forma *itálica*. Quando nos referirmos a títulos de canções, utilizaremos o recurso das “aspas”. As canções aqui analisadas foram escolhidas de maneira cautelosa a fim de evidenciar o uso da metáfora do amor para disfarçar o protesto político e social. Sejam todos bem-vindos ao sarau da poesia nas letras de Renato Russo.

CAPÍTULO I

MÚSICA E POESIA

1.1 Das canções de Renato Russo à poesia

Desenvolvemos este estudo com a finalidade de trabalhar a simbiose entre música e poesia nas letras de canção de Renato Manfredini Jr., ou Renato Russo, como é popularmente conhecido o fundador da banda de rock de Brasília, Legião Urbana. Para tanto, recorreremos aos teóricos da literatura e da música e analisamos os elementos poéticos que irrompem nas referidas canções. Nesse percurso, nos deparamos com um conceito mais amplo de poesia, que nos foi confiado por Ezra Pound, no qual a poesia não está somente no texto escrito, mas pode estar presente na pintura, na escultura e finalmente, na música.

A fim de facilitarmos a leitura e compreensão do estudo, dividimos esse primeiro capítulo em quatro seções. Na seção 1.1. Das Canções de Renato Russo à poesia, uma breve introdução ao capítulo I e suas demais seções.

Na seção 1.2. O que é música? Buscamos apresentar, através do teórico Bohumil Med, o que caracteriza a música em relação a outros tipos de som. Conceitos-chave tais como harmonia e melodia são apresentadas de maneira concisa, a fim de que se possa ter uma maior compreensão dos aspectos puramente musicais das canções.

Na seção 1.3. O que é poesia? Apresentamos a definição de poesia segundo Aristóteles em sua *Poética*, passando por uma leitura de Fernando Pessoa no poema *Autopsicografia* e estabelecendo nossa práxis na teoria de Ezra Pound, que apresenta os tipos e componentes de um poema. Ainda nessa seção, desenvolvemos uma breve análise da canção “O Teatro dos Vampiros” como um exemplo das aplicações da teoria poética de Pound.

Já na seção 1.4. *Melopoética: Poema-letra e letra-poema* o estudo se desenvolve na fase em que o poeta se intitulou de “O Trovador Solitário”, quando diversas canções importantes foram por ele compostas. O método do ideograma chinês de Ezra Pound é discutido a fim de classificarmos a canção enquanto poema-letra ou letra-poema. Para tanto, o poema de Camões musicado por Russo ilustra a definição de poema-letra, enquanto a canção “Andrea Doria” é analisada seguindo os critérios da poesia, confirmando as características da letra-poema. Outra canção, “Índios” é paulatinamente descrita, a fim de encontrar a metáfora do amor entre a mitologia e a história, narrando o encontro do divino com o humano e do homem com o seu semelhante.

Na última seção 1.5. A Geração Coca-cola: o *Punk* e *Pós-Punk* no Brasil, a capital do país é destacada enquanto berço do *punk rock* nacional mediante a pesquisa de bandas e letras de canções produzidas no final dos anos 70 do século XX. Escolhemos nessa seção o poema *Eu, etiqueta* de Carlos Drummond de Andrade a fim de tecermos uma análise comparada com “Geração Coca Cola”, cuja aborda informações sobre o contexto histórico da *Guerra fria*. Outras canções da mesma época também são ilustradas, tais como “Química”, de Renato Russo e “Até quando esperar” da banda também brasileira, Plebe Rude.

1.2 O que é música?

Segundo Bohumil Med em Teoria da Música: “Música é a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” e o som “é a sensação produzida no ouvido pelas vibrações de corpos elásticos”. No mesmo texto, o teórico afirma também que existem dois tipos de vibrações que podem alcançar nossos ouvidos: a vibração regular, que produz sons de altura definida, que são os próprios sons musicais e a vibração irregular, que não produz sons de altura definida e são percebidos no ouvido humano como barulho (1996, p.11).

Além disso, a música se divide em quatro partes essenciais das quais nos utilizaremos a fim de desenvolver o estudo da canção enquanto poesia:

- 1) Entende-se por Melodia o conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva (concepção horizontal de música).
- 2) Por Harmonia entende-se o conjunto de sons dispostos simultaneamente (concepção vertical de música).
- 3) Entende-se por Contraponto um conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical de música).
- 4) E por Ritmo, entende-se a proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia.

Na Legião Urbana, a composição musical foi assinada na maioria das vezes pelos três principais integrantes ou exclusivas. Embora cada componente se responsabilizasse por uma etapa da criação musical, como veremos a seguir:

Eduardo Dutra Villa-Lobos, o Dado, geralmente realizava a melodia das canções, isto é, a sucessão coerente de sons e silêncios, que se desenvolvem em uma sequência linear com identidade própria. A voz principal que dá sentido a uma composição musical e encontra

apoio na harmonia e no ritmo. Na música ocidental, a melodia é representada em um pentagrama de forma horizontal, para a sucessão de notas e de forma vertical, para sons simultâneos.

Dessa forma, a melodia é uma sucessão de sons, mas não uma sucessão aleatória (pelo menos no que se refere à música tonal). Uma sequência de notas tocadas ao piano por uma criança não produz um efeito de melodia porque é “arrítmica, desordenada, desconexa, incoerente, não direcional e, conseqüentemente, não pode apresentar transformações” (CARMO apud TORRES, 2014, p.59).

Marcelo Augusto Bonfá encarregava-se da harmonia, conceito musical relacionado com a emissão simultânea de diferentes frequências que pode ser entendida como o relacionamento vertical do som num pentagrama, enquanto a melodia e o contraponto cuidam do relacionamento horizontal das notas. Ao longo da história da música, a concepção de harmonia vem modificando-se, desde sua criação na Grécia antiga com Pitágoras, quando se tinha uma compreensão horizontal dela mais relacionada à melodia, até a harmonia atonal, microtonal e outras. A principal função de Bonfá era a percussão ou impacto, raspagem ou agitação, com ou sem o auxílio de baquetas. A percussão permite uma variedade de instrumentos produzidos especificamente para essa finalidade. É possível assim fazer a percussão de uma música utilizando tampas de panela, potes de alimento, mesas, cadeiras, caixas, talheres, pratos, copos. Marcelo Bonfá além da bateria convencional costumava utilizar copos com água e colher, triângulos e pandeiro.

Acabamos de traçar alguns detalhes sobre harmonia e melodia na Legião Urbana, mas, para identificarmos o envolvimento da poesia com a música, precisamos voltar ao tempo da Idade Média, quando trovador e menestrel eram sinônimos de poeta. Luciano Cavalcanti (2009) em artigo para a revista *Estação Literária* fala que “mesmo separado da música, o poema continuou preservando traços daquela antiga união. Certas formas poéticas, ainda vigentes, como o Madrigal, o Rondó, a Balada e a Cantiga aludem diretamente às formas musicais”. Ainda no artigo de Luciano Cavalcanti, encontramos a informação de que a ópera não se separou da poesia, pois os libretos correspondem a textos poéticos a partir dos quais o compositor escreve músicas. Somente a partir do século XVI, com o nascimento da imprensa, os poemas começaram a se separar da musicalidade, se cristalizando na forma de palavra escrita. No século XX, as inovações do movimento literário simbolista opuseram-se a supremacia textual e às relações de mimese, dando mais uma guinada nas concepções poéticas.

No Brasil as relações entre música e poesia passaram por uma série de transformações. Neste sentido, é indispensável que lembremos a contribuição dos estudos das relações entre poesia e música de Mário de Andrade no seu *Prefácio Interessantíssimo* (1922) (apud RODRIGUES, 1979, p.28-32), quando o poeta procura uma abertura para o modernismo sem, no entanto, eliminar o paradoxo que a continuidade com a tradição representava. Mário de Andrade buscou quebrar as barreiras entre as diversas artes, na intenção de construir um modernismo nacional, que trouxesse em seu cerne a ligação entre melodia e ritmo nas canções. Temos também o testemunho de Manoel Bandeira, que trabalhou em seus poemas a figura do sambista como ícone do que havia de mais popular, provocando a ruptura com a tradição erudita da época e aproximando poesia de música popular. Segundo Affonso de Sant`Anna (2013) o samba e outras formas de música urbana, possuíam um efeito literário que impressionou os poetas modernistas, que a partir de então, procuraram reproduzir esse efeito em seus poemas, capturando parte do cotidiano em seus versos. A música por sua vez, também se deixou influenciar pelos poemas assim produzidos, resultando no casamento entre a música popular e a poesia brasileira.

O que era voz, tanto na música quanto na poesia, se converte em *grafia* marcando o ponto máximo desses movimentos de equivalência e identidade. Por isso, críticos e professores universitários começam a se interessar pela letra da música popular, surgindo daí uma ensaística a ela dedicada, que não é apenas o texto jornalístico das crônicas de ontem ou das necessárias histórias da música popular. Com isto se estende não apenas o conceito de música popular, mas o de literatura, e, conseqüentemente, o de interpretação do texto. (Ibidem, 2013, p.13).

De um lado estavam os que defendiam que a poesia era palavra, enquanto do outro estavam os que afirmavam que a poesia era canto.

Para os músicos, a poesia continuou frequentando os refrãos de canções populares brasileiras, mesmo nos anos 60, quando uma forte dosagem de *rock* anglo-americano começou a influenciar o Brasil. O símbolo dessa influência foi a troca do violão pela guitarra elétrica, adotada pela jovem guarda e depois pelos tropicalistas. Mas não foi apenas o instrumento e o ritmo que foram adaptados à realidade brasileira: uma poética rebelde e suburbana crescia corroborando o estilo de uma juventude cada vez mais concentrada nas grandes cidades, influenciada por seus conflitos e sua dinâmica. Aspectos bem diversos daquele Brasil rural de algumas décadas atrás. A partir daí, o *rock* se enraizou e se desenvolveu no país, ampliando subgêneros musicais (progressivo, psicodélico, *rock'n'roll* entre outros). A criação de Brasília por JK foi um marco, pois um grande número de profissionais com acesso ao exterior foi morar na nova capital, importando para o Brasil a

cultura *punk rock* que explodia nos países de língua inglesa. Ao final da década de 70, o movimento já estava estruturado e se fazia perceber nas roupas e nas atitudes dos jovens da capital nacional.

O *rock pós-punk*, termo que surgiu na Inglaterra após o auge do *punk rock* em 1977, mantém suas raízes nesse, embora mais introvertido e experimental, radicou-se então no Brasil, e trouxe consigo a sua poética, que situa o jovem da “geração perdida” ou “geração coca-cola” como alguém em busca de um líder, mas que só encontra liderança nos comerciais de TV que lhe empurram produtos comerciais. Renato Russo definiu bem esse momento social em uma das canções que analisaremos nesse estudo: “Geração Coca-Cola”, composta ainda na época de sua primeira banda, Aborto Elétrico, denominada *punk* pelo vocal gritado e músicas em três acordes.

1.3 O que é poesia?

Um dos axiomas da literatura contemporânea é a definição de poesia e como podemos classificá-la. Segundo Aristóteles (*Poética*, cap.IV-13, p.248, 1991), o poeta é um imitador e fala sobre coisas que o imaginário pode ver, isto é, não se preocupa com aquilo que é, e sim com o que poderia ser, em outras palavras, utiliza a metáfora como ferramenta fundamental de suas elocuições, causando estranhamento ao ouvinte, que possivelmente, se vê interessado pela possibilidade daquilo que ouve. Portanto, o poeta é mais um fabulador que versificador, visto que imita ações e embora seja real o que ele descreve, ainda assim não deixa de ser poeta, pois desperta no ouvinte a sensação de que o texto declamado descreve a sua própria realidade.

Para Rita Oliveira (2012, p.35) “Essa invenção é ação política porque transgride o modo de pensar a respeito de determinada realidade ao lançar outro olhar sobre ela e modificá-la poeticamente”. Percebemos em nosso estudo essa função realizada em “Faroeste Caboclo” (canção que analisaremos no terceiro capítulo), por exemplo, quando Renato Russo cria a personagem João de Santo Cristo, com características percebidas e vividas por muitos brasileiros, o que nos permite classificar a canção como uma alegoria, conforme veremos mais tarde.

Com o seu metapoema, Fernando Pessoa (2002, p.98) procura descrever esse trecho da *Poética* de Aristóteles:

Autopsicografia

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Fernando Pessoa

Ezra Pound (2007) nos define a formação do poema conforme o desenho abaixo:

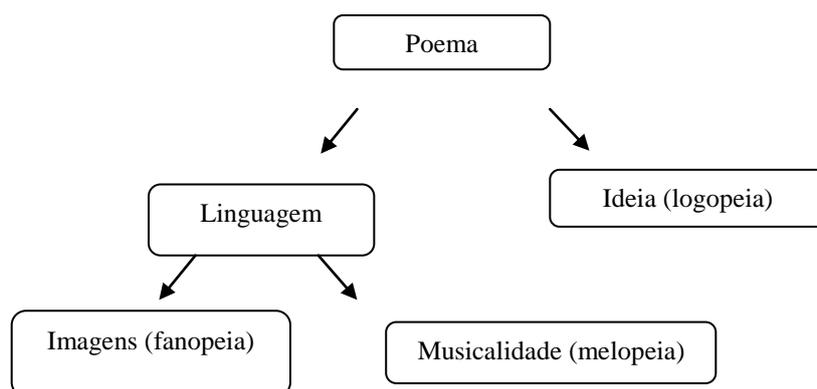


Figura 01 – “A formação do poema, segundo Ezra Pound” – (PINTO, 2011, p.44).

O poema ainda se caracteriza por cinco níveis formais: espacial, fônico, lexical, sintático e semântico.

Alguns desses níveis são constantemente percebidos nas canções de Renato Russo, dentre os quais podemos destacar a anáfora *somos* presente em “Geração Coca-Cola”; *cortaram* presente na canção “1965 (Duas Tribos)” e *Quem me dera ao menos uma vez* em “Índios”, classificadas no nível fônico. Além da *metáfora*, *sinestesia* e *alegoria* em “Faroeste Caboclo”, uma narrativa musical onde o poeta descreve os diversos “joãos” do Brasil assim como em “La Maison Dieu”, com a *alegoria* da morte para despertar o interesse pelos desaparecidos durante a ditadura militar, compondo o nível semântico.

Ezra Pound ainda nos define três espécies de poesia: a *melopeia*, na qual a qualidade musical das palavras transcende o seu significado; a *fanopeia*: que são as imagens que o poema provoca no leitor e a *logopeia*, que forma a dança do intelecto entre as palavras. Pound afirma que tais características podem vir no poema separadamente, mas que um poema verdadeiramente denso utilizará as três qualidades, unindo forma e conteúdo. Isso seria trabalhar a linguagem como comunicação e, dispor a poesia nos referidos níveis, como um objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual, nas relações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala e por último, produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais), que permanecem na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. Em nosso estudo, procuramos ir além da letra, vislumbrando o som e o ritmo nas canções bem como as possíveis repetições, que possam apresentar uma metáfora ou um efeito de sentido. Para tanto, lemos cada vocábulo e buscamos seus possíveis significados, se ambíguo se oposto a outros significados no texto. Ezra Pound nos orienta um pouco mais sobre esse tipo de análise da letra:

Inelutavelmente, o canto clarifica a literatura quando ambos se conservam unidos. Força o ouvinte a atentar para as palavras, quando mais não seja pela repetição, e isso até a extrema deliquescência, em que o músico, desesperando possivelmente de encontrar um autor inteligente, abandona as palavras de todo e usa sons inarticulados. (POUND, 2007, p.129).

Essa camuflagem do real significado das palavras é encontrada nas letras de Renato Russo, quando o poeta utiliza vocábulos que aparentam ter um significado a uma primeira leitura, mas que, para um ouvinte conhecedor da história política do Brasil, passam a ter outros inteiramente distintos. Em “Teatro dos Vampiros”, por exemplo, a propaganda da canção foi baseada em uma novela da Rede Globo de Televisão da época cujo roteiro exibia o cotidiano de uma família de vampiros, denominada *Vamp* e despertou a curiosidade de muitos a respeito do sentido do título e do conteúdo da letra, que parecia divergir. Na verdade, o assunto não era o jovem solitário, com amigos desempregados, como pregava o texto, mas sim, um alerta à população de que não acreditasse na democracia que era pregada naquele momento, no governo que se iniciava. Uma das principais razões para que houvesse essa metaforização dos vocábulos ocorreu principalmente devido à censura que os artistas brasileiros sofreram durante a ditadura. Das canções da Legião Urbana, “Faroeste Caboclo” e “Conexão Amazônica” foram censuradas principalmente por retratar algo que chamava a atenção dos jovens de Brasília; os problemas sociais brasileiros e a influência fortemente

estrangeira, articulada nas roupas, nos cabelos, no modo de agir e, através da batida violenta do ritmo *punk*.

E como a agressividade do ritmo pode ser comparada à poesia? Passemos ao conceito do gênero canção, através do poeta e teórico amazonense Zemaria Pinto (2011, p.51-52), seguidor de Ezra Pound, que define a canção da seguinte maneira:

A canção, entretanto é intimista, tem um eu lírico a conduzi-la mesmo quando a temática não é o amor. Cecília Meireles, Garcia Lorca, Manuel Bandeira e Drummond são cultores modernos da canção, mas não podemos deixar de registrar as canções que são veiculadas na forma original, unindo poema à música e ao canto. Aqui temos poesia de altíssima qualidade, apesar da polêmica advinda do preconceito: Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, John Lennon, Lou Reed, Jim Morrison e Bob Dyllan, são alguns dos grandes poetas do nosso tempo, que, mesmo não tendo publicado livros convencionais de poemas, expressaram-se por meio da canção.

Zemaria Pinto (2011, p.54) também define a poesia: “Poesia é a experiência cósmica de um poeta, o conjunto de sua obra. Poesia pode ser também o coletivo do fazer poético em um determinado tempo ou espaço”.

Mediante os conceitos citados, passamos a refletir sobre as letras de Russo que não só remetem a sua experiência enquanto jovem no Brasil, contemporâneo da transição da ditadura para a democracia, mas que exploram a vivência política, religiosa, expondo alguns dos tabus de sua época: a homossexualidade, a AIDS e drogas. Essas características encontradas no texto nos permitem classificar algumas de suas canções como poesia, já que a letra reflete no ouvinte a sensação de que não é o compositor quem fala, mas sim, o interlocutor. O sentimento passa do individual para o coletivo de uma década.

1.4 Melopoética: Poema-letra e letra-poema

No final dos anos 70, Renato Russo saiu da primeira banda que formara, a Aborto Elétrico e passou a se comparar aos fidalgos de origem humilde do século XII, que desempenhavam simultaneamente o papel de poeta e compositor, denominados trovadores e, apresentou suas canções somente com voz e violão, sendo chamado pelo público de “O Trovador Solitário”.

A fim de verificar se a alcunha dada ao poeta pode ser aceita como válida dentro dos estudos comparados entre música e poesia, pesquisamos Torres (2014, p.28) que nos esclarece através de Luiz Piva (1990, p.102) sobre esse encontro:

A interpenetração da música e da literatura é indiscutível. Processos da composição musical como o contraponto, o leimotiv, o staccato, a aglomeração, a interrupção, o retardamento, a repetição controlada e distribuída de curtas seqüências sonoras, podem ser vistos na literatura. [...] Música e literatura vinculam-se muitas vezes de modo estreito. A notação musical inspirou-se certamente na literária. O dar forma escrita a conjunto de sons contribui para periodizar, frasear, pontuar a música.

Ainda na pesquisa de Torres, temos a citação de Anazildo Vasconcelos, que afirma que a poesia abandona o canal de comunicação poética, isto é, o livro e avança para o sonoro e o visual a partir da década de 60:

A partir da década de 60, rompe-se o paralelismo entre manifestação poética designada de literária e a manifestação paraliterária chamada de letra poética, devido à utilização comum dos canais de massa. A poesia [...] abandona o canal tradicional de comunicação poética, o gráfico, ou seja, o livro, e invade canais de comunicação de massa ou paraliterária, o sonoro e o visual. A uniformidade de canal não significa uma identidade das manifestações, mas uma coexistência das duas formas de lirismo sem prejuízo de suas características específicas (VASCONCELOS apud TORRES, 2014, p.43).

No entanto, como podemos classificar o poema-letra e a letra-poema? O primeiro está na classificação daquele que nasceu como texto, publicados antes em livros e depois musicado. Embora a poesia seja anterior à escrita e os poemas tenham sido inicialmente musicados, a primeira semelhança entre música e poesia é o fato de ambas possuírem estrofe e métrica. A rima surgiu na Idade Média com os trovadores, unificando a ambas.

A poesia lírica como conhecemos, surgiu ainda na Idade Antiga e, em vez de recitada, foi musicada pela lira. Daí a sua classificação como lírica, em referência a esse instrumento. Somente na Idade Média, foi chamada de canção, efetivando aqui o caso mais convergente entre poesia e música que fez Ezra Pound considerar a poesia como o princípio de todas as artes:

Se a poesia é mesmo parte da literatura – coisa de que, por vezes, me sinto propenso a duvidar, porque a verdadeira poesia está muito mais estreita com o que de melhor há na música, na pintura e na escultura, do que com qualquer parte da literatura que não seja verdadeira poesia [...]. (POUND, 2007, p.149).

Ezra Pound compara a poesia ao método de decifrar um ideograma chinês e utiliza sua aplicação para compreendê-la, baseado nos estudos orientais de Ernest Fenollosa. Os chineses usam figuras para representar figuras, a escolha de um ideograma é meticulosa, visto que não pode haver dúvidas sobre o que se quer expressar. O teórico ainda afirma que o método correto de se estudar poesia ou pintura é observar, ler poesia, praticar: “Se vocês

querem entender alguma coisa de pintura, vão à *National Gallery*, ao *Salon Carré* e olhem para os quadros”. Com isso, o poeta americano conclui que as palavras são carregadas de significados, então é mister que conheçamos os signos para melhor compreendermos seus reais sentidos. A partir dessa ideia, passamos a ouvir as canções aqui propostas meticulosamente, conhecendo o significado de cada vocábulo ou expressão, verificando o significado e o significante dos versos, de forma a contextualizá-las de acordo com o momento histórico de sua composição ou publicação e, percebendo repetições, mudanças de ritmo, timbre, metáforas, alegorias, enfim, visualizando todas as possibilidades da letra enquanto poesia. Mas para isso, vejamos primeiramente, o que é o poema letra.

Segundo Zemaria Pinto (2011, p. 167), ficam na categoria poema-letra, aqueles que antes foram compostos na forma verbal, isto é, para livros e somente depois, musicados. São muitos os poemas musicados no Brasil e dentre eles temos: *Morte e Vida Severina* (João Cabral de Melo neto), por Chico Buarque; *Camões* musicado pela Legião Urbana, em “Monte Castelo”; *E Agora José* (Carlos Drummond de Andrade), por Paulo Diniz; *Fanatismo* (Florbela Espanca), por Fagner; *Rosa de Hiroxima* (Vinicius de Moraes) por Secos e Molhados; etc.

Renato Russo também inseriu fragmentos de um poema famoso. Vejamos um trecho de “Monte Castelo” (CD *As quatro Estações*, 1989) a fim de averiguarmos a inserção do poema *Sonetos* de Luiz de Camões:

É um não querer mais que bem querer
É solitário andar por entre a gente
É um não contentar-se de contente
É cuidar que se ganha em se perder
É um estar-se preso por vontade
É servir a quem vence o vencedor
É um ter com quem nos mata lealdade
Tão contrário a si é o mesmo amor

(URBANA, Legião. *CD As quatro estações-Monte Castelo*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1989. Renato Russo, 3,49min.).

A poesia musicada não é um fato raro, entretanto, a letra-poema, para que seja reconhecida como tal, necessita que o leitor tenha um conhecimento prévio das qualidades intrínsecas da poesia, descritas por Ezra Pound quando afirma que a letra deve representar muito além do que aquilo que se lê. Observemos esse trecho da canção “Andrea Doria”, CD *Dois* (1986), faixa 10, composição de Legião Urbana e letra de Renato Russo:

Às vezes parecia que, de tanto acreditar
Em tudo que achávamos tão certo,

Teríamos o mundo inteiro e até um pouco mais:
Faríamos floresta do deserto
E diamantes de pedaços de vidro.
Mas percebo agora
Que o teu sorriso
Vem diferente,
Quase parecendo te ferir.

(URBANA,Legião. *CD Dois – Andrea Doria*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1986.Renato Russo, 4,58min.).

O poeta utiliza os versos alexandrinos e rima rica de palavras que guiam o ouvinte sobre o tema da canção: “certo”, “deserto”, “vidro” e “sorriso” usando o verbo inicialmente no futuro do pretérito, mostrando que o fato narrado seria algo desejável, mas que não se realizou e no presente. A rima de sorriso com vidro indica a conclusão da estrofe: uma alegria que na realidade é falsa, pois fere ao autor do riso. Outra indicação de decepção da voz poética é o vocábulo “diamante”, símbolo da riqueza e da transparência, comparado também ao vidro, ao que não tem valor, ou ainda, talvez mais dramática, a antítese entre a dureza do diamante, considerado por muitos o material mais duro da natureza e a fragilidade do vidro, capaz de se estilhaçar por causa de uma simples queda.

A composição da música se faz em contraponto, pois explana o passado e o presente e os compara simultaneamente, tecendo melodia lenta até a palavra “vidro” e acelerando a partir do 6º verso “Mas percebo agora/Que o teu sorriso/Vem diferente/Quase parecendo te ferir”.

Percebemos então que o poeta escreveu primeiramente a letra, preocupando-se com a rima, com o ritmo e principalmente, fez uso da metáfora para camuflar a real imagem que descreve do interlocutor do poema. O título “Andrea Doria” refere-se ao nome de um barco, que, segundo Juan-Eduardo Cirlot (2005, p.115) “é um símbolo como o carro ou a casa, símbolo do corpo ou “veículo” da existência”, possivelmente o desejo de esquecimento ou de se deixar algo para trás, no passado.

Mas quando a letra de canção passa a ser poesia? Zemaria Pinto (2011) nos esclarece um pouco mais sobre a letra que se torna poema:

A poesia limita-se com as artes plásticas, ao transmitir imagens criadas a partir de palavras que o senso comum não admite, e com a música, dada a musicalidade comum ao poema. Mas ao promover “a dança do intelecto entre as palavras”, como dizia Pound, que se percebe a verdade transfigurada da poesia. (PINTO, 2011, p. 167/168).

Tal afirmação de Zemaria Pinto é perceptível também em “Índios”, cuja Renato Russo afirmava ser uma das mais difíceis, e segundo o poeta, seria sua explicação para a palavra “amor”:

Em vez de eu falar o que é o amor, eu digo: “Quem me dera ao menos uma vez/Esquecer que acreditei que era por brincadeira/Que se cortava sempre um pano de chão/De linho nobre e pura seda”. Ora, tem gente que não vai querer ouvir isso. Tem gente que quer ouvir solidão que rima com paixão, e amor que rima com dor. (RUSSO apud ASSAD, 2013, p.134).

Acompanhemos a letra de “Índios” na íntegra a fim de descobrirmos onde está metáfora do amor a qual ele se refere:

“Índios”

Quem me dera, ao menos uma vez,
Ter de volta todo o ouro que entreguei
A quem conseguiu me convencer
Que era prova de amizade
Se alguém levasse embora até o que eu não tinha.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Esquecer que acreditei que era por brincadeira
Que se cortava sempre um pano-de-chão
De linho nobre e pura seda.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Explicar o que ninguém consegue entender:
Que o que aconteceu ainda está por vir
E o futuro não é mais como era antigamente.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Provar que quem tem mais do que precisa ter
Quase sempre se convence que não tem o bastante
E fala demais por não ter nada a dizer

Quem me dera, ao menos uma vez,
Que o mais simples fosse visto como o mais importante
Mas nos deram espelhos
E vimos um mundo doente.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três
E esse mesmo Deus foi morto por vocês -
É só maldade então, deixar um Deus tão triste.
Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.
Entenda - assim pude trazer você de volta prá mim,
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Acreditar por um instante em tudo que existe

E acreditar que o mundo é perfeito
E que todas as pessoas são felizes.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos obrigado.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Como a mais bela tribo, dos mais belos índios,
Não ser atacado por ser inocente.

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.
Entenda - assim pude trazer você de volta prá mim,
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi.

Nos deram espelhos e vimos um mundo doente
Tentei chorar e não consegui.

(URBANA, Legião. *CD Dois -Índios*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1986. Renato Russo, 4,23min.).

A canção é composta por 12 estrofes denominadas irregulares por conter acima de dez agrupamentos, possui versos livres e se apresenta em forma de elegia: “Quem me dera ao menos uma vez” repetidamente em nove estrofes, o que chamamos na poesia de antecanto, por estar disposta sempre no primeiro verso de cada estrofe.

Na primeira estrofe, Renato Russo afirmou substituir a significação do vocábulo “amor”, no entanto, o que se lê são duas informações importantes: a confiança e a traição. O poeta inicia os versos com um lamento: “Quem me dera...” e diz querer de volta o ouro que entregou a alguém em troca de amizade. Pensemos que esse “ouro” não seja o metal que conhecemos, mas o sinônimo de algo valioso que é entregue por confiança e, no entanto, não retorna, não é recíproco. Outra observação importante é perceber as palavras que iniciam o segundo verso de cada agrupamento: “ter de volta”, “esquecer”, “explicar”, “provar”, “entender”, “acreditar” e “fazer”. O poeta realiza questionamentos no antecanto e responde sempre no verso seguinte com verbos de ação na primeira e na terceira pessoa. São ações que ele anseia talvez não somente para ele, mas para um grupo no qual ele está inserido. O fundamento desse discurso é entregue no verso “Que o mais simples fosse visto como o mais importante”. Continuemos a leitura a fim de verificar se essa é a principal metáfora do poema.

Na segunda estrofe, nos deparamos com um mistério: Um nobre, possivelmente um rei, teve suas vestes cortadas e transformadas em pano de chão, e parece que foi fruto de uma brincadeira tal acontecimento.

Na terceira, o poeta brinca com a história. Fala sobre o passado que está por vir e do futuro que não é mais como o passado. Consideremos essa mais uma característica do que ele quer dizer.

Na quarta, fala de pessoas que possuem mais do que precisam, contudo, não se contentam e sempre querem mais. Aqui, surge um elemento relacionado ao consumo, ao capitalismo exacerbado que não respeita os menos favorecidos, isto é, aqueles que não possuem recursos suficientes e vivem à margem da sociedade.

Na quinta, o poeta apresenta a mensagem principal do poema, quando o humilde deve ser o mais importante. Também há uma associação à mitologia pelo uso do espelho, pelo qual seria possível olhar e observar toda a humanidade. Em relação ao que o poeta diz ter visto, “o mundo doente”, nos remete ao mito do deus Quetzalcoatl, rei da Cidade dos Deuses, conhecido por ser inocente e bom.

Segundo a mitologia, nenhuma tarefa era humilde demais para ele. O rei varria os caminhos para os deuses da chuva, para que eles pudessem chegar e fazer chover. Seu irmão esperto era Tezcatlipoca, o deus dos guerreiros, do céu noturno e do raio. Seu nome significa "espelho de fumaça" e vem do espelho mágico no qual ele podia ver tudo e ler o pensamento dos outros.

Tezcatlipoca ficava furioso com tanta bondade e perfeição de seu irmão. Com alguns amigos, decidiu pregar uma peça em Quetzalcoatl e transformá-lo em um velhaco preocupado apenas com seu prazer. "Vamos dar a ele um corpo e cabeça humanos", disse. E mostraram a Quetzalcoatl seus novos traços em um espelho de fumaça.

Quando Quetzalcoatl olhou no espelho e viu sua face, foi possuído por todos os desejos terrenos que afligiam a humanidade. Gritou de horror. "Já não posso mais ser rei. Não posso aparecer assim diante do meu povo". O deus então cometeu suicídio.

Se voltarmos à canção de Russo, leremos: “Nos deram espelhos e vimos um mundo doente/Tentei chorar e não consegui”.

Curiosamente, outra passagem da canção nos direciona à Bíblia cristã, quando lemos: “Eu quis o perigo e até sangrei sozinho/Entenda assim pude trazer você de volta pra mim”. Jesus, o retentor dos pecados, foi ciente de todo o sofrimento que devia passar entregue como cordeiro, como sacrifício ao seu pai em prol da humanidade que vivia em pecado e precisava ser perdoada:

Seguia-o numerosa multidão de povo, e também mulheres que batiam no peito e o lamentavam. Porém Jesus, voltando-se para elas, disse: Filhas de

Jerusalém, não choreis por mim; chorai, antes, por vós mesmas e por vossos filhos!
(BÍBLIA SAGRADA, Lucas 23:26-28, 1990, p.1348).

Ainda seguindo a passagem bíblica, durante a descrição da morte de Jesus, outra cena nos remete à segunda estrofe, versos 3 e 4: “ Que se cortava sempre pano-de-chão/De linho nobre e pura seda”. Nesse último verso, dois vocábulos nos chamam a atenção: “linho nobre e pura seda”. Somente os reis usavam tais vestes. E Jesus foi considerado o Rei dos Judeus. Em sua cruz, escreveram essas palavras e suas vestes foram rasgadas e jogadas a população, como se fossem pano de chão. Ainda nessa estrofe, os dois primeiros versos dizem: “Esqueci de acreditar/ Que era por brincadeira”, ora, Jesus durante a crucificação, fala que os homens que ali estavam, não sabiam o que faziam, como se soasse apenas como brincadeira:

Quando chegaram ao lugar chamado Calvário, ali o crucificaram, bem como aos malfeitores, um à direita, outro à esquerda. Contudo, Jesus dizia: Pai perdoai-lhes, por que não sabem o que fazem. Então, repartindo as vestes dele, lançaram sortes. [...] Também estava escrito esta epígrafe (em letras gregas, romanas e hebraicas): Este é o Rei dos Judeus. (Ibidem, 1993, p.75).

Em outra leitura, notamos a aproximação do poema com os relatos descritos por Tzvetan Todorov em *A Conquista da América* (1993), ao falar do encontro de Colombo com os índios, dialogando com o segundo verso da décima estrofe: “Como a mais bela tribo, dos mais belos índios”:

Eram todos muito bem feitos, belíssimos de corpo e muito harmoniosos de rosto (11.10.1492). E todos de boa estatura, gente muito bonita (13.10.1492). Eram aqueles os mais belos homens e as mais belas mulheres que tinham encontrado até então (16.12.1492). (TODOROV, 1993, p.35).

Mais adiante, percebemos outra aproximação com o poema:

Na falta das palavras, índios e espanhóis trocam, desde o primeiro encontro, pequenos objetos; e Colombo não se cansa de elogiar a generosidade dos índios que dão tudo por nada. Uma generosidade que, às vezes, parece-lhe beirar a burrice: por que apreciam igualmente um pedaço de vidro e uma moeda? Uma moeda pequena e uma de ouro? “Dei”, escreve, “muitas outras coisas de pouco valor que lhes causaram grande prazer” (“Diário”, 11.10.1492). “Tudo o que têm, dão em troca de qualquer bagatela que se lhes ofereça, tanto que aceitam na troca até mesmo pedaços de tigela e taças de vidro quebradas” (13.10.1492). “Alguns tinham pedaços de ouro no nariz, que de bom grado trocavam por (. ..) [coisas] que valem tão pouco que não valem nada” (22.11.1492). (Ibidem, p.37).

No entanto, tal generosidade foi recompensada por Colombo da seguinte maneira:

Colombo age como se entre as duas ações se estabelecesse um certo equilíbrio: os espanhóis dão a religião e tomam o ouro. Porém, além da troca ser bastante assimétrica, e não necessariamente interessante para a outra parte, as implicações desses dois atos se opõem. Propagar a religião significa que os índios são considerados como iguais (diante de Deus). Mas e se eles não quiserem entregar suas riquezas?(Então será preciso subjugar-los, militar e politicamente, para poder tomá-las à força; em outras palavras, colocá-los, agora do ponto de vista humano, numa posição de desigualdade (de inferioridade). E Colombo não hesita nem um pouco em falar da necessidade de subjugar-los, sem perceber a contradição existente entre o que cada uma de suas ações implica, ou, pelo menos, a descontinuidade que estabelece entre divino e humano. (Ibidem, p.43)

Os pesquisadores Ariane Larocca e Pedro Henrique Fernandes, em artigo para a revista *Epígrafe* (2013) falam sobre o massacre espanhol ao povo asteca relatado em Todorov, a partir da concepção de Colombo, o que nos remete aos versos 3 e 4 da terceira estrofe do poema: “Que o que aconteceu ainda está por vir /E o futuro não é mais como era antigamente”

Os astecas possuem uma cosmogonia própria, na qual é essencialmente importante a concepção cíclica do tempo: o futuro está inscrito no passado, tudo o que está por vir já ocorreu, sendo, assim, pré-determinado, e se revelando no presente através de presságios ou de profecias. A comunicação estabelecida aqui é entre o mundo humano e o sobrenatural ou religioso. A comunicação inter-humana sequer é estimulada: dentro da mentalidade holista asteca, a coletividade não resulta da soma de indivíduos, antes, tem preeminência sobre o individual: o todo coletivo é um elemento maior, do qual a totalidade de indivíduos é apenas uma das partes constitutivas, sempre submetida ao todo. (Ibidem, p.124).

Alguns historiadores relatam que o último chefe asteca, Montezuma, usava como enfeite um Toucado de Penas do pássaro Quetzal. Em 1519, ele deu este toucado ao aventureiro espanhol, Cortez, pensando que era Quetzalcoatl que havia retornado (Segundo fontes incertas e tradições orais, uma das representações deste deus é um homem branco, barbado e de olhos claros). Dois anos mais tarde, o espanhol conquistou o seu império. Ainda no artigo de Larocca e Pedro Henrique, encontramos a definição de Todorov sobre a força dos laços sociais que faz com que um se imponha sobre o outro:

Todorov cria dois conceitos muito interessantes para explicar tamanho massacre: opõe a sociedade de sacrifício, a nativa, à sociedade de massacre, criada pelos espanhóis na América. Na primeira, o assassinato é religioso, logo, um sacrifício, determinado pela ideologia oficial, perpetrado em praça pública, e que evidencia a força dos laços sociais e seu predomínio sobre o indivíduo. Já na segunda, ao contrário, longe do poder central hispânico, a única lei é que tudo é permitido, revelando não a natureza humana primitiva, mas o ser moderno, amoral, que mata por puro prazer: a barbárie do comportamento espanhol é extremamente humana e decorre da descoberta, pelos conquistadores, da diferenciação moral entre os espaços físicos da metrópole e da colônia.(Ibidem, p.126).

Na sexta estrofe “Quem me dera ao menos uma vez/Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três/ E esse mesmo Deus foi morto por vocês/É só maldade então, deixar um

Deus tão triste”, o poeta questiona a Trindade doutrinada pela Igreja Católica: Pai/Filho e Espírito Santo e faz referência a famosa frase de Friedrich Nietzsche (1844-1900): “Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos!”, reflexão presente em diversas obras do filósofo tais como *Assim falou Zaratustra*, *Ecce Homo* e também na *A Gaia Ciência* (2001, p.125), conforme veremos:

O Homem Louco – [...] Não ouvimos o barulho dos caveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! Como nos consolar, a nós assassinos entre os assassinos? O mais forte e mais sagrado que o mundo até então possuía sangrou inteiro sob os nossos punhais – quem nos limpará este sangue? Com que água poderíamos nos lavar? Que ritos expiatórios, que jogos sagrados teremos de inventar? A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não deveríamos nós mesmo nos tornar deuses, para ao menos parecer dignos dele? Nunca houve um ato maior – e quem vier depois de nós pertencerá, por causa desse ato, a uma história mais elevada que toda a história até então” .

Para Nietzsche, o homem encontrava-se perdido sem um padre ou uma religião para lhe guiar. Seria necessário acreditar em si mesmo, em seu próprio deus para fortalecer-se, equiparar-se à doutrina cristã de humildade e amor ao próximo.

Russo diz “Quem me dera ao menos uma vez/Acreditar por um instante em tudo o que existe/ E acreditar que o mundo é perfeito/ E que todas as pessoas são felizes”, o que mostra o descontentamento do poeta mediante os homens. A letra-poema traz aspectos de desrespeito religioso e desigualdade social. O Deus cristão é mencionado e também um mito indígena, quiçá simbolizando o elemento de todos os povos que foram conquistados e subjugados por colonizadores. Os índios descritos no poema representam não somente os brasileiros, mas o povo da América do Sul de um modo geral. A desigualdade entre países ricos e pobres. A divisão econômica através do capital e a questão da alteridade e do outro. Ao olhar para si mesmo, o homem percebe sempre o outro como o doente: “Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente”.

Edgard Morin nos auxilia nessa análise da imagem do Outro. Ele afirma que a ideologia esconde o real, porque o mostra parcialmente, do ponto de vista político ou religioso. Articula figuras lendárias ou míticas a fim de liderar pessoas dispostas a acreditar no que lhes é dito (MORIN, 1986, p.58-65).

A preocupação consigo e com o outro é revelada pelo sociólogo ao descrever a sociedade do século XXI. Existe uma ética comportamental a ser respeitada para o bem de todos: a tentativa de ser justo e verdadeiro, manter a autonomia de espírito, preservar a integridade e não ser possuído por aquilo que se possui. Essas características são encontradas

facilmente no *ethos* político, quando o militante desprende-se do egocentrismo social e difunde virtudes como entusiasmo, solidariedade e fraternidade.

As canções de Renato Russo nascem com essa característica; utilizam as suas letras para propagar a solidariedade e a liberdade de expressão a jovens saídos de uma ditadura que os aprisionava:

O poeta não precisa se fechar no território restrito e confinado dos jogos de palavras e símbolos. O poeta possui uma competência total, multidimensional, que concerne à humanidade e à política, mas não pode se deixar submeter à organização política. Sua mensagem política ultrapassa o político. (MORIN, 2005, p.39).

Renato Russo faz referência à humanidade, por isso usa preferencialmente o amor enquanto metáfora política. Em “Índios” percebemos a perplexidade do interlocutor, possivelmente um indígena, quando indaga do colonizador sobre o deus europeu: “Quem me dera, ao menos uma vez/Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três/E esse mesmo Deus foi morto por vocês /É só maldade então, deixar um Deus tão triste/”. Nesses versos, o interlocutor parece ter captado o paradoxo da crença cristã em um Deus bondoso que deu seu próprio sangue pela humanidade. Ora, os colonizadores eram seguidores de Cristo. Como então, poderiam gerar tanta maldade? Esse foi o discurso de frei Bartolomé de Las casas (2007), quando lembrou aos espanhóis que eles eram afinal, cristãos, e que atos como a tortura, o estupro, humilhar e matar não eram atitudes dignas de seguidores de Cristo, o que os classificava como bárbaros. Mas bárbaro não era o índio? Não era isso que diziam os espanhóis? Chegamos então à grande metáfora da canção: “Nos deram espelhos/ e vimos um mundo doente/ Tentei chorar e não consegui”. A última estrofe nos revela que não é o outro que está doente, pois a imagem refletida é de quem se mira no espelho. Bárbaros são os colonizadores, que desrespeitam a cultura e a crença de seus colonizados, impõem uma nova religião e novos costumes em nome de um deus, que nas escrituras, parece pregar exatamente o contrário do que a prática. Cristo pregou o amor ao próximo, o respeito ao outro: “Eu dou a vocês um mandamento novo: amem-se uns aos outros. Assim como eu amei vocês, vocês devem se amar uns aos outros. Se vocês tiverem amor uns para com os outros, todos reconhecerão que vocês são meus discípulos” (Jo, 13, 34-35).

1.5 Geração Coca-Cola: o Punk e Pós-Punk



Figura 2 - Renato Russo na Aborto Elétrico

Disponível em: <<http://www.renatorusso.com.br/gallery/renato/>> Acesso em: 18 de junho de 2015.

Brasília vendia uma imagem idealizada de a “cidade dos sonhos”; entretanto, nas ruas a cidade era bem diferente: a polícia invadia salas de aula, destruíam laboratórios de pesquisa, parava ônibus e realizava o “baculejo” em todos os passageiros. Havia uma preocupação no ar sobre o que e com quem se falava, e, principalmente, na área artística, sobre o que escrever e compor:

Às dez da manhã de 29 de agosto a UNB é novamente invadida. Sob alegação da necessidade de cumprir mandato de prisão contra sete estudantes que tinham participado dos protestos de março, tropas da polícia militar e agentes do Dops (departamento de Ordem Política e Social) entram no campus. Arrombam portas a pontapé; quebram equipamentos de laboratórios (...) Professores e alunos são retirados das salas de aula e levados, em fila, para a quadra de basquete do campus. Lá, com as mãos na cabeça e sob a mira de metralhadoras, os detidos passam por triagem (MARCELO, 2013, p.33-34).

Russo foi acusado pelos censores por incitar a violência, a descrença no próximo, o individualismo e a crítica à Justiça, que segundo eles, eram perceptíveis nos versos: “A violência é tão fascinante”, “E essa justiça desafinada é tão humana e tão errada” ou como essa outra passagem na letra da canção “O Reggae”: “O criminoso é mostrado como vítima do sistema social vigente (...) é vítima do sistema policial, enfim, diz-se perdedor de uma batalha, mas que na realidade a guerra ainda não está decidida”. Esses trechos podem ser encaixados facilmente nas características do *punk* que surgiu no Brasil, para opor-se ao sistema de governo, aos ideais de censura.

A ideia do *make it your self* (faça você mesmo) inicia em meados de 1976, na Inglaterra com uma banda chamada *Sex Pistols*, que chocou a sociedade até 1978, enquanto existiu, com suas letras fortes, contrariando a realeza britânica e muitas vezes, a gravadora de

seus discos. O termo que traduzido, significa “vagabundo” e foi tema de diversos *fanzines* vinculados através de seus adeptos e fãs, que admiravam a anarquia dos integrantes da banda. Rapazes que se apresentavam com o corpo cortado por giletes e sangravam no palco gritando palavras chulas nas TV’s estatais:

O *punk* era mais que um estilo musical era uma reformulação de valores. Os *fanzines*, como o *Sniffin’Glue*, eram seu meio de divulgação. Nada de imprensa oficial: as notícias agora eram transmitidas de fã para fã, através de informativos de tiragem baixíssima, distribuição direcionada, impressos em máquinas Xerox, tratando, naturalmente, de grupos absolutamente obscuros. (ALEXANDRE, 2014, p.58)

Alexandre (2014) ainda nos fala sobre o contexto social e econômico no Brasil dos anos 80 que não era dos melhores. A inflação do país ultrapassava os 100% e o perfil do jovem brasileiro era o desempregado, que, de uma hora para outra perdia o acesso à diversão e ao consumo, e por isso, sentia-se excluído, marginalizado, enraivecido, isto é, aproximava-se muito do *punk*.

Em Brasília, esse ritmo surgiu quase que familiar, entre amigos, filhos de professores da UNB. A primeira banda intitulada sob o ritmo na capital foi a de Renato Russo (vocal) e seus amigos, André Pretorius (guitarra) e Fê Lemos (bateria), chamada Aborto Elétrico. Alguns meses depois, surgiu também da mesma Turma da Colina, a Blitz 64, formada por Gutje Woortmann (bateria) e pelos irmãos Geraldo (Geruza) Ribeiro (baixo) e Loro Jones (guitarra).

Ambas as bandas eram bem distintas, já que, a Aborto Elétrico utilizava tons mais lentos e as letras bem mais politizadas, como “Metrópole”: (Faça um favor a si mesmo/cometa suicídio/se jogue do andar mais alto de um de seus edifícios) enquanto a Blitz 64 era bem mais rápida e divertida, como em “Romeu e Julieta”: (Romeu e Julieta/Que coisa mais careta/vai tomar no cu!).

Através da moda rebelde, dos cabelos coloridos e estilo moicano, as letras escrachadas nas canções denunciavam o lado verdadeiro da capital: a repressão, a desigualdade social e a corrupção na política. A Geração Coca-Cola ou Juventude Perdida correspondia aos filhos de professores da UNB e filhos de funcionários públicos e bancários, jovens de classe média, com acesso a outras culturas, principalmente, recebendo influência dos EUA e Inglaterra, devido à vivência nesses países. No entanto, a partir do movimento *punk* e suas denúncias, as dificuldades que uma grande maioria enfrentava em seu cotidiano foram mostradas:

“O movimento *punk* devolvia o poder às mãos do povo. Bem, devolver o poder às mãos do povo era, na Brasília do final dos anos 70, capital de um país governado por Ernesto Geisel (no poder entre 1974-1979), uma ideia subversiva, tanto literal quanto simbolicamente” (DAPIEVE, 2006, p.36).

O jornalista Carlos Marcelo (2013) cita reportagens no Correio Brasiliense que mostram a formação dessa nova juventude em Brasília: “Um onda de violência juvenil que contrasta com a geração paz e amor que marcou a década passada” (Ibidem, p.103).

1.5.1 Geração Coca-Cola: Consumismo e opressão

A canção “Geração Coca-Cola” foi publicada em 1985, mas escrita anos antes e assim como “Que País é este”, compunha o *set list* de 48 canções da Aborto Elétrico, cantadas geralmente, nos palcos da UNB. Conheçamos agora a letra-poema e iniciemos a análise:

“Geração Coca-Cola”

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês
Nos empurraram com os enlatados dos USA, de 9 às 6.

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
Somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola.

Depois de vinte anos na escola
Não é difícil aprender
Todas as manhas do seu jogo sujo
Não é assim que tem que ser?

Vamos fazer nosso dever de casa
E aí então, vocês vão ver
Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis.

(URBANA, Legião. *CD Legião Urbana – Geração Coca-cola*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1985. Renato Russo, 2,20min.).

O título nos beneficia com o recorte do espaço, situando o tema ao interlocutor; a chamada *geração X*, ou Geração Coca-Cola, movida pelo neocolonialismo, voltada para o consumo exacerbado, pelas roupas de marcas famosas e também o termo usado pela jornalista

Jane Deverson, em um estudo de 1964 a respeito da juventude britânica nascida entre os anos de 1960 e 1970, revelando uma geração de adolescentes para quem era normal manter relações sexuais antes do casamento, que não acreditavam em Deus, que discordavam do governo da Rainha Elizabeth II e não respeitavam os pais. O termo foi popularizado pelo romance *Geração X: contos para uma cultura acelerada* (1991) do autor canadense Douglas Coupland, sobre os jovens do final dos anos 1980 e seu estilo de vida. Também esse é o nome de uma banda de punk britânica, Generation X de 1976 a 1981. Russo nasceu em 1960, o que nos leva a crer que o poeta fala de sua própria geração no primeiro verso que diz: “Quando nascemos fomos programados”.

A canção de Russo é composta de estrofes em quadra, possui rimas alternadas e versos livres. Logo na primeira estrofe, realiza a crítica aos jovens que são programados através da televisão, vislumbrados pelos comerciais americanos.

Se retrocedermos um pouco mais na história, verificaremos que esse processo de submissão aos EUA surgiu durante a *Guerra Fria*, marcada por disputas estratégicas e conflitos indiretos entre americanos e soviéticos, tendo seu início em 1945, e se estendendo até a extinção da potência comunista em 1991. É chamada "fria", porque não houve uma guerra direta entre as duas superpotências, dada à inviabilidade da vitória em uma batalha nuclear. Uma das estratégias americanas nesta guerra, foi justamente espalhar seus valores ideológicos e comerciais pelo mundo, fazendo aliados e gerando dependência econômica. A mídia tornou-se uma poderosa aliada da empreitada americana com a invenção da televisão, que passou a difundir a cultura de consumo de massa através de mensagens em programas infantis e comerciais que passavam entre os programas.

A televisão não é citada diretamente, mas percebemos o seu não dito através de algumas palavras-chave: “programados”, “enlatados”. No entanto, a expressão “de 09 às 06” parece referir-se ao horário da jornada de trabalho, o que nos possibilita o avanço dessa crítica não somente aos jovens e adolescentes, que ficavam em casa, assistindo TV, mas também a imposição da cultura americana e do consumismo se estende à classe operária brasileira.

Os “enlatados” descritos nessa estrofe são os desenhos animados importados em latas, dos cartunistas Willian Hanna e Joseph Barbera, tais como: *Os Flintstones*, *Manda Chuva*, *Os Jetsons*, *Jonny Quest*, *Scooby-Doo* entre outros. Juntamente com os desenhos, os comerciais americanos invadiam as telas de milhares de casas. Os desenhos animados contribuíam para a influência ideológica que o presidente americano Ronald Reagan¹

¹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

espalhava pelo mundo, numa versão mais cultural e menos militar da Guerra Fria. Mais do que os desenhos da dupla Hanna- Barbera eram os desenhos de super-heróis que passavam claramente a perspectiva americana ao público jovem brasileiro.

O Capitão América, talvez o mais emblemático de todos, surgiu em 1941, contudo, nos anos 60 se tornou desenho animado e depois filme em 1979. Na trama da Marvel, o garoto Steve Rogers deseja servir ao exército americano durante a Segunda Guerra Mundial, entretanto, é dispensado por ser muito franzino. Rogers acaba concordando em se submeter a um experimento científico para se tornar um supersoldado, e consente em ter uma substância injetada em seu corpo para este fim. Ele acaba se tornando o Capitão América e em suas aventuras costuma combater os inimigos mais notáveis dos EUA, como os nazistas, na Segunda Guerra². Vejamos abaixo, a imagem desse herói, conforme o site da Marvel:



Figura 03 – Capitão América

Disponível em:< www.marvel.com >Acesso em: 25 de julho de 2016.

Outra personagem da Marvel traz uma leitura interessante desse período; um vilão, que para quem lê um pouco de história geral, parece ser uma sátira dos soviéticos: Von Doom, mais conhecido entre nós como Doutor Destino, déspota de um fictício reino europeu, a Latvéria, o ditador cientista, que também possui poderes mágicos, é popular entre seu povo, mas temido e odiado pelo resto do mundo, como um autêntico Yoseph Stálin³. Abaixo, a figura do super-heroi:

² [http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/capitao-america-\(steven-steve-grant-rogers\)/212](http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/capitao-america-(steven-steve-grant-rogers)/212)

³ STERN, Roger; MIGNOLA, Michael; BADGER, Mark. Triunfo e Tormento. São Paulo: Panini books, 2013.



Figura 04 – Doutor Destino

Disponível em:<<http://www.marvel.com>> Acesso em: 25 de julho de 2015.

Affonso de Sant’Anna fala que os personagens dos quadrinhos Batman e Robin voltaram à comercialização após 1966 devido a essa exportação massiva da cultura dos EUA para o Brasil (SANT’ANNA, 2013, p.89).

Lajosy Silva em sua tese *Historicidade, representação e sexualidade: Uma leitura crítica das contradições do teatro contemporâneo em Bent de Martin Sherman e Amor e Restos Humanos de Brad Fraser*, esclarece-nos sobre essa relação de poder que o capitalismo exerce através dos veículos culturais:

O capitalismo é um sistema totalizante como nenhum outro, ou seja, capaz de penetrar e de determinar todas as esferas da existência material e psíquica do ser humano. Para que se possa construir algum grau de compreensão crítica eficaz a esse sistema é preciso proceder de forma igualmente totalizante, ou seja, capaz de enxergar e dissecar criticamente os macroprocessos envolvidos no sistema e como eles são operados por este na produção de cultura (SILVA, 2007, p.23).

Renato Russo realiza na segunda estrofe, o que Lajosy Silva classificou na citação acima, como “enxergar e dissecar criticamente os macroprocessos envolvidos no sistema” quando se apodera do ritmo *punk*, advindo da Inglaterra, considerado um produto da cultura mundial para devolver através de suas letras, o ponto de visto do oprimido, em vislumbre, o jovem de um país do terceiro mundo.

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

Nessa estrofe percebemos a reiteração da fase infantil “Desde pequenos nós comemos lixo” e no segundo verso, a rima interna enaltece dois vocábulos importantes; “comercial e industrial”, que podemos ler como a veiculação em massa da cultura americana, através dos desenhos, dos brinquedos, das roupas e inclusive, da música. A indústria, que entra no Brasil para produção exacerbada, contudo, não fixa suas matrizes no país, gerando lucro no mercado externo, apesar da matéria prima ser extraída e manufaturada aqui. Os dois últimos versos ameaçam ao capitalismo americano “Mas agora chegou nossa vez/Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”, onde o poeta reitera o estilo da música que utiliza para expressar seus ideais políticos: o *rock*, originário dos EUA e que, através deste, e das letras de protesto, não se calará mediante o abuso econômico contra seu país⁴.

No refrão, percebemos o uso da anáfora “somos” possivelmente para designar a expressão de uma coletividade e da rima “Geração/Nação” ao final dos três primeiros versos da estrofe fortalecendo os vocábulos “filhos/burgueses e futuro”. A rima final “cola” com o final do primeiro verso da próxima estrofe “escola”, realiza a ligação entre a escola militar e a cópia do sistema americano durante a ditadura na realização da Doutrina de Segurança Nacional.

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

O refrão ainda nos mostra que não eram apenas os comerciais de *TV* que moldavam as gerações que nasciam dentro desse contexto. No Brasil, a ditadura militar agia à sua maneira para combater a “ameaça comunista”, composta de intelectuais políticos que denominavam-se ateus : (Somos os filhos da revolução/Somos burgueses sem religião) e desde 1969, as prerrogativas legais do cidadão brasileiro estavam ameaçadas pela prática clandestina da tortura. Clandestina, porque o governo não admitia publicamente que havia esta prática, mas longe dos olhos do público, os torturadores eram premiados e condecorados. O discurso do combate ao terrorismo, pregando um princípio já declarado em Roma, de que a segurança pública é a lei suprema, aboliu na prática qualquer garantia que uma pessoa pudesse ter de ser respeitada se fosse suspeita de atos subversivos⁵. A referência ao sistema educacional e a influência dos militares nas escolas é percebida na quarta estrofe da canção.

⁴ O *Punk* é considerado uma vertente do rock americano.

⁵ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

O primeiro verso mostra o período de 20 anos da ditadura militar (1964-1984). Essa visão autoritária rapidamente repercutiu na produção artística e intelectual do Brasil. Na educação, temendo a falta de apoio dos professores formados em história, geografia ou filosofia, em 1969, através do decreto-lei, no. 869, de 12 de setembro, a ditadura criou as disciplinas de Estudos Sociais, no ensino de 1º. Grau, em detrimento da História e da Geografia, além de criar o ensino de Organização Social e Política do Brasil (OSPB), no 2º. Grau – científico e profissionalizante – e tornar obrigatório o ensino de Educação Moral Cívica, nos dois níveis. Por outro lado, havia, ainda, um claro objetivo de disciplinarização da força de trabalho para o projeto desenvolvimentista, o que pode ser percebido na recorrência constante ao artigo 1º da Lei 5692/71 que estabelecia como objetivo do ensino de 1º e 2º Grau a qualificação para o trabalho (GUIMARÃES, 2014, p. 24-25). Assim, a escola deveria adequar-se ao projeto do Estado Militar de sociedade fundamentado na ideologia do binômio Segurança e Desenvolvimento. As liberdades de escrita e expressão estavam proibidas. As letras de música e os livros deviam passar pela censura, e não foi fácil para os compositores e escritores driblar a ditadura:

A repreensão atingiu o teatro, o cinema, a literatura, a imprensa e a música. O órgão responsável por ela, durante o regime, era a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que sofreu muitas críticas. Para aprovar a letra de uma música, era necessário enviá-la para o DCDP e se ela não fosse liberada pelo órgão, a gravadora poderia abrir um recurso a ser julgado por censores, que ficavam em Brasília⁶.

A estrofe ainda apresenta o termo “jogo sujo”, referindo-se possivelmente às vítimas da ditadura, que foram presas ou simplesmente, desapareceram e foram consideradas pelo governo como subversivos políticos. Esse exercício também era uma cópia da escola superior de guerra trazida dos EUA. Passemos para a última estrofe:

Vamos fazer nosso dever de casa
E aí então, vocês vão ver
Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis.

No primeiro verso, o poeta avisa que a Geração Coca-Cola não é tão apática quanto parece, há uma solução: “fazer o dever de casa”. Com isso, Renato Russo refere-se a dois níveis de interpretação. O primeiro, que poderíamos chamar de uma leitura superficial, nos remete à instituição “escola”, corroborada pela expressão “crianças” no terceiro verso. Ora, na

⁶ Disponível em: < <http://www.governomilitar.info/mos/view/Repressão/> > (acesso em 13 de abril de 2014).

escola “fazer o dever de casa” é exercitar o aprendizado. Russo está se referindo aos jovens que importaram o modelo *punk* para se expressar, que sonham em “derrubar os reis”, ou seja, mudar o *status quo*. No entanto, não buscam o fundamento desta prática, esquecendo-se de buscar conhecimento, isto é, ler os fundamentos que inspiraram não só o *punk*, mas outras formas de anarquismo, sujeitos a cometer o mesmo erro da geração de 70 quando foi obrigada a fazer no cinema, a *pornochanchada* devido às rígidas proibições da ditadura militar. A voz poética adverte para o perigo de se querer derrubar os reis, apenas fazendo comédia no cinema.

Numa leitura mais profunda da mesma estrofe, chamamos o termo “casa” como metonímia para o país, Brasil. O “dever de casa”, neste caso, seria uma chamada para que o país invista em educação e assim possa criar suas próprias respostas, deixar de importar modelos prontos de outros países, assumir uma identidade cultural. Outro termo que desperta o interesse é “crianças”, possivelmente se referindo às gerações futuras, que teriam oportunidade de derrubar os ditos “reis”, simbolizando as empresas multinacionais mais poderosas do mundo, corroborando aqui, o título.

É possível ler ainda a ironia presente nesses versos. Russo critica a soberania mercadológica da Coca-Cola, uma das maiores multinacionais, no entanto, a solução advém de um movimento jovem inglês, o *punk*. A opressão e a solução são externas. A expressão poética mostra que os interlocutores nada criam, apenas absorvem. É o que mostra o contexto histórico do Brasil no momento de composição da canção, quando ocorre uma forte assimilação da cultura estrangeira, em velocidade cada vez mais acelerada.

A respeito de como a juventude se sentia, Ricardo Alexandre (2014, p.344), apresenta-nos uma fala de Renato Russo em entrevista para a Revista Biz em 1989:

A gente veio com uma garra dos anos 60 e esbarrou numa estrutura anos 80, consumista, de garoto consumista. Existem ideias por trás, mas elas esbarram no consumo. O De Falla, por exemplo, que é super legal, não vinga por causa dessa estrutura. Não dá mais para ser *cult band*. Se ainda há público inocente, é por que é desinformado.

Outra canção de Renato Russo que também aborda a apatia da juventude em relação ao sistema é “Química”, composta por ele, mas lançada pelo grupo Paralamas do Sucesso em 1983, que contrapôs a imagem apática da cidade criada por JK, pois sua letra em ritmo rápido e grotesco aludiu a uma aversão às disciplinas estudadas na escola, tendo o cuidado para não mencionar as ditas de moral cívica, explanando a ideia de que o jovem queria aproveitar a fase antes do amadurecimento, peculiar da idade, e seus interesses eram sexo e folia. A

canção foi publicada pela Legião Urbana no CD *Que País é este* (1988). Vejamos um trecho da canção:

[...]

Não saco nada de Física
Literatura ou Gramática
Só gosto de Educação Sexual
E eu odeio Química

Não posso nem tentar me divertir
O tempo inteiro eu tenho que estudar
Fico só pensando se vou conseguir
Passar na porra do vestibular

URBANA, Legião. *CD Que país é este – Química*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1987. Renato Russo, 2,20min.

[...]

Segismundo Spina também nos revela que a arquitetura do poema está intimamente ligada ao contexto social do povo, às inovações musicais, aos ritmos estrangeiros, a certas formas de raciocínio e ao gosto artístico da época (SPINA, 1982, p.60). Por sua vez, Aristóteles compartilha dessa mesma ideia no capítulo IX de sua *Poética*:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outros as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. (ARISTÓTELES, 1991, p.256).

Letras como de “Geração Coca-Cola” possuem rimas fáceis que veiculam um significado rico. Abrangem o cotidiano através das imagens de algumas palavras, isto é, de significantes para quem se puser a pesquisar. Essa característica da poesia é classificada como poesia das imagens, conforme Zemaria Pinto (2011, p.54): “O poema traduz em palavras aquilo que o artista discerniu no ser da poesia: a poesia traduzida em música, poesia das imagens, que inventa línguas, remove palavras e fundamenta a linguagem”.

As canções de Renato Russo realizam de maneira alegórica, a conscientização de temas sociais e políticos tais como; o preconceito, as guerras e um dos grandes males que assolou a década de 80, a AIDS.

CAPÍTULO II

POESIA E POLÍTICA NAS LETRAS DE RENATO RUSSO

2.1 Música, poesia e política no Brasil – Da Tropicália ao *Rock*

A partir da década de 60, teríamos o encontro dos ritmos brasileiros com o *rock* inglês e americano e logo em seguida, o mesmo em suas diversas vertentes, começaria a crescer como um movimento musical enraizado no Brasil. Entretanto, o início dos acordes pesados da guitarra não foi bem aceito pelos músicos brasileiros e logo desencadeou a polêmica *marcha contra a guitarra elétrica* ou *Passeata da MPB*. O slogan “Defender o que é nosso”, ecoava em 17 de julho de 1967, em São Paulo, saindo do Largo São Francisco e desembocando diretamente no Teatro Paramount, na Avenida Brigadeiro Luís Antonio. A passeata foi liderada por Elis Regina, com as presenças de Jair Rodrigues, Zé Keti, Geraldo Vandré, Edu Lobo, entre outros.

Em meados dos anos 70, a guitarra era declarada brasileira, quase tão nossa quanto o violão. Contudo, a história da aceitação da guitarra foi mais longa. Iniciou com a Jovem Guarda, ainda na década de 60, apoiada no estilo da *beatlemania* (sucesso entre os jovens europeus e americanos), e a um programa de TV voltado para jovens transmitido pela Record. Esse programa recebia os grupos que compunham esse estilo novo semelhante ao *rock’n’roll*. Para tocar, não precisava muito conhecimento musical. O ritmo trazia poucas notas e logo os músicos trocaram o violão pela guitarra, o piano pelo órgão e o baixo acústico pelo elétrico.

Além da mudança no estilo musical, a aparência também mudou: os homens deixaram o cabelo crescer, passaram a calçar botas com salto carrapeta, os tecidos das roupas apresentavam cores contrastantes, anéis de tamanho grande e saias muito curtas para as moças, o que era considerado uma ousadia para a época. As canções traziam nas letras gírias como: “cara”, “barra limpa”, “mora”, “é uma brasa”, “papo firme”, entre outras ⁷. Apesar de polêmica, essa linguagem despojada não descrevia o momento histórico. O povo brasileiro vivia na realidade, um momento de tensão. O País estava mergulhado em revoltas e manifestações contra a transição política. Somente artistas como Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, entre outros é que declamavam letras sobre o contexto.

⁷ RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar nenhum ou Bora-bora? Narrativas do “rock brasileiro anos 80”*. São Paulo: Annablume, 2009, p.27.

2.2 “1965 Duas Tribos” – o discurso polifônico por trás da canção

Lançado em novembro de 1989, produzido por Mayrton Bahia, o quarto álbum da Legião Urbana, *As Quatro Estações* surgiu também em um momento conturbado para o grupo. O baixista Renato Rocha saiu da banda por incompatibilidade a regras e desrespeito aos compromissos de trabalho, Renato Russo descobrira que estava com AIDS, ao mesmo tempo em que seu filho Giuliano Manfredini acabara de nascer em março do mesmo ano e o poeta encontrava-se extremamente preocupado com a repercussão política que a doença de seu amigo soropositivo Cazuzza (Agenor de Miranda Araújo Neto -1958-1990), compositor e vocalista da banda de *rock* carioca Barão Vermelho havia tomado mediante a mídia:

O lance de você ter uma postura gay_eu não gosto dessa palavra_é mais uma questão política. Essa questão toda da AIDS, o lance do Cazuzza, isso tudo até hoje me deixa assim... A gente tem o mesmo tipo de vida. Só que, como não tenho uma formação de Zona Sul, eu não era muito espalhafatoso. Eu ia no *bas-fond* lá em Brasília. Ninguém sabia quem eu era. O Cazuzza não. O pai dele, trabalhando em gravadora, conhecia todo o meio artístico, era amigo de João Gilberto (RUSSO apud ASSAD, 2013, p.53).

Exausto de abordar temas políticos, o poeta resolveu consolidar o disco com temas sobre o amor espiritual, através de frases bíblicas e citações de Buda e inserções de textos camonianos:

A gravação de *As quatro estações* foi o nosso calvário”, diria Dado. “Mas foram os momentos mais criativos da banda em estúdio. Tínhamos coisas experimentais, como *Feedback song for a dying friend*, com aquela letra shakesperiana do Renato, que depois foi traduzida para o português pelo Millôr Fernandes, com aquele trabalho de arranjos.(apud DAPIEVE,2006, p.107)

Em outra canção “1965(Duas tribos)”, Renato Russo reproduz esteticamente a censura da ditadura militar. Escreve sua letra sem mencionar diretamente os militares. A dedução surge no título, referindo-se ao segundo ano de instauração da ditadura (1965), seguido dos vocábulos “duas tribos”, apontando a presença da ideologia comunista contra os ideais capitalistas.

“1965(Duas Tribos)”

Vou passar
Quero ver
Volta aqui
Vem você
Como foi
Nem sentiu

Se era falso
Ou fevereiro
Temos paz
Temos tempo
Chegou a hora
E agora é aqui.
Cortaram meus braços
Cortaram minhas mãos
Cortaram minhas pernas
Num dia de verão
Num dia de verão
Num dia de verão
Podia ser meu pai
Podia ser meu irmão
Não se esqueça
Temos sorte
E agora é aqui
Quando querem transformar
Dignidade em doença
Quando querem transformar
Inteligência em traição
Quando querem transformar
Estupidez em recompensa
Quando querem transformar
Esperança em maldição:
É o bem contra o mal
E você de que lado está?
Estou do la...do do bem
E você de que lado está?
Estou do la...do do bem.
Com a luz e com os anjos
Mataram um menino
Tinha arma de verdade
Tinha arma nenhuma
Tinha arma de brinquedo
Eu tenho autorama
Eu tenho Hanna-Barbera
Eu tenho pêra, uva e maçã
Eu tenho Guanabara
E modelos revell
O Brasil é o país do futuro
O Brasil é o país do futuro
O Brasil é o país do futuro
O Brasil é o país
Em toda e qualquer situação
Eu quero tudo pra cima
Pra cima

(URBANA, Legião. *CD As quatro estações- 1965 (Duas tribos)*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1989. Renato Russo, 3, 41min.).

As duas tribos são a divisão da sociedade brasileira; de um lado os reformistas; intelectuais, artistas, professores e estudantes universitários. Do outro, a elite tradicional, unida às *Forças Armadas* e à *Igreja Católica*, que temia o comunismo ateu. Esse é mesmo período após a Lei de Segurança Nacional de 1967 e reformulada pelo AI-5 em 1969, que trouxe os problemas sociais brasileiros para o âmbito da Guerra Fria.

No período entre 1964–1968, o Brasil vivenciou uma ampla aliança entre militares e civis que permitiu a vitória do golpe de estado em 1964. Essa união era ao mesmo tempo, heterogênea e contraditória (REIS, 2014, p.47). O medo de uma revolução socialista assolava a mente da elite brasileira. Após a vitória, ambos os lados perguntavam o que fazer.

Havia os que desejavam apenas remover Jango e seus aliados mais radicais, como os comunistas. Depois, legitimar o golpe por um expediente jurídico qualquer, devidamente aprovado pelo Parlamento. [...] Faziam parte dessa espécie de corrente *política – liberal conservadora* – lideranças, como Carlos Lacerda e Magalhães Pinto, a chamada banda de Música da UDN, *O Estado de São Paulo, Jornal do Brasil e Correio da Manhã*. [...] [No teatro, na música de protesto, no cinema, nas artes plásticas, ecoavam as perplexidades e as amarguras de amplos setores sociais, até mesmo, como já observado, de muitos que haviam celebrado a vitória do golpe (Ibidem, 47-59).

Apenas os estudantes universitários passaram a enfrentar o governo nas ruas, visto que a maioria do povo encontrava-se dividido. No entanto, a massa dos trabalhadores permanecia em silêncio. Segundo Affonso de Sant’Anna, “aqueles que participavam de organizações como a UNE (União Nacional dos Estudantes) e outras atividades estudantis ficaram subitamente desempregados de suas funções político-artísticas” (SANT’ANNA, 2013, p.174).

A música, no entanto, encontrou um caminho tangencial e utilizou alegorias. Ao contrário do cinema, cada vez mais espoliado e tendo de se agarrar à pornochanchada⁸ para sobreviver, ela se modernizou:

A música capitaliza a perplexidade do povo brasileiro ante o momento político (pós-64) e passa a cumprir um papel que a poesia literária jamais poderia realizar. Os poetas passam a investir na música popular através de ensaios, poemas, participação em júris de festivais e por meio de catequeses teóricas. As escolas e universidades descobrem o texto da música popular como um produto a ser esteticamente analisado. (SANT’ANNA, 2013, p.173)

Na canção, o primeiro verso traz um pedido de licença do poeta: “Vou passar” e convida a outro que retorne a esse tempo mencionado e diga-lhe como foi, pois para o poeta, esse outro parece não ter sentido se “era falso ou fevereiro”. Em seguida, retorna o tempo para o presente e afirma que “Temos paz/Temos tempo/Chegou a hora/ E agora é aqui”. Isto é, o

⁸Foi um gênero do cinema brasileiro. O termo, fruto das junções das palavras pornô com chanchada, serviu para classificar um tipo de filme que começou a ser produzido na passagem para a década de 1970, que, por uma confluência de fatores econômicos e culturais, em especial com a liberação dos costumes, produziu uma nova tendência no campo cinematográfico no questionamento dos costumes e na exploração do erotismo (ABREU, Nuno C. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (organizadores: Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda). 2ed. São Paulo: Senac, 2004, p.431).

poeta está se referindo a outro que possivelmente vivenciou o período retratado na canção – 1965 – e retorna ao presente da publicação da canção, em meados de 1986. Encontramos em Affonso de Sant`Anna (2013) a leitura de quem seja esse outro:

A música que se começa a fazer mais insistentemente aí também provém de uma classe média, mas que procura outros valores que não os da Zona Sul ou da burguesia. É uma classe média, ou melhor, é toda uma geração oriunda também da universidade, mas com uma visão política da realidade [...] Esse tipo de produção continuará mesmo depois de 1964, sob outras formas, até que em 1968 se deixe substituir pelo Tropicalismo. (Ibidem, p. 53).

Ora, é dessa linhagem universitária que surge Chico Buarque de Hollanda, chamado também de poeta do agora, isto é, que canta a realidade do Brasil. Renato Russo por sua vez, vinte anos depois, canta a realidade do país, mas anseia também por uma mobilidade de seus interlocutores a respeito do futuro e para isso, sempre disponibiliza em suas letras, um retorno ao passado, para que se mirem como a um espelho e possam agir diferente dos antepassados que cometeram erros: Chico Buarque faz isso a partir do samba; Renato Russo, do *rock*. O primeiro, dançante, alegre, mas aborda temas tristes. O segundo, forte, ritmado e voraz, chamando a atenção para os conflitos políticos e sociais e requerendo uma posição.

Buarque utiliza o carnaval em diversas canções a fim de abordar a expressão. O uso de máscaras onde se pode dizer e ser quem realmente quer ser, sem repressões. A metáfora dessa falsa democracia, também pode ser encontrada na alegoria do carnaval. O vocábulo “fevereiro” retoma essa ideia já que, de quatro em quatro anos, esse mês acrescenta mais um dia, classificado como bissexto. Os anos de 1960, da eleição de Jânio e sua renúncia, assim como o golpe em 1964 no governo de Jango, tiveram o mês bissexto no calendário.

Percebemos então a aproximação da letra-poema com uma canção de Chico Buarque, “Vai Passar” (1984), publicada cinco anos antes, que abrange a mesma situação, no entanto, interpela aos brasileiros sobre a sanidade política e a opressão da liberdade que vem desde o tempo da escravidão. Para Chico Buarque, ocorre uma repetição entre o momento de colonização dos portugueses, a libertação dos escravos e a ditadura. Ambas as canções dialogam, sendo que “1965 (Duas Tribos)” parece responder ao *Tropicalismo* visto que alguns cantores pertencentes ao movimento desclassificavam o rock. Russo queria mostrar que ao contrário do que muitos pregavam, o *rock* dos anos 80 era politizado e com enfoque nas questões sociais: “Esta é a música mais política de todas no disco. Fala de tortura e é sobre aquela época em que fazíamos redação sobre o país maravilhoso que o Brasil seria no

futuro, e, que achávamos que os presidentes eram o maior barato” (RUSSO apud ASSAD, 2013, p.85).

Outro fato interessante nessa leitura é a confirmação de outra letra-poema do poeta: “Geração Coca-Cola”, quando afirma que o Brasil é o país do futuro porque consome produtos importados: (“Eu tenho autorama/Eu tenho Hanna-Barbera/Eu tenho pêra, uva e maçã/Eu tenho Guanabara/E modelos revell/O Brasil é o país do futuro”). Utiliza a metáfora do verão, que em vez de trazer luz e alegria, em 1965 no Brasil, foi de aflição e desespero vivenciados por pessoas que perderam seus entes queridos, exilados, silenciados e agredidos pelo regime militar. Possivelmente a música descreve ainda o momento pelo qual o grupo passava, sofrendo a incompreensão em suas atitudes, assim como os filósofos, professores e estudantes universitários que sofreram com a censura e as punições do regime.

A anáfora “cortaram” apresenta as cenas de tortura ocorridas nesse período, através da polifonia de vozes que sofreram com o regime. Traz consigo também a ideia de que poderia ter acontecido a qualquer um; parente, conhecido, ninguém estava imune.

O verbo “cortar” remete também à censura. O poeta aqui se apropria da prosopopeia para falar que o teatro não podia encenar com o seu fator principal: a ação. Logo, lhe faltavam os braços, pois os escritores e compositores deviam escolher cuidadosamente as palavras para que seus livros e músicas não fossem proibidos, portanto, também estavam sem as mãos. Por outro lado, também não se podia caminhar por conta própria, isto é, havia restrições nas ruas, limites, toque de recolher; sendo assim, faltavam-lhes também as pernas.

O poeta volta a seu tempo e fala aos interlocutores para que não se esqueçam, pois agora os mesmos têm sorte por ter liberdade de expressão, por falar o que pensam através da música, quando há vinte anos o que acontecia era a repressão contra intelectuais, artistas e estudantes que eram postos em sanatórios, ou desapareciam nos porões dos aparelhos de repressão da ditadura. Relembra seus contemporâneos, que a propaganda da ditadura pregava valores tradicionais e universais, mas na sua prática repressiva, desrespeitava esses valores que dizia proteger.

Na canção de Renato Russo, a expressão poética dialoga com o interlocutor utilizando cada verso na forma da *fanopeia*, descrita por Ezra Pound (1990, p.41), pois forma no ouvinte, uma imagem. Esse efeito ocorre, quando uma palavra pode representar diversas imagens que levam o ouvinte mais atento a descobrir o *intradiscurso*, isto é, o significante que surge a partir dos *interdiscursos* expostos no texto ou como aqui na letra-poema. Para melhor compreensão da relação entre *interdiscurso* e *intradiscurso*, buscamos o auxílio de

Eni Orlandi (1990, p.32) quando cita Courtine (1984), para explicar a diferença entre os termos, sendo o primeiro referente ao que já foi dito, mas esquecido e que, através da atual formulação do discurso, retorna à memória. Segundo a analista, o interdiscurso está ligado à constituição, enquanto que o intradiscurso, à atualidade ou formulação do que é dito. Para tanto, Orlandi (ibidem, p.33) ainda esclarece: “O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que “minhas” palavras tenham sentido é preciso que elas façam sentido”.

Logo, a canção aborda os interdiscursos que ficaram na memória, ditos por vários sujeitos, que vivenciaram o momento histórico. Essa ideia foi passando até formar na letra de Russo, o intradiscurso que remete aos fatos do passado. A posição da sociedade brasileira que temia, além da eventual perda do prestígio econômico, as reformas que poderiam causar também a subversão de valores sociais e religiosos há muito arraigados. Pairava no ar, a ideia sinistra de que a civilização ocidental cristã estava ameaçada no Brasil pelo fantasma mundial do comunismo ateu.

Ao redor do mundo, o medo da ameaça vermelha se intensificou com a “Crise dos Foguetes” que começou quando os soviéticos instalaram mísseis nucleares em Cuba, como resposta a instalação pelos EUA de mísseis nucleares na Turquia em 1961⁹. Um tremendo mal estar foi criado e ambas as potências tiveram de recuar perante a aniquilação global. Os Estados Unidos voltaram-se ferozmente para a América Latina, fomentando ditaduras pseudonacionalistas que, na verdade, defendiam interesses estrangeiros. No Brasil, o medo dos comunistas foi a desculpa que sustentou o golpe militar, pois aqui já havia a tendência de representantes de ambos os lados (esquerda e direita) se radicalizarem. Começou a existir, no meio da esquerda brasileira, a sensação de que a hora da revolução havia chegado. Muitos abandonaram as fileiras de defesa e passaram a acreditar na ofensiva, o que só contribuiu para aumentar na elite recalcitrante o clima de tensão, que iria arregimentar esforços militares, civis e religiosos em torno da repressão das reivindicações populares, demonizadas como perigo vermelho.¹⁰

Podemos encontrar evidências desse episódio nos versos a seguir:

É o bem contra o mal
E você de que lado está?
Estou do lado do bem
E você de que lado está?

⁹ HOBBSAWN, Eric. Era dos extremos- o breve século XX. São Paulo: Companhia das letras, 227, 2003.

¹⁰ REIS, Daniel Aarão. Ditadura e democracia no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, p32-33, 2014.

Estou do lado do bem.
Com a luz e com os anjos.

Em março de 1964, o confronto entre as duas tendências da política nacional se manifestou. Jango resolveu partir para a ofensiva, através da regulamentação da remessa de lucros e do estabelecimento do monopólio da importação do petróleo, ambas as reivindicações populares nacionalistas. Começou a organizar gigantescos comícios para pressionar pelas reformas de base. No primeiro comício, na cidade do Rio de Janeiro, em 13 de março de 1964, reuniram-se todas as esquerdas, totalizando algo em torno de 350.000 pessoas pela defesa das reformas e conferindo o apoio para que Jango tomasse a frente nacionalista contra o capital, em prol da reforma agrária e da radicalização do quadro político.

A resposta da direita não tardou: aos 19 de março, na cidade de São Paulo, acontecia a primeira *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*: as direitas reunidas, alarmadas, reuniram 500.000 pessoas em defesa dos velhos interesses de classe.

A pólvora estava pronta, mas o fósforo fora aceso por uma reunião da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil (AMFNB), que terminou com a forte repressão por parte do ministro da Marinha. Contudo, o tiro saiu pela culatra e, a tropa enviada pelo ministro acabou sendo cooptada pelo sindicato e engrossando as fileiras rebeldes. A crise na Marinha mudou o foco do processo político. O enfrentamento entre os que queriam a reforma e a contrarreforma foi substituído entre os que queriam subverter a hierarquia e os defensores da ordem. Tal mudança acarretou o desastre de Jango, apartado de apoio militar.

Na noite de 30 de março, de 1964, o general Olympio Mourão Filho deu ordens para que seus soldados sediados em Juiz de Fora partissem para o Rio de Janeiro, a fim de intimidar João Goulart, que fugiu do Rio de Janeiro para Brasília e de lá para Porto Alegre. Nessa última, contou com o auxílio perseverante de Brizola que o incentivou a resistir. Porém, o presidente apavorou-se diante do incêndio que ajudara a provocar. Acabou exilando-se no Uruguai. Uma onda de pessimismo varreu o antigo espírito de luta. As esquerdas pareciam mais dispostas a deixar-se matar ou prender pelos militares a lutar. Na realidade, ainda se estuda a comprovação da inevitabilidade da derrota das esquerdas face às forças reacionárias civis e militares, já que Jango gozava de certa popularidade e as esquerdas eram influentes nas universidades, sindicatos, movimentos populares e até nas próprias forças armadas.

A direita saudou na rua a vitória dos militares. Estava instaurada a ditadura militar. Russo, novamente com o recurso da polifonia, descreve as vozes dos oprimidos e vitimados

pela ditadura, quando fica clara a diferença de classe social e a confusão das pessoas em perceber os culpados por toda aquela violência.

Russo ilustra bem esse momento histórico nos versos seguintes, quando um menino é morto e a polifonia discute o motivo. Na mesma estrofe, outras crianças, de situação abastada, falam dos benefícios de se pertencer à classe alta e não sofrer a barbárie proclamada, de não sentir fome e de se divertir assistindo aos desenhos importados dos EUA, Hanna Barbera, e a vantagem de possuir brinquedos caros:

Mataram um menino
Tinha arma de verdade
Tinha arma nenhuma
Tinha arma de brinquedo
Eu tenho autorama
Eu tenho Hanna-Barbera
Eu tenho pêra, uva e maçã
Eu tenho Guanabara
E modelos revell

O poeta repete o jargão não só do governo da época, mas de muitos políticos de hoje em que “O Brasil é o país do futuro” e apropria-se do texto bíblico da Carta de São Paulo aos Filipenses 4, 11-13 : “Digo isto, não por causa da pobreza, por que aprendi a viver contente em toda e qualquer situação”. Possivelmente Renato Russo utilizou esse fragmento, devido ao apoio da Igreja Católica e da sociedade brasileira na implantação da ditadura e a referência aos soldados que sempre aguardavam a ordem vir de cima, isto é, dos comandantes da ditadura apoiados pela religião.

O Brasil é o país do futuro
O Brasil é o país do futuro
O Brasil é o país do futuro
O Brasil é o país
Em toda e qualquer situação
Eu quero tudo pra cima
Pra cima
Pra cima

O poeta Chico Buarque de Holanda também realizara essa crítica ao mesmo período histórico optando pela malandragem do samba. A história do país é descrita desde a escravidão à ditadura, demonstrando o conformismo de uma sociedade que não muda, apenas assiste:

“Vai Passar”

Vai passar
Nessa avenida um samba
popular
Cada paralelepípedo
Da velha cidade
Essa noite vai
Se arrepiar
Ao lembrar
Que aqui passaram
sambas imortais
Que aqui sangraram pelos
nossos pés
Que aqui sambaram
nossos ancestrais

Num tempo
Página infeliz da nossa
história
Passagem desbotada na
memória
Das nossas novas
gerações
Dormia
A nossa pátria mãe tão
distraída
Sem perceber que era
subtraída
Em tenebrosas
transações

Seus filhos
Erravam cegos pelo
continente
Levavam pedras feito
penitentes
Erguendo estranhas
catedrais
E um dia, afinal
Tinham direito a uma
alegria fugaz
Uma ofegante epidemia
Que se chamava carnaval
O carnaval, o carnaval
(Vai passar)

Palmas pra ala dos
barões famintos
O bloco dos napoleões
retintos
E os pigmeus do bulevar
Meu Deus, vem olhar
Vem ver de perto uma
cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear

Ai, que vida boa, olerê
Ai, que vida boa, olará
O estandarte do sanatório
geral vai passar

Ai, que vida boa, olerê
Ai, que vida boa, olará
O estandarte do sanatório
geral
Vai passar

(BUARQUE, Chico. 1984 -*Vai Passar*. Rio de Janeiro: Barclay/Polygram/Philips, 1984. Chico Buarque, 6,12min.).

Nos primeiros versos, o poeta Chico Buarque avisa que “vai passar um samba popular”, isto é, o que ele vai falar é do conhecimento de todos. E quando se recordarem do assunto que ele traz na canção, certamente sentirão remorso por saber dos maus tratos que o povo que criou o samba sofreu e, que também, são nossos ancestrais.

Infelizmente para a voz poética, a liberdade é um tema perdido na memória dos antigos, pois a nova geração desconhece, já que a “passagem é desbotada na memória”, isto é, perdeu-se com o tempo.

Buarque aborda a escravidão. Os negros que foram trazidos para o Brasil, construíram as casas e as catedrais das igrejas católicas, religião dos brancos: “Seus filhos/Erravam cegos pelo continente/Levavam pedras feito penitentes/Erguendo estranhas catedrais”.

A ilusão de liberdade dos negros era descer o morro onde moravam e fechar as principais ruas da capital, Rio de Janeiro e nos quatro dias de carnaval, exercer sua religião, sua alegria, sua cultura, sem a influência dos brancos que, não podiam desfilar por não saberem sambar: “E um dia, afinal/Tinham direito a uma alegria fugaz/Uma ofegante epidemia/Que se chamava carnaval/O carnaval, o carnaval”.

Na letra-poema de Chico Buarque, os versos apresentam a lembrança que não pode ser apagada. A solicitação de que não esqueçamos o momento em que nossos jovens intelectuais foram expulsos, em que nossos artistas foram considerados loucos, e de só havia dois lados; a favor do governo e contra ele, sendo que este último foi severamente punido, enquanto se construía a mais nova capital do país em 1960, Brasília. O carnaval é usado na canção como alegoria para expressar a opinião do poeta contra a opressão da ditadura. Renato Russo responde a Chico Buarque com a letra de “1965(Duas Tribos)”, no período em que a história política se repete. No entanto, a juventude dos anos 80 vai passar por essa mesma avenida, opondo-se a crítica de conformismo realizada por Buarque. Segundo Russo, seus contemporâneos devem enfrentar a realidade ditatorial, questionar os acontecimentos e requerer os desaparecidos políticos.

Para tanto, o poeta utiliza uma única palavra que reduz o significado do carnaval: fevereiro. “Nem sentiu/ Se era falso ou fevereiro”. Russo convoca seus interlocutores a

perceber que a “hora” que tanto se esperava em 1965, é “agora” em 1989. Percebemos esse chamado na estrofe: Temos paz/Temos tempo/ Chegou a hora/ E agora é aqui”.

Por outro lado, na canção de Chico Buarque, a expressão poética conclama Deus para olhar o envolvimento da religião, que foi considerado um dos mais cruéis de nossa história. A figura de linguagem utilizada é a ironia, entretanto, o poeta ainda vale-se da alegoria do carnaval; o ritmo despojado e alegre do samba, desperta a sensação de tudo está satisfatório e, passaria despercebido, se não fosse o verso: “O estandarte do sanatório geral vai passar”. A expressão deixa transparecer as imagens da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, quando grande parte da população participou de uma loucura coletiva comparável à anarquia do carnaval. Na passeata, os militantes solicitavam a intervenção militar para proteger os “valores cristãos”, pois, diziam estar ameaçados ao perceberem que partilhar a terra e a fortuna com os menos favorecidos, também contrariava os princípios de partilha do pão proposto na doutrina cristã.

Mediante essa leitura, recorreremos a Orlandi que nos fala sobre a utilização de palavras aparentemente diretas, porém com um amplo efeito de sentido:

O silêncio constitutivo emprega uma palavra que apaga outra palavra (para dizer é preciso não dizer: se digo “sem medo”, não digo “sem coragem”) e o silêncio local, que é a censura, aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura (é o que faz com que o sujeito não diga o que poderia dizer: numa ditadura não se diz a palavra ditadura não por que não se saiba, mas porque não se pode dizê-la).(ORLANDI,1990)

Em ambas as canções foram abordados temas que se repetem e se complementam tais como: a alienação do povo, os intelectuais que são considerados loucos e exilados, a opressão ao povo, por parte da classe alta, unida com o governo.

Segundo a canção de Russo, dignidade é doença nas mãos do poder ditatorial. Pessoas que buscavam apenas o direito de ir e vir ou se expressar foram consideradas subversivas e trancafiadas em sanatórios. Talvez a maior doença na ditadura fosse ter e expor opinião.

2.3 “La Maison Dieu”: Quando Lúcifer se torna Deus – a morte como alegoria da tortura aos intelectuais por parte da ditadura

2.3.1 Um jogo de cartas: Primeira leitura: A Dona Morte e sua visita

Lançado postumamente ao falecimento de Renato Russo em 1997, o CD *Uma Outra Estação* é o oitavo da carreira da Legião Urbana e traz em sua quarta faixa, a canção “La Maison Dieu” (A casa de Deus), de composição lenta, com ênfase no teclado, declarando um som sombrio.

A simbologia do título também se refere ao *Arcano XVI*, carta do tarô de Marselha, entretanto, também era o nome dado às casas de tortura no Brasil, durante a ditadura militar.

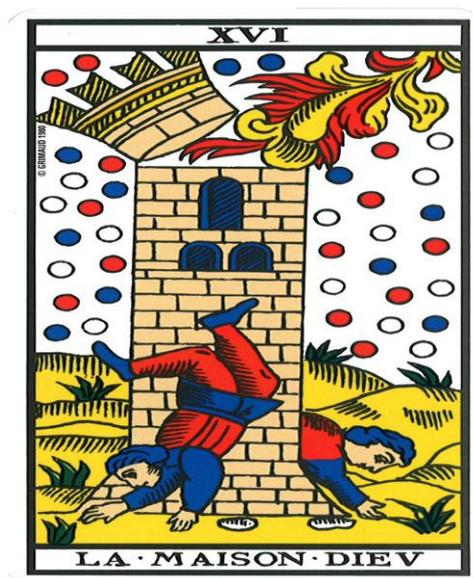


Figura 5 - Carta do Tarô de Marselha - Arcano XVI – Fonte: Acervo pessoal.

Curiosamente, um dos enunciadores principais da canção é a figura temível da morte, o que nos possibilita a comparação com outra carta: *A Morte ou Arcano XIII*.



Figura 6 - Desenho – Arcano XIII – A Morte - autor: Tiago Atroch - 2009

Analisemos a descrição da primeira carta: dois homens, provavelmente príncipes, são atingidos por um raio na torre onde estavam a qual também é destruída (lembramos que a torre é um símbolo do poder). A segunda carta apresenta um esqueleto nu, híbrido de ossos e carne humana, empunhando uma foice e ceifando um campo com cabeças de reis e bispos, mostrando que a lei do tempo não respeita os poderes deste mundo.

Ao compararmos as duas cartas, veremos que ambas possuem imagens em que poderosos são rebaixados: A morte demonstra que tem poder sobre todos os homens, inclusive os poderosos, mesmo aqueles que acreditam estar em contato com a divindade (bispos) um dia irão morrer, assim como os regimes políticos e reinos instaurados pelos homens. Segundo o jornalista Elio Gaspari, relendo a história do Brasil, podemos conhecer exemplos de um bispo e também de um feiticeiro:

Geisel (o Sacerdote) e Golbery (o Feiticeiro) formaram uma parceria sem precedentes na história do Brasil. Era uma amizade a serviço. Começava e terminava no Planalto. Geisel era o presidente da República e Golbery, seu chefe do Gabinete Civil. Não se freqüentavam, não almoçavam juntos. Contam-se nos dedos as ocasiões em que Golbery foi ao palácio da Alvorada e aquelas em que Geisel o visitou na granja do Ipê, onde morava. Os dois generais aproximaram-se durante o primeiro governo da ditadura, quando Geisel, com 56 anos, chefiou o Gabinete Militar do presidente Castello Branco e Golbery, com 52, fundou e dirigiu o Serviço Nacional de Informações. Voltaram ao poder no dia 15 de março de 1974. Tinham o propósito de desmontar a ditadura radicalizada desde 1968, com a edição do Ato Institucional nº 5. Queriam restabelecer a racionalidade e a ordem. (GASPARI, 2003, p.12)

A alegoria da morte também possui definições interessantes para a análise.
Conheçamos algumas:

Conheceis a velha rainha do mundo, a qual anda sempre e jamais experimenta fadiga?

Todas as paixões desregradas, todas as volúpias egoístas, todas as forças sem freio da humanidade e as debilidades tirânicas antecedem a sovina dona do nosso vale de lágrimas e tais obreiras incansáveis, empunhando a pequena foice, executam uma colheita eterna(...).

O corpo dela, lívido e glacial, está coberto com adornos desbotados. Suas mãos denunciadoras de ossos e repletas de anéis portam diademas e ferros, cetros e ossos, pedrarias e cinzas.
(LEVI, 2011, p.205).

Após a descrição das cartas e a definição do arquétipo, passemos a letra da canção “La Maison Dieu”, a fim de avançarmos na análise:

“La Maison Dieu”

1. Se dez batalhões viessem à minha rua
2. E 20 mil soldados batessem à minha porta
3. À sua procura
4. Eu não diria nada
5. Porque lhe dei minha palavra
6. Seu corpo branco já pegando pó
7. Me lembra o tempo em que você era pequeno
8. Não pretendo me aproveitar
9. E de qualquer forma quem volta
10. Sozinho pra casa sou eu
11. Sexo compra dinheiro e companhia
12. Mas nunca amor e amizade, eu acho
13. E depois de um dia difícil
14. Pensei ter visto você
15. Entrar pela minha janela e dizer:
16. - Eu sou a tua morte
17. Vim conversar contigo
18. Vim te pedir abrigo
19. Preciso do teu calor
20. Eu sou
21. Eu sou
22. Eu sou a pátria que lhe esqueceu
23. O carrasco que lhe torturou
24. O general que lhe arrancou os olhos
25. O sangue inocente
26. De todos os desaparecidos
27. Os choques elétricos e os gritos
28. - Parem por favor, isto dói
29. Eu sou, Eu sou
30. Eu sou a tua morte
31. E vim lhe visitar como amigo
32. Devemos flertar com o perigo
33. Seguir nossos instintos primitivos
34. Quem sabe não serão estes
35. Nossos últimos momentos divertidos?
36. Eu sou a lembrança do terror

37.De uma revolução de merda
38.De generais e de um exército de merda
39.Não, nunca poderemos esquecer
40.Nem devemos perdoar
41.Eu não anistiei ninguém
42.Abra os olhos e o coração
43.Estejamos alertas
44.Porque o terror continua
45.Só mudou de cheiro
46.E de uniforme
47.Eu sou a tua morte
48.E lhe quero bem
49.Esqueça o mundo, vim lhe explicar o que virá
50.Porque eu sou, Eu sou, Eu sou

(URBANA, Legião. *CD Uma outra estação –La Maison Dieu*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1997.Renato Russo, 6,53min.).

Nos primeiros versos, de 1 a 5, o narrador se desculpa por algo que ainda não sabemos ao certo. A única ideia que o texto nos mostra nesse trecho é a palavra dada pela expressão poética que jamais delataria o interlocutor.

Renato Russo evoca os mortos pela ditadura e atinge a democracia brasileira, que aceita a anistia dos torturadores. Grande parte desses desaparecidos eram estudantes, ainda adolescentes e professores muito jovens, como o narrador descreve nos próximos versos de 6 a 15. As torturas envolviam inclusive abuso sexual, como evidentes nos versos de 8 a 12. Como os mortos pela ditadura simplesmente desapareceram, Renato Russo lhes confere uma existência fantástica: o narrador não sabe se é realidade ou apenas fruto de seu cansaço, a aparição que vem conversar com ele, nos versos de 13 a 15.

Entretanto, quem é essa aparição que surge? Ela é explícita. Não esconde os fatos. Ela é a morte. Só não sabemos ainda o que ela representa. Mas a ouçamos. Ela tem algo a dizer:

16.- Eu sou a tua morte
17.Vim conversar contigo
18.Vim te pedir abrigo
19.Preciso do teu calor
20.Eu sou
21.Eu sou

Russo utiliza recursos da literatura fantástica¹¹ para expressar o real: a música traz um órgão de fundo e a batida lenta, causando sensações como arrepio e medo aos ouvintes.

¹¹ Tzvetan_Todorov cita em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, que dentro da nossa realidade regida por leis, ocorrências que não podem ser explicadas por essas leis incidem na incerteza de ser real ou imaginário. Para Todorov, um evento fantástico só ocorre quando há a dúvida se esse evento é real, explicado pela lógica, ou sobrenatural, ou seja, regido por outras leis que desconhecemos. “Há um fenômeno estranho que se pode

Fala do frio, do encontro da morte com o interlocutor. O morto que ressuscita e bate à porta, pois sente frio e quer receber calor. Já nos versos de 22 a 28 o poeta fala abertamente sobre o tema da canção: os desaparecidos do período da ditadura. Para isso, ele usa expressões marcantes: carrasco, general, choques elétricos e principalmente, quando diz “Eu sou a pátria que lhe esqueceu”.

Outra voz parece surgir no verso 28, quando alguém pede que se pare com a tortura, com a dor. O abrigo que o morto vem pedir é a memória: “Eu sou a pátria que lhe esqueceu”. O sofrimento foi tamanho que a morte não pode ficar impune. Assume agora uma função social: manter viva a memória da ditadura. O esquema dessa aparição segue um modelo há muito posto pela tradição popular medieval, na qual o morto-vivo, longe de ser uma criatura acéfala como os “zumbis” da literatura fantástica da atualidade¹², é um ser dotado de discurso razoável, mas que por seus negócios inacabados não pode descansar.

O morto medieval, até pelo menos o século XV, poderia vir bater à porta dos vivos, caso esse mesmo morto fizesse parte da horda das almas do purgatório (descrito como terceiro local, os outros dois são o Paraíso e o Inferno). As almas que não estavam aptas ao Paraíso, nem eram tão culpadas a ponto de merecer o eterno tormento do Inferno acabavam indo parar neste terceiro local, que se configurava enquanto um local de espera. Por definição, essas almas estavam mais próximas dos vivos que, com suas orações, poderiam amenizar-lhes os sofrimentos. O medieval concebe um sentido de vida após a morte cujos certos objetivos da vida permanecem, assim como a personalidade, e sem se aprofundar na questão da alma, é certo que ela poderia voltar:

Os mortos estão diante da nossa porta, nos rodeiam, vivendo a vida deles, se podemos dizer, durante toda a sequência que separa a morte física da sua liberação definitiva, ritmada pelas etapas da sua composição, e ainda além. Uma vez que não é forçosamente expresso em termos de expiação de pecados fica, no entanto, evidente que os mortos têm negócios a resolver, tanto com seus próximos como com a comunidade da qual são parte integrante. (VOLVELLE, 2010, p.31).

Ora, pelo que foi dito, o que as almas do purgatório desejam é que os vivos se lembrem delas. Isso é feito por meio do “sufrágio” e da oração. O morto que visita Russo na canção pede “como amigo” um abrigo e esse abrigo é a memória.

Os dois últimos versos citados permitem duas leituras: ou o “Parem, por favor, isso dói!” foi proferido pelo morto, ou pelo seu ouvinte, que, já não suportando mais a dura

explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico.” (TODOROV, 1968, p. 31).

¹² As revistas em quadrinhos *Mestres do Terror* e *Cripta do Terror* costumavam trazer mortos-vivos como personagens de suas histórias, tais como o “Zelador da cripta” e o “Morto do pântano”.

verdade relatada, clama para que, não um, mas todos os desaparecidos nos porões da ditadura silenciem os gritos em sua consciência. Há certa hesitação do narrador. Ele só fala no início da canção, após a visita da morte pela janela, ele permanece ouvindo. Talvez uma metáfora da atitude da sociedade brasileira que não cobrou esse passado, por pensar que não lhe diz respeito. O morto entende esse sentimento, mas adverte: “Eu sou a tua morte”!

Isto é, poderia ter sido o anfitrião, um ente de sua família, um conhecido, um amigo, qualquer um.

Se o morto entra pela janela, podemos pensar que a porta se encontrava fechada. Afinal, a quem a morte visita? Parece ser alguém próximo. Não sabemos ao certo porque ele sente culpa. Ele colaborou com a ditadura e entregou os colegas? Ele não aguentou a tortura e falou o que sabia? Ou simplesmente ele sobreviveu enquanto todos os outros foram brutalmente assassinados? Não há como inferir pelos versos da canção. Mas o morto não veio acusar, veio pedir abrigo, veio pedir para que os horrores da ditadura não fossem esquecidos por um discurso revisionista, como acontece hoje. Porém, tal como a democracia perante o governo militar, o morto entra pela janela, não pela porta, que se encontrava fechada¹³:

Nos versos de 32 a 35, depois de extravasar seus sentimentos o visitante fúnebre diz a que veio, finalmente... Ele quer vingança!

Os versos citados também indicam que os torturadores, segundo o morto que volta para falar, receberam uma falsa anistia, pois o perdão não lhes foi concedido pelas vítimas ou por seus parentes e sim pelo próprio Estado. Este está temeroso de que, se responsabilizados por seus crimes, os torturadores destruirão as máscaras dos poderosos e os incriminarão pelas ordens recebidas.

Na canção de Renato Russo, elementos do fantástico interferem no social. Os mortos voltam para dizer em que condições morreram, e é o tarô que prediz o futuro do Brasil, no qual terríveis segredos serão revelados. Presságios e espíritos interferem para preencher as lacunas que a ditadura abriu, ao calar a oposição e desaparecer com os corpos dos que foram assassinados. O morto retorna no intuito de aproximar-se dos vivos e clamar por justiça. Mostrar-lhes a dor, o sofrimento pelo qual passou e buscar alívio naquilo que Bakhtin chamou de “transferência de vivência”, quando o indivíduo, apesar de não conseguir passar pelo que o outro sofrera, sofre uma segunda vez, uma nova dor, e, certamente, por estar vivo, poderá reclamar seus direitos de não sentir mais dor!

¹³ A democracia já nasceu com a polêmica lei de Anistia, que pensada pelo general na presidência João Baptista Figueiredo e pelo general Golbery do Couto e Silva, promovia a libertação dos presos políticos e o perdão aos exilados ao mesmo tempo que estendia este perdão aos torturadores. REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Zahar: Rio de Janeiro, p132, 2014.

Não se trata de dar um reflexo exato, passivo, uma duplicação da vivência do outro em mim (aliás, tal duplicação é impossível), mas da transferência de uma vivência que será situada num plano diferente de valores, numa categoria nova do juízo e da forma. O sofrimento do outro que vivencio da forma mais concreta se distingue, por princípio, do sofrimento que o outro mesmo vive, ou do meu próprio sofrimento. Só tem em comum a noção abstrata de sofrimento, logicamente idêntica a si mesma, e jamais ela se atualiza em parte alguma — nem sequer através da palavra “sofrimento” que, até na ideia corrente, é marcada por sua entonação própria. Vivenciar o sofrimento do outro é iniciar um fato existencial novo que só pode ser realizado por mim, a partir da posição que sou o único a ocupar e que me coloca interiormente fora do outro. (BAKHTIN, 1997, p.118-119).

E no último trecho que separamos para essa primeira análise, também o último da canção, versos de 42 a 50, o visitante pede que o ouvinte fique atento; que passe a olhar mais profundamente o que se passou durante a ditadura e que possa também, sentir com o seu coração, isto é, que possa analisar o caso das vítimas como se fossem conhecidas suas... Já se passaram mais de 20 anos desses acontecimentos quando da composição da canção.

A democracia chegou. Mas será mesmo que mudou o sistema? Os pobres e menos favorecidos continuam sendo vítimas do Estado. Nos versos de 44 a 46, o espectro fúnebre fala que o terror não acabou. Continua. Só mudamos de uniformes do exército para paletós e gravatas.

2.3.2 Segunda leitura: “Esqueça o mundo”, pois nele, Lúcifer se torna Deus; o símbolo do terror defendido pela Igreja Católica



Figura 7 - a morte com o jogo de cartas

Disponível em: < <http://papel.deparede.com.br/rpg-fantasia/caveira-e-baralho/> Acesso em: 15 de agosto de 2015.

A letra-poema da Legião Urbana traz a divisão social e a dúvida que assolava o período retratado, quando não se sabia definir o que era verdadeiro. As pessoas oscilavam entre as opiniões e ideologias, não sabiam se posicionar entre *esquerda* ou *direita*.

O tarô demonstra com seus presságios a transitoriedade dos governos e poderes mundanos, mas a alma que volta do purgatório traz uma mensagem mais humana: que nos lembremos da tortura que ocorreu para que ela não venha a ocorrer novamente, “sob um novo uniforme”, quer dizer, em outro governo, mascarada por outras justificativas.

Até então, parece que o tarô e o morto que retorna são paralelos, mas ao analisar os últimos versos à luz do que dissemos, podemos vislumbrar um cenário macabro, (a canção não lembra as demais da Legião Urbana, seus *riffs* pesados e arrastados fazem alusão direta ao *heavy metal* macabro do *Black Sabbath*¹⁴) e o morto parece estar com o baralho na mão, pois fala: “esqueça o mundo”, possivelmente referindo-se a outra carta de tarô, *O Mundo* e para pontuar que se trata de tirar a sorte diz, “vim lhe explicar o que virá”. Ora, o mundo é considerado uma das cartas de melhor presságio. Nela se vê uma moça nua (pelo seu sexo estar escondido, alguns autores afirmam tratar-se de um ser andrógino), cercada pelos quatro animais maravilhosos que simbolizam os quatro evangelistas: o anjo, o touro, o leão e a águia. Os autores concordam que é um presságio de triunfo. Mas o visitante do além orienta o interlocutor a esquecer dos bons presságios e embora não esteja explícito na canção, o título sugere que o visitante ordenou-o a se concentrar na Casa de Deus.

Para Juan Eduardo Cirlot, *A Casa de Deus* ou simplesmente a *Torre Fulminada* como também é conhecido este arcano é uma metáfora do corpo humano; “Os tijolos da torre são cor de carne para ratificar que se trata de uma construção com vida, imagem do ser humano (CIRLOT, 2005, p.574)”. Ora, se os tijolos representam a carne, o raio que destrói o corpo liberta o espírito; existe nesta carta, assim como em todos os outros arcanos maiores do tarô um duplo simbolismo. Ao mesmo tempo em que destrói as ilusões de grandeza, ilumina, pois traz o conhecimento latente, que não pode mais ser negado. Quando a torre é destruída, o

¹⁴ Black Sabbath é uma banda de *heavy metal* formada no ano de 1968 em Birmingham, Reino Unido. Sua formação original era composta por Ozzy Osbourne (vocalista), Tony Iommi (guitarra), Geezer Butler (baixo) e Bill Ward (bateria). Posteriormente houve numerosas mudanças na banda, e Iommi era o único componente fixo. Embora às vezes sejam classificados como uma banda de hard rock (Butler definiu o estilo uma vez como sendo "um blues pesado e distorcido"), *Black Sabbath* é considerada uma das bandas pioneiras no *heavy metal* junto ao *Deep Purple* e o *Led Zeppelin*, tendo influência crucial no desenvolvimento e definição do estilo. A banda também é creditada como uma das precursoras do estilo que ficaria conhecido depois como *Doom Metal*. Desde a sua formação, foram vendidos mais de cem milhões de cópias dos álbuns. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Black_Sabbath .

que ela ocultava fica exposto para que todos vejam. Podemos imaginar os desaparecidos pela ditadura dentro dessa torre; o que será exposto é a humanidade perdida dessas pessoas.

Vítimas da doutrina de segurança nacional, elas foram silenciadas, mas a insistência do interlocutor que vem do além em dizer “eu sou, eu sou” revela que o eu que foi negado, irá se revelar e o espírito poderá descansar com a certeza da recuperação de sua vida, inclusive de toda uma infância e de amores, sinceros ou não, como qualquer pessoa.

2.4 A crítica à inflação no Brasil em “O Teatro dos Vampiros” e o despertar para uma nova fase política em “Metal contra as Nuvens”

A canção “O Teatro dos Vampiros” aborda de maneira singular e direta as dificuldades que o povo brasileiro enfrentava na década de 1990. A dificuldade que a juventude enfrentava a procura de um emprego, sem recursos sequer para sair e se divertir com os amigos.

Na primeira estrofe, o poeta declama a necessidade por atenção, o conflito emocional da geração que está ficando adulta no final dos anos 80 e início da década de 90. Possivelmente uma situação emocional motivada pela ansiedade em torno dos problemas econômicos que o país enfrentava. Russo falava a uma geração de jovens procurando um lugar ao sol no Brasil da Era Collor, uma recém-democracia que elegia o seu primeiro presidente em 20 anos (a Nova Constituição era de 1988, o disco foi lançado em 1991). Mas, nem tudo são flores: onde estão todos os desaparecidos? O poeta responde fazendo referência a um dito popular, que reza que quando não se quer mostrar o quanto a casa está suja, mas não se tem tempo ou coragem de limpá-la, “varre-se a poeira para debaixo do tapete”, o último verso da estrofe confirma que a poeira varrida para debaixo do tapete, são os crimes cometidos pelos aparelhos de segurança da ditadura militar:

Sempre precisei
De um pouco de atenção
Acho que não sei quem sou
Só sei do que não gosto.
E nesses dias tão estranhos
Fica a poeira se escondendo pelos cantos.

(URBANA, Legião. *CD V – Teatro dos vampiros*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1991. Renato Russo, 3,37min.).

Já na segunda estrofe, o poeta se exime de responsabilidade pela necessidade de atenção expressa na primeira, atribuindo-a não a um traço de sua personalidade, mas “ao nosso mundo”, em outras palavras, ao tempo histórico, que se faz sempre presente nas canções do V. Renato parece relacionar no referido trecho, a economia dos sentimentos com a economia capitalista, o que ficará latente, à medida que analisarmos a canção. Os jovens não encontram lugar no mercado de trabalho, pois as empresas exigem experiência no currículo para contratar, contudo, se estão em busca do primeiro emprego, não tiveram experiência de trabalho anterior. O poeta demonstra aprisionamento, onde os senhores da ditadura, assassinos de tantos, estão livres, mas o povo encontra-se refém da economia.

Esse é o nosso mundo:
O que é demais nunca é o bastante
E a primeira vez é sempre a última chance.
Ninguém vê onde chegamos:
Os assassinos estão livres, nós não estamos.

O refrão da música não deixa dúvida quanto à sensação de retrocesso na qual o Brasil se encontrava naquele momento, e o absurdo de uma inflação que quase levou o Brasil à falência, dificultando a contratação de trabalhadores:

Vamos sair, mas estamos sem dinheiro
Os meus amigos todos estão procurando emprego
Voltamos a viver, como há dez anos atrás
E a cada hora que passa
Envelhecemos dez semanas.

O jovem quer sair, se divertir, mas não possui recurso financeiro para isso. Iniciou a década de 90, mas o Brasil mergulha outra vez na crise econômica, e apesar de jovem, ele se sente como se a ditadura, chamada “dos velhos”, não tivesse terminado, pois ainda não há liberdade sequer para usar o próprio dinheiro. O poeta não se intimida com a situação deplorável do país, e insiste na necessidade de se continuar com uma vida o mais normal possível, inclusive saindo para se divertir, mesmo sem muita razão para celebrar:

Vamos lá, tudo bem eu só quero me divertir.
Esquecer, dessa noite ter um lugar legal prá ir...
Já entregamos o alvo e a artilharia
Comparamos nossas vidas
E esperamos que um dia
Nossas vidas possam se encontrar.

A uma primeira audição, esse trecho nos transmite a impressão de um conformismo irrestrito, ratificado no terceiro verso, onde é afirmado o descaso pela luta. Aqui, recorremos à professora Adélia Bezerra de Menezes que classifica essa característica de função catártica da música de protesto. Para a professora, a música “agindo no nível da afetividade, provoca uma liberação de emoções, trazendo certo alívio: resolve no plano verbal – e emocional – aquilo que deveria acontecer no plano da práxis histórica” (MENESES, 2002, p.86). A canção de Russo cumpre o papel de proporcionar essa catarse, trazendo para o plano sonoro, toda a frustração da juventude do início da década de 90 nos versos em que o poeta fala em entregar o alvo e a artilharia, porém ela não desmobiliza o ouvinte, já que continua acreditando em um “encontro” no futuro nos versos em que declara esperar que nossas vidas se encontrem.

Renato canta para todos. A situação político-econômica-social do Brasil pós-ditadura nos remete à fuga. Lembremos que a democracia brasileira, também foi um legado da ditadura, que esteve envolvida integralmente na retransmissão do poder aos civis, a despeito de toda a luta pela redemocratização do país. “O Teatro dos Vampiros” não declama somente o embate político-social-econômico entre o eu e o mundo. Utiliza o plural nesse terceiro verso para representar a voz de todo um país frustrado, Russo aponta onde está a esperança: no amor. É nele que a geração do poeta vai encontrar consolo. Uma verdadeira “utopia do amor” pode ser identificada no que dissemos até agora. Se parece haver um conformismo no plano político, o poeta admite isso por acreditar que não existe solução política ou social para o Brasil, mas existe saída no amor. A ausência desse sentimento ao próximo coroa o pessimismo dessa canção, que termina com a frase dizendo não sentir pena de ninguém.

É no plano sentimental que se justifica o título da canção, “O Teatro dos Vampiros”. Se pensarmos em duas das características mais evidentes de um vampiro, a juventude eterna, e o fato de precisar se alimentar do sangue de suas vítimas humanas, logo encontraremos a atitude emocional “vampiresca” de quem é egoísta e precisa de atenção, o que caracteriza o eu do cantor como um “vampiro” no plano emocional, o que em si, já evidencia a “juventude eterna” na forma da imaturidade, pois, se admite que o amor seja a solução, ele também confessa que não tem maturidade para amar:

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

Até aqui o *eu* é coletivo por representar uma geração, mas que é dito no singular por representar uma geração egoísta que não sabe amar, e o mundo vasto e incompreensível da história, está sintetizado no problema de viver. A difícil experiência da vida é representada nos versos que justificam de certa forma, a incapacidade de amar do poeta. Contudo, a imaturidade não comporta somente valores negativos. Um ser imaturo, que ainda não sabe quem é não enrijeceu na realidade seus valores, desenraizados, e, portanto dispõe de uma virtualidade fluida que pode transformar o indivíduo imaturo em um indivíduo que ama. Afinal, esse eu lírico sabe, que a verdadeira riqueza, aquela, da qual nos fala o Evangelho, não é perceptível neste mundo. Ela está onde a traça não rói e os ladrões não roubam. Essa riqueza só pode ser o amor.

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.

Eis o fato assustador no mundo. O fato escandaloso, que paralisa o jovem que entra em contato com o mercado de trabalho, e com o sistema de trocas capitalistas. Apenas o dinheiro tem valor. A bondade, o amor, a generosidade, a lealdade, são valores imperceptíveis. É inevitável o despedaçar das esperanças do jovem, que crê no amor, mas, contudo, o sabe impossível neste mundo. O eu sente o desejo de recuar rumo à infância recém-abandonada para fugir das agruras da vida adulta no quinto e sexto verso.

Desse ponto, o refrão volta, repetindo a necessidade de encontrar uma fuga, um escape dessa situação para a qual o poeta não enxerga uma saída. Ao mesmo tempo, fica evidente que uma solução para esse sombrio estado de coisas, seria um retorno aos valores “ingênuos” da infância, pois o “homem feito”, que não quer corroborar com o sistema, se refugia nessa ingenuidade ao admitir que “teve medo”. Cai então a máscara do adulto, forte e inabalável, e o ser humano com os seus tesouros interiores, seus valores e não valores. Surge nu, como se voltasse a fazer parte do Jardim do Éden.

Pode ser que o desenvolvimento deste tema (presente no decorrer do álbum inteiro), a última canção da Legião Urbana no disco (pois a última canção do álbum faz parte do folclore americano) se intitula “L’âge D’or” (a idade do ouro), aludindo ao antigo mito da humanidade que vivia num mundo paradisíaco, no qual o mal era desconhecido: esse mundo paradisíaco só pode existir na infância, ou nas *lembranças a posteriori* que construímos dela. E o teatro, como símbolo da peça da vida humana, representando o palco onde os vampiros do

governo atacam ao povo, que em contrapartida, sempre os aplaude, como disse William Shakespeare (1992, p.1142):

O mundo inteiro é um palco
E todos os homens e mulheres não
Passam de meros atores
Eles entram e saem de cena
E cada um no seu tempo representa
Diversos papéis.

Em suma, a música-poema utiliza o teatro como representação do cotidiano de milhares de brasileiros, onde a peça exibida é a política, permeada por vampiros sugadores do dinheiro do povo, tirando o sono das famílias e se alimentando da mocidade de nossos jovens, fazendo uso de suas ideologias, influenciando nas escolas, nas faculdades, iludindo com promessas não cumpridas, transformando o ato de divertir-se e aproveitar a vida em mendicância e rispidez. Se não há trabalho, não há escola, a saída talvez seja seguir o exemplo e roubar, matar, persuadir, escapar da miséria através das drogas e do álcool. E no fim, a ignorância ainda os aplaude.

Em “Metal contra as nuvens”, faixa 2 do disco, encontramos o sofrimento vivenciado pelos brasileiros já na primeira estrofe, na qual o poeta demonstra seu sentimento com a situação econômica do país:

Não sou escravo de ninguém
Ninguém, senhor do meu domínio
Sei o que devo defender
E, por valor eu tenho
E temo o que agora se desfaz

(URBANA, Legião. *CD V – Metal contra as nuvens*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1991. Renato Russo, 11,20min.).

No primeiro verso, há a indicação da liberdade concedida ao povo pelo voto direto, enquanto o terceiro aborda a defesa da democracia. No último, o poeta diz temer o regime que se desfez numa alusão a ditadura, mas na realidade, a tensão vem do que ainda virá: a fome, o desemprego, as mãos atadas do povo que não sabe o que fazer para fugir de tal sofrimento e a decepção, por acreditar nas promessas de campanha do presidente Fernando Collor de Mello, que dizia acabar com os marajás do Brasil.

Quase acreditei na sua promessa
E o que vejo é fome e destruição
Perdi a minha sela e a minha espada
Perdi o meu castelo e minha princesa

Mais adiante, o poeta ainda fala na honra e nas pessoas que acreditam nas promessas do governo, a inocência dos tolos e o roubo sofrido por todos, mas alerta que o tesouro dele será guardado, referindo-se ao bloqueio econômico de 1990¹⁵.

E, por honra, se existir verdade
Existem os tolos e existe o ladrão
E há quem se alimente do que é roubo
Mas vou guardar o meu tesouro
Caso você esteja mentindo

Em outra estrofe, já na terceira parte da música-poema, Russo aborda o descaso das pessoas em se deparar com a verdade, e quando olha para a década anterior, ironiza dizendo que a opressão acabou, mas em “Metal contra as nuvens”, essa ideia é reafirmada como um retorno ao que o povo acreditava ter sido extinto; ao período de maior abalo econômico já vivido até então, no início da década de 80.

É a verdade o que assombra
O descaso que condena
A estupidez, o que destrói
Eu vejo tudo que se foi
E o que não existe mais

A cada verso dessa estrofe percebemos a descrição geral do Brasil naquele momento. A verdade sobre os desaparecidos na ditadura despontava e assombrava a opinião pública com os relatos das torturas sofridas. O descaso para com o bem público, denunciado abertamente em telejornais, causava vergonha e gerava a condenação dos políticos por parte de quem assistia a essas denúncias. Havia o paradoxo de que o país saíra de uma fase na qual se acreditava no futuro enquanto vivia-se sob o regime militar, para uma democracia que, por ter herdado do governo certos problemas estruturais, esbarrava na descrença e desconfiança do povo.

¹⁵No dia seguinte a posse, em 15 de março de 1990, o governo Collor apoderou-se de praticamente todo o dinheiro que estava depositado nos bancos e em instituições financeiras do país. O pretexto para tal espoliação foi um novo plano de combate à inflação – batizado de “Plano Collor” – responsável pelo maior choque da história econômica do Brasil. (BUENO, Eduardo. *Brasil: uma história – cinco séculos de um país em construção*. São Paulo: Leya, 2010, 429p).

Em março de 1990, Fernando Collor de Mello retomou a esperança de milhares de cidadãos que passaram a ver na democracia, a esperança de dias melhores, no entanto, no primeiro dia após a sua posse, a máscara foi desvelada, e o “caçador de marajás” como gostava de intitular, mostrou a que veio trocou a moeda de cruzado novo para cruzeiro e passou a confiscar as poupanças com depósitos superiores a Cr\$ 50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) por um prazo de dezoito meses visando reduzir a quantidade de moeda em circulação. A decepção estava no rosto de cada brasileiro e Renato Russo não foi indiferente a esse momento e, expressou o sentimento do povo na canção ao escrever em tom profético: “Eu vejo tudo o que se foi/ e o que não existe mais”. O título, “Metal contra as nuvens” alude a personagem *Dom Quixote*¹⁶, visto, que segundo o verso, a luta é contra as nuvens, assim como o famoso *Fidalgo de La Mancha* enfrentou os *moinhos de vento*. Com isso, a expressão poética diz que a luta é composta de batalhas vãs, quiçá desvairadas, como as da personagem de Miguel de Cervantes. Contudo, ao contrário da comicidade da obra do espanhol, na canção de Russo a cavalaria andante é enfática:

Não me entrego sem lutar
Tenho ainda coração.
Não aprendi a me render:
Que caia o inimigo então.

Estes versos descrevem a insistência do povo em sobreviver às decepções políticas e catástrofes econômicas que vinham assolando o nosso país. O brasileiro é como o cavaleiro que o poeta descreve: “não aprendeu a se render”. Em algum momento, o inimigo será derrotado, seja este um regime político opressor, ou a inflação, representada sempre em revistas na figura de um dragão que destruía a economia.

Apesar da amargura contida nos versos, “Metal contra as nuvens” transparece otimismo no final da canção, quando modifica o ritmo de *heavy metal* e se torna acústica, retomando os seus arranjos iniciais:

E nossa história não estará pelo avesso
Assim, sem final feliz.
Teremos coisas bonitas pra contar.
E até lá, vamos viver
Temos muito ainda por fazer.
Não olhe pra trás
Apenas começamos.

¹⁶ SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução: Visconde de Castilho e Azevedo. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2003.

Russo realizou nessa canção uma síntese musical da história do Brasil, olhando para trás, a partir do momento presente, por isso a advertência: “Não olhe pra trás”. Ora, na década de 90 o Brasil era de maioria jovem, por isso o verso: “Apenas começamos”. O poeta mostra que por ser jovem, de história recente, o país é capaz de corrigir os erros e depois, contar aos descendentes como fizemos do Brasil um lugar melhor. Para tanto, nos dois versos finais, ele reitera:

O mundo começa agora
Apenas começamos.

O desfecho da canção indica que toda a experiência política nacional foi como uma gestação, um parto. O futuro é incerto, no entanto, haverá coisas bonitas para contar. Distanciando-se do *pós-punk*, o poeta e a Legião Urbana utilizam uma melodia sofisticada e quase *retrô* para a época nessa canção e se aproxima do rock progressivo da década de 70, quando utiliza elementos medievais e eruditos, mudanças de ritmo, viradas de bateria e uma história épica para a narrativa. Tais elementos somados aos longuíssimos onze minutos e vinte segundos em que a canção se desenvolve a convertem em uma peça única entre as tendências do rock brasileiro, muitas vezes minimalista em seus arranjos, naquela época.

Ao fim das análises desse capítulo, foi possível traçar a aproximação de Renato Russo com a poesia política. Suas metáforas escondem e mostram o contexto econômico e político da década de 90, visto que trazem a visão do poeta, que mistura com as suas experiências e apresenta uma saída possível para a crise política: o amor e a fé.

A geração de Russo viu as armas falharem no combate à injustiça social, e desencadearem um terrível efeito colateral da consolidação da tortura como política de Estado. O amor, a abdicação em favor do próximo, não gera ódio ou medo, mas pelo envolvimento que exige com a causa, não faz militantes tão rapidamente quanto o ódio. Consciente, o poeta trabalhou o amor em suas canções, a fim de despertar as consciências para os valores mais elementares, que quando em falta na sociedade, revelam o comodismo de não se mobilizar se a injustiça não for contra si. Por falta de amor ao próximo, há a apatia política.

CAPÍTULO III

A alegoria do povo brasileiro em *João de Santo Cristo* e o retrato do país nas canções “Faroeste Caboclo” e “Que País é este”

3.1 “Faroeste Caboclo”: *João de Santo Cristo*, o jovem crucificado em favor da melhoria social



Figura 8 :João de Santo Cristo a caminho de Brasília

Disponível em: <<http://www.dotmagazine.com.br/?x1=10&x2=975&x3=10>> Acesso em: 10 de agosto de 2015.

Iniciamos esse terceiro capítulo com “Faroeste Caboclo”¹⁷, publicada na sétima faixa do álbum *Que País é Este*, de 1987, uma das canções mais longas da Legião Urbana, com 9’03” de duração, menor apenas que “Clarisse”(10’32”) do álbum póstumo *Uma Outra Estação*, a qual trabalharemos no quarto capítulo e “Metal contra as nuvens”(11’22”), do álbum *V*, também já vista por nós no capítulo anterior. Em sua gravação original, a canção tem andamento moderado, com tempo de 180 bpm, executada na tonalidade dó maior. Foi censurada assim como “Conexão Amazônica”, por conteúdo obsceno, enquanto a segunda, devido à temática do tráfico de drogas. Sofreu uma edição onde se colocou um sinal sonoro sobre as palavras chulas e teve seus versos diminuídos de 168, para 159. Com isso, a canção foi liberada para tocar nas rádios. Apesar da dificuldade, foi um grande sucesso, tendo sido a 24ª mais tocada de 1988 na primeira vez que foi publicada.

A letra-poema apresenta em 159 versos, e exhibe uma saga épica rica em figuras de linguagem. Renato Russo disse que sua inspiração partiu de “Domingo no Parque” canção composta por Gilberto Gil (1967).

¹⁷ “Faroeste” é um aporuguesamento de *Far West*. *O estilo do far west* retrata a expansão para o Oeste americano, episódio violento da história americana, onde índios foram massacrados e pistoleiros vagavam livremente, impondo sua própria lei. O episódio da construção de Brasília é semelhante á marcha americana para o oeste, por uma cidade ter se erguido no meio do nada, como parte do projeto de interiorização do centro-oeste brasileiro, que até então era selvagem.

Para analisarmos com propriedade a letra, recorreremos aqui aos estudos da melopeia e da logopeia, quando as palavras utilizadas propõe uma viagem no tempo e na memória dos interlocutores:

Acho que “Faroeste Caboclo” é um mistura de “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, e coisas do Raul Seixas com a tradição oral do povo brasileiro. Brasileiro adora contar história. E eu também queria imitar o Bob Dylan. Eu queria fazer a minha “Hurricane”. (RUSSO apud ASSAD, 2013, p. 103).

Seguindo a citação de Russo, Carlos Marcelo (2013, p.403-404) fala sobre as semelhanças entre as duas canções:

Mesmo sem a citação de Renato, não seria difícil identificar as semelhanças temáticas entre “Faroeste Caboclo” e “Domingo no Parque”, gravada por Gilberto Gil em seu segundo LP e apresentada com Os Mutantes no Festival da Record de 1967. A mais notável delas reside no fato das duas canções serem, na essência, a história de um triângulo amoroso com desfecho trágico – e sangrento – em local público. Como Gil explica em seu site oficial, após contar que a composição começou a surgir com a lembrança de uma roda gigante que viu, na infância, no bairro sotero politano da Boca do Rio: “A canção nasceu da vontade de mimetizar o canto *folk* e de representar os arquétipos da música de capoeira com dados exclusivos, específicos, com romance, uma história mexicana: está tudo casado”.

Ao consultarmos o teórico da música e poesia Ezra Pound, percebemos a grandiosidade da letra-poema “Faroeste Caboclo”, que descreve a fanopeia e a logopeia com os versos narrados em terceira pessoa, traçando imagens e jogando com a descrição da personagem, aproximando o ouvinte da realidade do herói como a sua própria. Para um melhor desenvolvimento do estudo, apresentamos seus versos enumerados, e passamos em seguida aos efeitos de sentido, onde *João de Santo Cristo*, símbolo particular passa a expressar uma coletividade, possivelmente os nordestinos pobres que trabalharam como pedreiros na construção de Brasília. Assemelha-se a Jesus, que na doutrina cristã, foi símbolo do povo judeu oprimido pela dominação do Império romano. Portanto, recorreremos a Cirlot, que ao citar Goethe (2005, págs. 25-26), afirma que no símbolo, o particular representa o geral “não como um sonho nem como uma sombra, mas sim como viva e momentânea revelação do inescrutável”. Porém, nosso herói brasileiro, que sai do interior para o centro do país pode representar mais do que isso.

A análise da letra-poema nos permite discutir a aproximação e o distanciamento entre a saga de *João de Santo Cristo* nosso herói brasileiro e a história de Jesus Cristo, mas para isso, faz-se necessário conhecer o contexto histórico brasileiro no final do período da ditadura, época em que a canção foi composta e na qual supomos, a trama se passa:

1. Não tinha medo o tal João de Santo Cristo
2. Era o que todos diziam quando ele se perdeu
3. Deixou pra trás todo o marasmo da fazenda
4. Só pra sentir no seu sangue o ódio que Jesus lhe deu

5.Quando criança só pensava em ser bandido,
6.Ainda mais quando com um tiro de um soldado o pai morreu
7.Era o terror da cercania onde morava
8.E na escola até o professor com ele aprendeu
9.Ia pra igreja só pra roubar o dinheiro
10.Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar
11.Sentia mesmo que era mesmo diferente
12.Sentia que aquilo ali não era o seu lugar
13.Ele queria sair para ver o mar
14.E as coisas que ele via na televisão
15.Juntou dinheiro para poder viajar
16.De escolha própria, escolheu a solidão
17.Comia todas as menininhas da cidade
18.De tanto brincar de médico, aos doze era professor
19.Aos quinze, foi mandado pro reformatório
20.Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror
21.Não entendia como a vida funcionava
22.Discriminação por causa da sua classe e sua cor
23.Ficou cansado de tentar achar resposta
24.E comprou uma passagem, foi direto a Salvador
25.E lá chegando foi tomar um cafezinho
26.E encontrou um boiadeiro com quem foi falar
27.E o boiadeiro tinha uma passagem e ia perder a viagem
28.Mas João foi lhe salvar
29.Dizia ele: "Estou indo pra Brasília
30.Neste país lugar melhor não há
31.Tô precisando visitar a minha filha
32.Eu fico aqui e você vai no meu lugar"
33.E João aceitou sua proposta
34.E num ônibus entrou no Planalto Central
35.Ele ficou bestificado com a cidade
36.Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal
37."Meu Deus, mas que cidade linda,
38.No Ano-Novo eu começo a trabalhar"
39.Cortar madeira, aprendiz de carpinteiro
40.Ganhava cem mil por mês em Taguatinga
41.Na sexta-feira ia pra zona da cidade
42.Gastar todo o seu dinheiro de rapaz trabalhador
43.E conhecia muita gente interessante
44.Até um neto bastardo do seu bisavô
45.Um peruano que vivia na Bolívia
46.E muitas coisas trazia de lá
47.Seu nome era Pablo e ele dizia
48.Que um negócio ele ia começar
49.E Santo Cristo até a morte trabalhava
50.Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar
51.E ouvia às sete horas o noticiário
52.Que sempre dizia que o seu ministro ia ajudar
53.Mas ele não queria mais conversa
54.E decidiu que, como Pablo, ele ia se virar
55.Elaborou mais uma vez seu plano santo
56.E sem ser crucificado, a plantação foi começar
57.Logo logo os maluco da cidade souberam da novidade
58."Tem bagulho bom ai!"
59.E João de Santo Cristo ficou rico
60.E acabou com todos os traficantes dali
61.Fez amigos, frequentava a Asa Norte
62.E ia pra festa de rock, pra se libertar
63.Mas de repente sob uma má influência dos boyzinho da cidade
64.Começou a roubar

65. Já no primeiro roubo ele dançou
66. E pro inferno ele foi pela primeira vez
67. Violência e estupro do seu corpo
68. "Vocês vão ver, eu vou pegar vocês"
69. Agora o Santo Cristo era bandido
70. Destemido e temido no Distrito Federal
71. Não tinha nenhum medo de polícia
72. Capitão ou traficante, playboy ou general
73. Foi quando conheceu uma menina e de todos os seus pecados ele se arrependeu
74. Maria Lúcia era uma menina linda
75. E o coração dele pra ela o Santo Cristo prometeu
76. Ele dizia que queria se casar
77. E carpinteiro ele voltou a ser
78. "Maria Lúcia pra sempre vou te amar
79. E um filho com você eu quero ter"
80. O tempo passa e um dia vem na porta
82. Um senhor de alta classe com dinheiro na mão
83. E ele faz uma proposta indecorosa
84. E diz que espera uma resposta, uma resposta do João
85. "Não boto bomba em banca de jornal
86. Nem em colégio de criança isso eu não faço não
87. E não protejo general de dez estrelas
88. Que fica atrás da mesa com o cu na mão
89. E é melhor senhor sair da minha casa
90. Nunca brinques com um Peixes de ascendente Escorpião"
91. Mas antes de sair, com ódio no olhar, o velho disse
92. "Você perdeu sua vida, meu irmão"
93. "Você perdeu a sua vida meu irmão
94. Você perdeu a sua vida meu irmão
95. Essas palavras vão entrar no coração
96. Eu vou sofrer as consequências como um cão"
97. Não é que o Santo Cristo estava certo
98. Seu futuro era incerto e ele não foi trabalhar
99. Se embebedou e no meio da bebedeira
100. Descobriu que tinha outro trabalhando em seu lugar
101. Falou com Pablo que queria um parceiro
102. E também tinha dinheiro e queria se armar
103. Pablo trazia o contrabando da Bolívia
104. E Santo Cristo revendia em Planaltina
105. Mas acontece que um tal de Jeremias
106. Traficante de renome, apareceu por lá
107. Ficou sabendo dos planos de Santo Cristo
108. E decidiu que, com João ele ia acabar
109. Mas Pablo trouxe uma Winchester-22
110. E Santo Cristo já sabia atirar
111. E decidiu usar a arma só depois
112. Que Jeremias começasse a brigar
113. Jeremias, maconheiro sem-vergonha
114. Organizou a Rockonha e fez todo mundo dançar
115. Desvirginava mocinhas inocentes
116. Se dizia que era crente mas não sabia rezar
117. E Santo Cristo há muito não ia pra casa
118. E a saudade começou a apertar
119. "Eu vou me embora, eu vou ver Maria Lúcia
120. Já tá em tempo de a gente se casar"
121. Chegando em casa então ele chorou
122. E pro inferno ele foi pela segunda vez
123. Com Maria Lúcia Jeremias se casou
124. E um filho nela ele fez

125.Santo Cristo era só ódio por dentro
126.E então o Jeremias pra um duelo ele chamou
127."Amanhã às duas horas na Ceilândia
128.Em frente ao lote 14, é pra lá que eu vou
129.E você pode escolher as suas armas
130.Que eu acabo mesmo com você, seu porco traidor
131.E mato também Maria Lúcia
132.Aquela menina falsa pra quem jurei o meu amor"
133.E o Santo Cristo não sabia o que fazer
134.Quando viu o repórter da televisão
135.Que deu notícia do duelo na TV
136.Dizendo a hora e o local e a razão
137.No sábado então, às duas horas
138.Todo o povo sem demora foi lá só para assistir
139.Um homem que atirava pelas costas
140.E acertou o Santo Cristo começou a sorrir
141.Sentindo o sangue na garganta
142.João olhou pras bandeirinhas e pro povo a aplaudir
143.E olhou pro sorveteiro e pras câmeras e
144.A gente da TV que filmava tudo ali
145.E se lembrou de quando era uma criança
146.E de tudo o que vivera até ali
147.E decidiu entrar de vez naquela dança
148."Se a Via-Crucis virou circo, estou aqui"
149.E nisso o sol cegou seus olhos
150.E então Maria Lúcia ele reconheceu
151.Ela trazia a Winchester-22
152.A arma que seu primo Pablo lhe deu
153."Jeremias, eu sou homem. coisa que você não é
154.E não atiro pelas costas não
155.Olha pra cá filha da puta, sem vergonha
156.Dá uma olhada no meu sangue e vem sentir o teu perdão"
157.E Santo Cristo com a Winchester-22
158.Deu cinco tiros no bandido traidor
159.Maria Lúcia se arrependeu depois
160.E morreu junto com João, seu protetor
161.E o povo declarava que João de Santo Cristo
162.Era santo porque sabia morrer
163.E a alta burguesia da cidade
164.Não acreditou na história que eles viram na TV
165.E João não conseguiu o que queria
166.Quando veio pra Brasília, com o diabo ter
167.Ele queria era falar pro presidente
168.Pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer

(URBANA, Legião. *CD Que país é este- Faroeste caboclo*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1987.Renato Russo, 9,03min.).

Baseados no contexto histórico da letra-poema (1978/1979), classificamos a análise como discurso político e simbólico a fim de elucidar a relação entre o ícone do cristianismo e o povo brasileiro. Para tanto, recorremos a ORLANDI (1990, p.16), onde a historicidade dialoga com o sujeito para que ele se revele no tempo:

Em consequência, não se trabalha como na Linguística, com a língua fechada nela mesma, mas com o discurso, que é um objeto sócio-histórico em que o linguístico intervém como pressuposto. Nem se trabalha, por outro lado, com a

história e a sociedade como se elas fossem independentes do fato de que elas significam.

A partir desse equilíbrio delicado entre a historicidade e o significado, faz-se necessário verificar a importância de certos fatos políticos no momento em que Renato Russo compôs “Faroeste Caboclo”, período conhecido por *Distensão da Ditadura* entre os governos dos generais Ernesto Geisel e Figueiredo, (1974-1979) (REIS, 2014, p.98), no qual o governo preparava aos poucos a abertura democrática. Essa atitude do governo militar entrou em conflito com alguns membros do exército que discordavam da abertura, desencadeando um embate entre Geisel, Figueiredo e a chamada linha dura do exército (facções que não queriam a volta da democracia). A situação política do Brasil era de complexo entendimento: se por um lado, o bipartidarismo agregava todo tipo de oposição num bloco único, representado pelo MDB, o partido do governo também trazia a contradição entre seus membros; aqueles que almejavam a distensão e os que ansiavam pelo fortalecimento e rigor do regime.

Contraopondo-se a política da época, de maneira clandestina, grupos armados lutavam para derrotar a ditadura. Utilizando de terrorismo, sequestravam personalidades importantes para o governo e negociavam a troca pela libertação de companheiros que haviam sido capturados pelo regime: O embaixador americano Charles Burke Elbrick, diplomata de 61 anos, foi sequestrado por jovens de vários grupos de resistência, como a *Dissidência Comunista da Guanabara*, a *ALN* (Ação Libertadora Nacional) e o *GTA* (Grupo Tático Armado). Esse sequestro foi comandado por Virgílio Gomes da Silva, chefe do *GTA* que em troca da vida do embaixador, pediu a libertação de quinze presos políticos (GASPARI, 2002, p.88 – 90) ¹⁸.

Foi nesse cenário conturbado que o presidente Ernest Geisel procurou estabelecer as reformas que futuramente conduziriam à democracia. No entanto, o mesmo Geisel que defendia a abertura, também retrocedia e usava seus plenos poderes concedidos pelo *AI5* (Ato Institucional que concedia poderes absolutos ao governo ou poder para caçar e demitir funcionários), segundo suas necessidades (MARTINS, 1986, p.43). Porém, por mais contraditório que isso possa parecer, a própria ascensão de Geisel já representava a derrota da linha dura do general Médici. Figueiredo chegou ao poder depois de Geisel e deu continuidade a sua política de abertura, tornando o processo de *distensão* irreversível. Alguns membros dos aparelhos de repressão que protegiam a ditadura, descontentes com a nova política também passaram a atuar como terroristas a fim de dificultar o processo de redemocratização do Brasil.

¹⁸ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Mas onde podemos aproximar o poeta, a letra-poema e o contexto histórico? Ora, um primo próximo e o avô de Renato Manfredini Jr. eram militantes do Partido Comunista e sua família, simpatizante.

Logo, a personagem João pode representar vários outros “Joãos”, leitura perceptível nos versos de 80 a 96, quando ele é persuadido por um possível general que se opunha à democracia a praticar atos de terrorismo e assumir a culpa, recebendo as punições no lugar dos mandantes. Segundo o jornalista e escritor Carlos Heitor Cony, em trecho que foi publicado na sua coluna diária do jornal Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, no dia 07 de maio de 1964, *João* pode ser qualquer cidadão brasileiro que a ditadura desejou que caísse no esquecimento:

Para atender a essa gente, a todos os Joões de Tal que não voltaram ou não voltarão um dia, espero merecer a atenção e o respeito de todos. É preciso que alguém faça alguma coisa. E já que não se pode mais pedir justiça, peço caridade. (CONY apud GASPARI, 2014, p.134).

A escolha do nome “João” para representar uma coletividade oprimida pelo Estado, não é uma coincidência. Vamos agora analisar paulatinamente os versos, para discutir os sentidos que eles podem adquirir, levando em conta, como já foi dito, o processo histórico.

O primeiro verso anuncia que João é destemido, ou seja, possivelmente, não teme as imposições da ditadura. Nos versos 165 a 168, o narrador ressalta que ele não fala por si só, mas por toda a gente oprimida. É aqui a primeira referência que encontramos a Teologia Cristã, pois o redentor Jesus, viveu e morreu também sob a opressão de um poder ditatorial: os imperadores romanos.

Roma era considerada a capital do mundo, o coração do Império Romano, assim como Brasília é a capital do Brasil. Mas quem é João de Santo Cristo? Os versos de 1 a 10 trazem informações cruciais: ele não tem medo. Está perdido. Saiu de casa para vingar-se da polícia e seu sonho era ser bandido. Não respeitava a escola e realizava pequenos furtos. Ora, quaisquer semelhanças com o adolescente brasileiro não é mera coincidência. João é alguém que vive à margem da sociedade.

Por outro lado, quando recorrermos a Bíblia cristã (1990, p.1353), encontramos a definição de João como o profeta que anuncia a palavra, que fala em nome da luz, que não fala somente por ele, mas por outros iguais a ele:

Apareceu um homem enviado por Deus, que se chamava João. Ele veio como testemunha, para dar testemunho da luz, a fim de que todos acreditassem por meio dele. Ele não era a luz, mas apenas a testemunha da luz. A luz verdadeira, aquela que ilumina todo homem, estava chegando ao mundo. (I, 6-9)

E ainda:

A Palavra estava no mundo, o mundo foi feito por meio dela, mas o mundo não a conheceu.

Ela veio para a sua casa, mas os seus não a receberam.

Ela, porém, deu o poder de se tornarem filhos de Deus.

A todos aqueles que a receberam,

Isto é, aqueles que acreditaram em seu nome.

Estes não nasceram do sangue, nem do impulso da carne, nem do desejo do homem, mas nasceram de Deus. (I, 10-13)

Ao comparar os versos da canção com as leituras bíblicas, perceberemos a que veio o personagem de “Faroeste Caboclo”. Não se trata de um sujeito egoísta, voltado para si. A personagem de Russo representa uma classe. Chegamos a uma fase mais complexa. O nome nos revela características valiosas de sua identidade: “João de Santo Cristo”. Ele é ao mesmo tempo o profeta, João, o profeta, aquele que traz uma luz, uma mensagem ao Brasil. Possivelmente uma alusão à abertura política, visto que o verbo é a liberdade de expressão. Ao mesmo que também se aproxima muito de Jesus quando oferece a sua vida em prol da libertação de outros: “Ele queria era falar com o presidente/Pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer”.

Assim como muitos, João cresce em meio à violência e a pobreza. Fica órfão ainda menino, de maneira trágica, pois seu pai é vítima do tiro de um soldado. A vida o ensina a ter coragem para enfrentar as ruas. Realiza pequenos furtos, e se revolta contra a escola. O narrador mostra nos versos 11 a 16 a percepção do sujeito de seu lugar na sociedade. Ocorre o encontro do *eu* consigo mesmo e o protagonista se depara tomando consciência de seu lugar social, inclusive de sua realidade política. Se enxerga diferente dos outros, seja por não pertencer aos mesmos grupos, ou por não aceitar as mesmas ideologias.

Foucault (2010, p.14) nos define essa fase que é descrita em João como *epimeleia heautoû*, termo o filósofo que significa: “a atitude para consigo, para com os outros e para com o mundo, isto em que conduz o sujeito a olhar do exterior para o interior”. Outra leitura possível dessa posição de sujeito é encontrada em Rousseau (2006, p.17):

Mesmo que alguém pudesse alienar-se a si mesmo, não poderia alienar seus filhos. Esses nascem homens e livres, sua liberdade lhes pertence, ninguém tem o direito de dispor dela, exceto eles próprios. Antes de atingirem a idade da razão, o pai pode estipular condições para a conservação deles, para o seu bem-estar, mas não pode dá-los irrevogável e incondicionalmente, porque semelhante ato é contrário aos fins da natureza e extrapola os direitos da paternidade.

João não teve essa oportunidade. Não teve o pai descrito por Rousseau e, solitário, buscou a liberdade, direito de todo homem que nasce livre. Nos versos seguintes, de 17 a 24, o cotidiano de sua adolescência é descrito; cedo descobre o sexo, vai para o reformatório e lá,

sofre discriminação por ser negro e pobre. Os questionamentos sobre a vida persistem, mãos o poeta não expressa nenhuma conclusão por parte da personagem. No entanto, ele decide viajar. Chega o momento da fuga, a negação do sujeito e de seu local de origem.

A ida a Salvador não deixa de ser significativo na alusão que fazemos a Jesus, pois o Cristo é considerado o Salvador do mundo. João é desviado de seus planos, pois troca a passagem com um boiadeiro e seu destino vai desencadear em Brasília. E sua chegada à cidade, assim como a de Jesus ao mundo, ocorre no Natal. Outra passagem que alude aos evangelhos surge no verso 39: João torna-se carpinteiro, profissão que Jesus exerceu.

Entrementes, o João de Russo opõe-se rigorosamente aos evangelhos, pois apresenta o lado infernal do mundo cristão: prostituição e drogas são as suas distrações aos fins de semana. Ao que se refere ao ganho de dinheiro com a plantação da maconha e ao encontro com a personagem Pablo (que também significa Paulo, outro apóstolo) a canção comenta sobre o alto consumo de drogas no final da década de 70 e início da de 80 do século XX, ocorrido mais veementemente nos Estados Unidos e principalmente em países da América Latina tais como: Brasil, Colômbia, Peru e Bolívia, sendo o consumo em maior parte pelos jovens de classe média e alta:

O problema da droga se apresentava como uma luta entre o bem e o mal, continuando o estereótipo moral, com o qual a droga adquire perfis de “demônio”; mas sua tipologia se tornaria mais difusa e aterradora, criando-se o pânico devido aos “vampiros” que estavam atacando tantos “filhos de boa família”. Os culpados tinham de estar fora do consenso e ser considerados ‘corruptores’, daí o fato do discurso jurídico enfatizar na época o estereótipo criminoso, para determinar as responsabilidades; sobretudo o escalão terminal, o pequeno distribuidor, seria visto como o incitador ao consumo, o chamado *pusher* ou revendedor de rua. Este indivíduo geralmente provinha dos guetos, razão pela qual era fácil qualificá-lo como “delinquente”. O consumidor, em troca, como era de condição social distinta, seria qualificado de “doente” graças à difusão do estereótipo da dependência, de acordo com o discurso médico que apresentava o já bem consolidado modelo médico-sanitário. (DEL OLMO in ZACCONI, 2007, p.87).

Ainda em relação ao lugar do sujeito, João trabalha e o que ganha não é suficiente para o seu sustento (versos 49 e 50), e a sua fé na política decresce, opondo-o a parcela do país, que acredita em seus governantes e nas soluções para a coletividade.

Engels e Marx (1999, p.105), discursam sobre esse sujeito tal como nosso personagem principal:

O trabalho é uma mercadoria como todas as outras e o seu preço é, portanto determinado exatamente segundo as mesmas leis que regem o preço de todas as demais mercadorias. (...) Mas o custo da produção do trabalho consiste exatamente na quantidade e meios de subsistência necessários para o operário manter sua capacidade de trabalho e para impedir a extinção da classe operária.

Somente através do tráfico de drogas, João de Santo Cristo (essa alcunha pode indicar a ausência de sobrenome e a coletividade de ser um sujeito como qualquer outro, um cristão qualquer) teve acesso à Asa Norte de Brasília, local frequentado pela burguesia que detinha as novidades e também sustentava o seu negócio, eram seus clientes e em contrapartida, o apresentavam a pessoas de prestígio político e social. Essa mesma classe o influenciou a praticar pequenos delitos por esporte.

Aqui ocorre também uma mudança importante no ritmo da música, que até então se apresentava sob a forma de repente, seguindo o *country* de Bob Dylan. Repentinamente, talvez para enfatizar uma nova fase da vida da personagem, Russo modifica o ritmo para o reggae nos versos 57 a 64 e a partir dos 65, volta ao *country*. No verso 66, *João* vai pela primeira vez ao inferno, pois sofre estupro e jura vingança. Depois de jurar vingança, ocorre mais uma variação, no momento em que o “Santo Cristo” virou bandido. Nestes versos, que vão de 69 a 72 o ritmo é o *heavy-metal*, possivelmente usado para explicitar a intensidade do sentimento de revolta da personagem, visto que o estupro não é tão somente a violência física, mas um ato vil, utilizado em áreas de conflito como forma de diminuir os adversários. Dependendo do sexo da vítima e das circunstâncias, pode trazer uma forte mensagem social. Para a mulher, a violência sexual possa significar “você não é dona do seu corpo, posso lhe usar quando e como eu quiser” ou “você não é digna”. Enquanto para o homem, a violência sexual significa a perda da sua masculinidade.

O estupro foi a “oficialização da humilhação”. Ele já era menosprezado antes da violência sexual por sua condição enquanto negro e pobre. Curiosamente, os parceiros dele no roubo não foram estuprados, somente João. Logo, o estupro pode significar também uma violação de sua identidade, de sua dignidade enquanto homem livre. “Isso é o que fazemos com gente como você!”, pode ter sido o recado dos violadores de *João*. Ou, numa outra leitura, os violadores, representando as classes abastadas, apenas demonstraram de forma indelével seu poder, expressando dispor do corpo dos trabalhadores não só explorando sua força de trabalho, mas também sexualmente se assim lhes aprouvesse.

O estupro, utilizado conscientemente como punição, visa abrir uma ferida que nunca vai cicatrizar, pois o que é um homem estupro numa sociedade machista? Ele deixa de ser homem, e nada poderá apagar o que aconteceu, especialmente quando os culpados ficam impunes e podem rir dele no dia seguinte. João aqui é um antagonico de Jesus, pois enquanto este vem para propagar o amor e o perdão, aquele desde os primeiros versos traz o ódio... Foi carpinteiro, pobre, humilhado, subjugado, mas não deu a outra face.

João resolveu enfrentar o seu destino e planejou uma reviravolta em seu futuro. Tentou fugir do que lhe era predestinado. Passou a ser o negativo do Cristo, um anticristo, não por ser mal, ou ser contra o cristianismo, mas por não realizar uma comunhão com os homens, não por vontade própria, mas por pertencer ao jogo social, que já fez dele um excluído mesmo antes de ele nascer. Esse é o pecado original que João veio expurgar, por isso ele é do Santo Cristo. Uma personagem que sofreu na pele a violência dirigida aos pobres; teve o pai assassinado pela polícia, sofreu discriminação por ser negro, foi humilhado, violentado.

O herói de “Faroeste Caboclo” pode ser uma alegoria dos chamados “candangos”, nordestinos que desceram para trabalhar no sul ou no centro do país, fato que também ocorreu durante a construção de Brasília, quando emigrantes oriundos da Paraíba, Pernambuco, Bahia, Maranhão e outros estados do nordeste brasileiro, trabalharam incansavelmente, 24 horas por dia, a fim de cumprir a meta do prazo estabelecido pelo presidente Juscelino Kubistchek e, por não terem condições de residir na cidade, pelo alto valor dos aluguéis, viram-se obrigados a ocupar os arredores da futura capital do país, criando uma imensa favela, povoando a região com mais 80 mil pessoas, formando o que hoje conhecemos como a Ceilândia.

A fim de compreendermos melhor essa aproximação com a Ceilândia, pesquisamos sobre a dificuldade que era ir morar na capital do país após 1968. O professor da UNB (Universidade Nacional de Brasília), Briquet Lemos, pai de Flávio Lemos e Felipe Lemos (amigos de Renato Russo), fala sobre o assunto no documentário *Rock Brasília – Era de Ouro*: “Brasília era a utopia que desmoronou. Vir a Brasília a partir de 1968 era loucura! Não havia espaço para mais ninguém. A invasão da Universidade aconteceu em 1968. O caos se instalou houve muita intimidação, tiros”.

João de Santo Cristo é mais um desses personagens que se mesclam com a história do lugar de criação do enredo. Nordestino, vai para Brasília e consegue emprego de carpinteiro em Taguatinga, uma das cidades satélites. Possivelmente, ele reside nos arredores, assim como os demais candangos e, nos fins de semana, vai para a área abastada da cidade e, através das festas de *rock*, conhece pessoas de outra classe social e se mescla, tornando-se igual aos outros. Por um momento, esquecemos a classe e a cor de João. Contudo, o martírio só está no início. A vida não só desse João, mas de tantos, pode ser comparada à Via - Crúcis (do latim *Via Crucis*, "caminho da cruz") quando Cristo carregou a cruz desde o Pretório de Pilatos até o lugar onde seria crucificado, ou seja, o Calvário:

Via Crúcis de Jesus Cristo	Martírio de <i>João de Santo Cristo</i>
1. Estação: Jesus é condenado à morte	1. Na infância, perde os pais, não tem educação, alimento, vive nas ruas – morte social.
2. Estação: Jesus carrega a cruz às costas	2. Para que possa melhorar sua situação, João se vira como pode: realiza pequenos furtos e contraria o sistema educacional por não compreender o preconceito por sua classe social e por sua cor.
3. Estação: Jesus cai pela primeira vez	3. <i>João</i> cai pela primeira vez quando, induzido pelos jovens ricos de Brasília, rouba e é punido com a violência do estupro.
4. Estação: Jesus encontra a sua Mãe	4. João encontra Maria Lúcia e acredita que há um futuro melhor: quer construir uma família, mudar de situação.
5. Estação: Simão Cirineu ajuda a Jesus	5. Volta a trabalhar como carpinteiro.
6. Estação: Verônica limpa o rosto de Jesus	6. Maria Lúcia, assim como seu nome (luz) ilumina a vida de <i>João</i> .
7. Estação: Jesus cai pela segunda vez	7. João volta para casa e descobre que Maria Lúcia o traiu com outro traficante de renome, Jeremias, e cai pela segunda vez.
8. Estação: Jesus encontra as mulheres de Jerusalém	8. João Procura Pablo para voltar ao tráfico.
9. Estação: Jesus cai pela terceira vez	9. Jeremias organizou a Rockonha e desbancou a venda de <i>João</i> .
10. Estação: Jesus é despojado de suas vestes	10. Jeremias jura Santo Cristo de morte.
11. Estação: Jesus é pregado na cruz	11. O duelo entre João e Jeremias é divulgado na mídia e atrai milhares de curiosos.
12. Estação: Jesus morre na cruz	12. Jeremias acerta João pelas costas com um tiro, mas o mocinho do Faroeste Caboclo, instigado por Maria Lúcia que se arrependeu, pega a winchester-22 que ela lhe trouxe e

	também mata Jeremias. Maria Lúcia comete suicídio.
13. Estação: Jesus é descido da cruz	13. “E o povo declarava que João de Santo Cristo/Era santo porque sabia morrer/E a alta burguesia da cidade/Não acreditou na história que eles viram na TV”
14. Estação: Jesus é Sepultado	14. “E João não conseguiu o que queria/Quando veio pra Brasília, com o diabo ter/Ele queria era falar pro presidente/Pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer”.

Entretanto, ainda não concluímos nossa análise. A Saga ainda nos revela outra personagem muito importante que nos auxilia a corroborar a influência do Cristianismo na letra-poema. Maria Lúcia traz dois significados interessantes: o primeiro se refere ao que este também é o nome da mãe de Jesus, e Lúcia, aquela que representa a luz. Para melhor compreendermos essa análise, passemos ao próximo tema.

3.2 Maria Lúcia e o profeta Jeremias: a influência do Cristianismo na saga de João

Eis a redenção de João. Ao conhecer Maria Lúcia, que curiosamente, traz o nome da mãe de Jesus, A personagem da saga se apaixona e decide formar uma família. Maria, a mãe do Salvador foi uma virgem que deu a luz ao Salvador, cultuada por extensão pela Igreja Católica como a mãe de toda a humanidade. Seu nome traz a luz, a lucidez, consciência.

A partir desse encontro, a personagem principal se transforma. Abandona o crime e se arrepende de seus pecados, como bom cristão. Aproxima-se de Cristo, e vai procurar emprego de carpinteiro.

Esse período de paz que não sabemos ao certo a durabilidade parece ser longo, conforme a passagem do tempo no verso 80. No entanto, o herói sai desse estado de tranquilidade quando recebe uma visita desagradável. Alguém que pretende corrompê-lo. Pela

letra da canção, imaginamos um general do exército. Os versos trazem à memória os atentados terroristas que tentavam impedir a abertura democrática do país.

Com estes versos, Renato Russo descreveu um dos momentos mais violentos do choque entre forças políticas e correntes de pensamento opostas dentro das próprias Forças Armadas. E, indubitavelmente, a desigualdade social. De um lado o bandido pobre, que vai fazer o trabalho sujo e ir para a cadeia, do outro o general rico, mandante do crime, impune.

Se a canção tratasse apenas da violência e exclusão social, poderíamos finalizar a análise e ficaríamos com impressão de que a burguesia é muito mais violenta do que as classes baixas. Na verdade, isso está latente na música. Mas João ainda iria para o inferno por uma segunda vez. A paz de João estava em Maria Lúcia. Por ela, ele quis abandonar o crime. Contudo, o crime bateu à porta, da forma mais insidiosa: o crime de Estado.

João não se corrompeu e desprezou a oferta. Entretanto, a promessa deste “senhor de alta classe” se cumpriu, e ele não conseguiu encontrar mais trabalho honesto, tendo que voltar novamente ao tráfico de drogas para conseguir sobreviver; o caminho para o inferno estava traçado novamente para João de Santo Cristo.

Seguindo os versos do poema novamente, notamos a correspondência entre os nomes das personagens da música e personagens da Bíblia, veremos que Maria Lúcia também nos remete a Santa Lúcia, que perdeu a visão por sua fé em Cristo. Maria Lúcia, metaforicamente falando também age como cega, e se entrega ao amor interesseiro de Jeremias.

Outro nome que também se refere a um profeta bíblico, embora sua mensagem, oposta a de Cristo, não seja de paz.

João e Jeremias são profetas. Qual seria o motivo pelo qual o compositor os escolheu para representar seus personagens principais? Ora, um profeta é alguém que vem anunciar um destino. Na Bíblia, o profeta vem cumprir o plano de Deus. João de Santo Cristo e Jeremias representam destinos diferentes, planos diferentes: o rapaz rico, de alta classe que exerce a função de traficante contra o humilde carpinteiro, que também trafica.

O antagonista da saga traz o nome de profeta, contudo bem mais severo: “Hoje eu estabeleço você sobre nações e reinos, para arrancar e arrasar, para demolir e destruir, para construir e plantar”¹⁹. Ao situarmos Jeremias no contexto em que a canção foi criada, o antagonista pode representar os métodos da ditadura e João por sua vez, aproveitando-nos do significado do nome, aquele que anuncia a palavra, pode ilustrar a democracia, caracterizada principalmente pelo direito de dizer.

¹⁹ Bíblia. *Jeremias. No tempo do rei Josias*. Cap I, V. 10. Português. Bíblia Sagrada. Tradução Ivo Stomilo, Euclides Martins Balancin, José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Edições Paulinas, 1990, p.1010.

Essa leitura apoia-se na rivalidade das personagens que possuem planos diferentes, assim como os profetas bíblicos apresentavam as vozes de Deus de maneira divergente, já que um, Jeremias, profeta do Primeiro Testamento é a voz de Jeová, um “Deus ciumento”, que faz cumprir a sua vontade no fio de corte de uma espada. João, profeta do Segundo Testamento, vem anunciar o doce Jesus Cristo, homem do povo proclamado rei, que morreu torturado por dizer coisas que não deveria ter dito.

Essa dicotomia bíblica, segundo Harold Bloom, se explica pelo fato de o Primeiro Testamento representar a religião hebraica, e o Segundo Testamento, representar a religião cristã, sendo que este último realiza uma nova leitura das escrituras do Primeiro Testamento, a fim de encaixá-lo em sua visão sobre a divindade²⁰.

Jeremias não é um traficante qualquer. Ele aparece depois que João expulsa de sua casa um general que fizera uma proposta indecorosa que consistia em realizar atos terroristas em nome da ditadura militar. Após a recusa do protagonista, o visitante ameaça: “Você perdeu sua vida meu irmão” e, logo em seguida, o protagonista descobre que perdeu mesmo o emprego. Porém, tal como Jesus Cristo, ele é visado por conta de seus planos, que no momento não nos são revelados. Jeremias parece realizar o trabalho que João negou e vem castigá-lo a mando do general.

João chama Jeremias para um duelo. Seu objetivo era vingar-se de seu rival, mas se transformou em espetáculo, sendo transmitido pela televisão que banalizou o seu ato. Muitos curiosos foram assistir, entre ricos e pobres.

Logo percebemos o repórter, possivelmente o narrador da história, visto que nem João, nem ninguém próximo a ele poderia estar narrando, pois, no primeiro verso, Russo usa a palavra “tal” para referir-se ao herói, indicando a distância entre o narrador observador e as personagens. Possivelmente também é esse mesmo quem acabou desvendando a missão desse cristão brasileiro: “Ele queria era falar com o presidente para ajudar toda essa gente que só faz sofrer”.

É certo que devido à assimilação do carpinteiro a Cristo, encontremos a mensagem de como os cristãos reagiriam caso ele retornasse como um rapaz pobre. A letra-poema parece bradar: “Olhem para o João! Quem é o João?”.

Existe uma revolta que Renato Russo não expurga nos alçózes do protagonista. Ele dirige ao ouvinte da canção, que possivelmente é brasileiro, cristão, mas que não se importa com Joãos ou Josés que estão pelas ruas de nossas cidades, largados à sua própria sorte. Não somos capazes de lhes dar um prato de comida, mas se eles entram no crime, com a esperança de se tornarem poderosos, nós acreditamos que eles merecem a cadeia e tudo o que ela

²⁰ BLOOM, Harold. Jesus e Javé, os nomes divinos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p.65.

representa; a sociedade brasileira não se importa com o que acontece com um preso quando ele chega à cadeia, porque acredita que ele mereça estar lá.

Por outro lado, qual poderia ser a mensagem por trás dessas informações que pudemos retirar desses versos? Ora, Orlandi afirma que o discurso é o lugar em que se pode observar a relação entre língua e ideologia²¹, é possível identificar uma ideologia nesta canção? O tempo que ela passou para ser publicada, quase dez anos após a ditadura militar, nos leva a especular que o autor acreditasse que a ditadura entenderia sua mensagem.

Se João é o Cristo, e o Cristo se opôs ao Império Romano, pois, embora não fosse soldado, Jesus se opunha a tudo o que o Império representava, João representa a vontade de participação de povo brasileiro em um regime que o excluiu da representação do poder.

Ora, João jamais tem voz, até a história dele é contada por uma terceira pessoa, mas no fim sabemos que “o que ele queria mesmo era falar com o presidente”. Apenas é possível falar com o presidente, ainda que por intermédio dos nossos representantes, numa democracia, porém a ideologia de João não se resume a ser democrata. Ele representa o pensamento de esquerda que foi abafado durante o regime, pois o que motivou toda a sua trajetória foi “falar com o presidente para ajudar toda essa gente que só faz sofrer”, ou seja, o plano de João era o “plano santo”, que ele não conseguiu realizar: o de ajudar os mais necessitados.

Esse plano é parcialmente atingido quando a *Via Crucis*, numa aproximação derradeira entre a vida de João e a de Cristo é comparada a um circo, no dizer do poeta, e o duelo é transmitido via televisão. Já que chegamos até aqui, o que a canção significa com isso? É a própria luta de classes que a televisão não podia mostrar por causa da censura e da guerra contra o comunismo. Jeremias representando a classe privilegiada com seus desmandos, e João representando o povo brasileiro. Aqui João cumpre no âmbito do Brasil, o que Cristo fez pelas almas de todos os pecadores: ele liberta da ignorância, mostrando de maneira escancarada àquilo que não poderia ser revelado e ainda se sacrifica indicando o caminho da luta contra o sistema opressor. Apesar de toda referência à Bíblia, é interessante que não haja nenhuma menção a Davi e Golias, uma imagem bastante possível para esse confronto final, mas o que prevalece mesmo é o clima de faroeste, levando em conta o amor de Maria Lúcia. Esta por sua vez, ora está com um, ora com outro, podendo representar os

²¹ Partindo da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e materialidade específica do discurso é a língua, trabalha a relação língua-discurso-ideologia. Essa relação se complementa com o fato de que, como diz M.Pêcheux(1975), não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido.(ORLANDI, 1990, p.17).

telespectadores que não possuem opinião própria e se deixam cooptar livremente pelo jogo político da mídia.

Nesse caso, os versos da letra-poema corrobora o que Edgard Morin (1986, p.60) falou sobre ideologia. Enquanto a ideologia esconde o real por ser parcial, o compositor aqui ocultou a ideologia no real, isto é, personificou em tipos suburbanos, as ideologias que se opunham na época. Assim a letra-poema traz oculta nas personagens Jeremias e João a dicotomia capitalismo e socialismo e a antítese Norte e Sul, mediados pelo Planalto Central. Essa ideia converge para a de Edgar Morin que afirma que: “Assim, não é indiferente considerar o mundo segundo os termos leste/oeste, ou segundo os termos socialismo/capitalismo ou ainda conforme os termos democracias/Estados Totalitários” (1986, p.68).

O equivalente no Brasil dessa simetria de significados que Morin chamou de “palavras-mestras”²² foram ditadura/democracia, norte/sul, no qual também se inseria a dicotomia pobres/ricos. João também possui “cristo” no nome e, com o expoente máximo do cristianismo, guarda aproximações que não podem ser ocasionais. Jesus viveu a opressão do Império Romano e morreu torturado pelos soldados. Muitos morreram torturados pela ditadura militar sob a qual viveu nossa personagem. Como Cristo, João era carpinteiro e ao sair da fazenda. Jesus nasceu numa manjedoura, João foi para “Salvador”, onde salvou um boiadeiro de perder sua passagem. O boiadeiro tal como o pastor, guia um rebanho e o rebanho de ovelhas é uma metáfora para falar do cristão enviado por Cristo.

João é do signo de Peixes, outro símbolo do Cristianismo, que, após a morte de Jesus, indicava os cristãos e quem simpatizava com sua doutrina. Assim como Jesus, João também quer auxiliar o povo sofredor. Porém, João se distancia do Cristo e de sua trajetória; ele não deu a outra face. Vingou-se de seus algozes e não esperou em paz a melhoria de sua situação; abandonou a carpintaria e se tornou traficante. A reaproximação com o Cristo bíblico ocorre quando João morre inocentemente, traído pelas costas e por amor. Entretanto, a personagem concluiu que sua *Via Crucis* virara um circo e aceitou o duelo, ou seja, o destino.

O confronto em Brasília quebra com a ilusão inicial da mídia, que mostrava uma cidade perfeita, um local dos sonhos onde os governantes do país estariam próximos do povo, onde haveria emprego, melhores condições sociais, como explícito no discurso do boiadeiro que ele encontrou conforme consta nos versos 29 e 30: “Nesse país, lugar melhor não há”. Eis o “Faroeste Caboclo”, no qual o mocinho é o bandido; eis também os cristos brasileiros, marginais, militantes, pobres, que morrem por não aceitar colocar bomba em banca de jornal e em colégio de criança.

²² Assim, as palavras mestras são mais do que ideias chave, pois operam as distinções/oposições fundamentais que dão forma e sentido ao nosso Universo. Tornam-se donas da realidade. Tornam-se hiper-reais. Até acabamos por ver, no capitalismo, no comunismo, no fascismo, não só a substância do real, mas seres dotados de existência e inteligência. (MORIN, 1981, p.58)

Dito dessa forma, o discurso político soa explícito por trás do triângulo amoroso e da tragédia. Entretanto, a letra-poema foi decorada por milhares de adolescentes, que em sua maioria, se espelhavam na personagem que refletia a sua própria condição social e dava voz aos subúrbios e favelas ao trazer um anti-herói brasileiro baseado nos diversos Joãos encontrados nas periferias e nos sertões do Brasil.

3.3. O país descrito por Renato Russo em “Que País é este” e a canção “Brasil” do poeta Cazuzza

Em 1987 vinha a público o álbum *Que país é este*, o qual trazia canções compostas por Renato Russo cerca de dez anos antes, ainda com a sua primeira banda o *Aborto Elétrico* e que não passaram na censura. Entre elas estava a explosiva homônima do disco, composta em 1978 e transformada em hino de protesto para a juventude dos anos 80. O ritmo *punk rock* “clássico”, com três acordes e uma batida com pouca variação, ressalta por uma bateria que quase reproduz uma marcha militar. Apesar disso, a produção dá ênfase ao vocal e não ao instrumental, o que no álbum fica em um segundo plano nas músicas mais pesadas.

A canção capturou o espírito da época, que segundo um comentarista, “foram anos marcados pela solidão, rebeldia, melancolia e muito desencanto”²³.



Figura 09: Os poetas Renato Russo e Cazuzza em 1990
Disponível em: <<http://www.renatorusso.com.br/fotos>>
Acesso em: 14 de agosto de 2015

²³ GANDRA, José Ruy. Coleção Legião Urbana, vol3. São Paulo: Editora Abril, 2011.

Em 1988, o ano seguinte em que o disco da Legião Urbana chegou às lojas, foi lançado o LP *Ideologia*, o terceiro solo do ex-vocalista do grupo de *rock 'n' roll* carioca Barão Vermelho. O disco de Cazuza saiu no mesmo ano em que a Constituição foi homologada, trazendo ironicamente como uma de suas músicas principais a canção *Brasil*, na qual o poeta equipara o país a um garoto pobre, que não participa das decisões dos países poderosos, como uma forma de dar corpo a toda sensação de desconfiança com tudo aquilo que vinha acontecendo desde que o General Ernesto Geisel dera início ao processo de *distensão* da ditadura, a fim de que gradualmente, se passasse ao regime democrático (REIS, 2014, p.98).

Por conta dessa lenta transição política, que começou a se tornar fato a partir de 1979, no governo do General Figueiredo (REIS, 2014, p.125), com a revogação dos Atos Institucionais, e que foi marcada pelo paradoxo de serem os ditadores os condutores do processo, é que ambas as músicas retratam um país que caminhava para a democracia, embora arrastasse a sombra dos “anos de chumbo” nos quais a ditadura reinou. Existia uma pergunta no ar, que se referia ao futuro do Brasil, que Renato Russo sintetizou na expressão que deu título ao álbum *Que país é este?* À qual Cazuza pareceu responder um ano depois com o título de sua canção “Brasil”. Essa mesma questão também intituiu uma coletânea de poemas de Affonso de Sant’Anna, publicada em 1980, apresentando também um poema de mesmo título, o que ressalta a preocupação em problematizar pergunta inconformada não só no âmbito das artes, todavia, tratava-se de expressar um sentimento que estava difuso na mente de todos os brasileiros. Acompanhemos um trecho do poema do poeta Affonso de Sant’Anna (1980, p.198):

Uma coisa é um país,
outra um ajuntamento.

Uma coisa é um país,
outra um regimento.

Uma coisa é um país,
outra o confinamento.

Mas já soube datas, guerras, estátuas
usei caderno "Avante"
— e desfilei de ténis para o ditador.
Vinha de um "berço esplêndido" para um "futuro radioso"
e éramos maiores em tudo
— discursando rios e pretensão.

Neste poema, Affonso de Sant’Anna critica abertamente o governo militar quando diz nos versos da segunda estrofe “Uma coisa é um país, outra um regimento” e a falta de

liberdade promovida por este mesmo governo, quando diz na terceira estrofe “Uma coisa é um país, outra o confinamento”. O poeta parece rir da pretensão dos militares de o Brasil ser o país do futuro, quando diz nos últimos versos “Vinha de um “berço esplêndido” para um “futuro radioso” e “éramos maiores em tudo- discursando rios e pretensão”. Ora, foi no tempo da ditadura que os Grandes Projetos como a Transamazônica ou a Hidrelétrica de Balbina começaram a se tornar realidade na região, e o poder dos rios e a virgindade da natureza brasileira a ser explorada foi enaltecida diante da mídia internacional, como veremos ao tratar de “Que País é este”. A abertura permitia que sentimentos e pensamentos duramente reprimidos pudessem vir à tona, e esta abertura política coincidiu com o momento em que o *rock* se popularizou de maneira inédita no Brasil.

Quanto às canções de Russo e Cazuza, ainda que seja complicado afirmar que a canção do ex-vocalista do *Barão Vermelho* seja uma resposta direta a de Renato Russo, é interessante traçar um diálogo onde lemos três grandes problemas no desenvolvimento econômico do Brasil: sua identidade, seu passado e seu futuro.

Qual é a cara que o Brasil do futuro terá? Pergunta a letra-poema de Russo.

Quem está por trás de tudo isso? A canção de Cazuza questiona. Acompanhemos o diálogo entre as canções. Primeiro, analisemos na íntegra, “Que País é este”:

“Que país é este”

Nas favelas, no senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?

No Amazonas, no Araguaia, na Baixada fluminense
No Mato grosso, Minas Gerais e no Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso mas o sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão

Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?

Terceiro Mundo se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão.

Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?

(URBANA, Legião. *CD Que país é este- Que país é este*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1987. Renato Russo, 2,54min.).

Na primeira estrofe, o poeta denuncia fatos da história recente do Brasil. O país sofre e se queixa da corrupção, mas os dois primeiros versos atestam que ela ocorre entre o povo, nas favelas e também em Brasília, sede do Senado:

Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado

Enquanto que os versos seguintes fazem referência direta à ditadura militar, que, se aproveitando do precedente de Getúlio Vargas, alterou a Constituição Brasileira a fim de legitimar o seu regime e lançou o *slogan* de que o “Brasil é o país do futuro”, criticado logo em seguida:

Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação

O refrão, pode ser a pergunta da geração que assistia a redemocratização lenta e gradual da nação: afinal, que país é este? Será que as pessoas não enxergam que o Brasil jamais poderá ser o país do futuro enquanto achamos normal jogar-se a Constituição Brasileira no lixo? É o que parecem dizer os versos furiosos dessa estrofe, aliados ao som pesado das guitarras e da bateria em ritmo de marcha:

Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?

O Brasil precisou de um período de dez anos para completar a *distensão* da ditadura militar até a Constituição de 1988, praticamente uma nação híbrida de ditadura e democracia. Alguém que chegasse aqui neste período, sem conhecer os fatos recentes, poderia ficar confuso e indagar sobre a identidade desta nação:

O Brasil deixou de ser regido por uma ditadura-predomínio de um estado de exceção, quando prevalece a vontade, arbitrária, dos governantes, que podem fazer e desfazer leis- sem adotar de imediato, através de uma Assembleia eleita, uma Constituição democrática. Em outras palavras: no período de transição já não havia ditadura, mas ainda não existia uma democracia (REIS, 2014,p.125).

O papel da letra-poema aqui é mais uma vez, representar a coletividade do Brasil, ou melhor, seu povo, que indaga sobre a verdadeira identidade de sua pátria, não só enquanto organização política, mas também enquanto grupo social que possui cultura, passado e futuro. O grito *punk* “Que país é este?” soa como “que país sou eu?” E a resposta do poeta não é para se orgulhar. Ela comporta dois lados, que traduzem dois massacres que ocorreram nos anos da ditadura: eu sou um país da paz, no entanto essa paz foi conquistada com o preço da liberdade e eu sou o país do progresso, contudo, esse progresso foi construído sobre o sangue das nações indígenas.

A canção traz de volta à memória a morte recente dos militantes contra a ditadura e o extermínio pelo Estado de várias nações indígenas. Atentemos para os versos:

No Amazonas, no Araguaia, na Baixada Fluminense
No Mato grosso, Minas Gerais e no Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso mas o sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão

Essa estrofe traz indícios a respeito das guerras que se travaram longe dos olhos da nação: a guerrilha do Araguaia é lembrada, assim como todos os lugares que possuíam focos de resistência armada ao regime militar: Amazonas, Mato Grosso, Minas Gerais, Baixada Fluminense, Nordeste. Entretanto o poeta faz uso da ironia e afirma que tudo está em paz, pois o Brasil descansa na morte. Os dois últimos versos revelam de quem é o sangue, pois mancha documentos, tornando-os ilegíveis; o que nos leva a recordar dos desaparecidos nos porões dos aparelhos de repressão da ditadura militar, cujos registros ou desapareceram ou estão inacessíveis ao público.

Entre esses mortos, havia aqueles que queriam as “reformas de base”, as melhorias das condições de trabalho. O patrão pode então dormir sossegado, pois não houve greves ou passeatas.

Todavia, é possível realizarmos outra leitura para estes mesmos versos. A ditadura não travou guerras apenas contra guerrilheiros e militantes políticos. O primeiro verso, que trata do Amazonas e do Araguaia também evoca muito vividamente, a imagem do massacre das nações indígenas, em prol do modelo desenvolvimentista que o Brasil adotou. Este é um processo que antecede à ditadura militar, porém foi continuado por ela, que avançou grandes passos para integrar a Amazônia ao resto do Brasil, esmagando qualquer povo que estivesse em seu caminho. Ainda antes dos militares chegarem ao poder, em Conceição do Araguaia os Kaiapós já haviam sido dizimados: “Os outrora orgulhosos e prósperos Kaiapós, vivendo na

região de Conceição do Araguaia, no sul do Pará, caíram de 2.500, na época do primeiro contato, em 1902, para menos de 10 em 1957” (DAVIS, 1978, p.28). Na Amazônia, já no período militar os Waimiri-Atroari também foram vítimas do progresso brasileiro, quando começou a construção da BR-174 ligando Manaus a Caracará e Boa Vista (THOMÉ, 1999, p.87). Os índios resistiram, houve muitos conflitos: trabalhadores e agentes da FUNAI somaram cerca de 40 mortes, que estrategicamente, nunca foram contadas ou divulgadas. Em 1974, a política da FUNAI envergonharia o General Cândido Rondon, se ainda estivesse vivo:

Em 1975, o Agente Indigenista Sebastião Amâncio foi nomeado para substituir Gilberto Pinto na missão de pacificar os “ferozes índios”. Após a posse, deu entrevista ao jornal “O Globo”, onde declara que a tradicional estratégia de pacificação da FUNAI havia fracassado e chegara a hora de usar meios mais diretos, tais como, dinamite, granadas, gás lacrimogêneo e rajadas de metralhadoras para dar aos índios uma demonstração da força da nossa civilização”. (DAVIS, 1978, p127).

Após esses versos estarrecedores, que trazem em seu bojo tantos significados vergonhosos, vem novamente o brado da canção:

Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?

Infelizmente, agora nós sabemos a resposta a esse brado: é um país que resolve as diferenças políticas na base da tortura e do terror de Estado e também um país que massacra nações indígenas em nome do capital, em especial o estrangeiro. Entretanto, o poeta não parou por aí o inventário de nossas misérias internas, a canção continua:

Terceiro Mundo se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão.

O Brasil realmente se tornou motivo de escândalo no mundo, ao final da década de 60, quando entidades internacionais divulgaram as desumanidades praticadas por funcionários públicos brasileiros e oficiais do Exército contra os índios, ao mesmo tempo, em que as riquezas minerais e industriais do Brasil eram exaltadas no exterior (DAVIS, 1978, p.34).

A atenção recai sobre os três últimos versos, que afirmam que o “Brasil vai ficar rico, faturando um milhão, quando vendermos todas as almas dos nossos índios num leilão”. Ora, a

época que vai de 1900 a 1957, segundo Darcy Ribeiro, assistiu a um grande massacre de índios, que de cerca de 1 milhão de indivíduos que eram em 1900, estavam reduzidos a 200.000 em 1957 (DAVIS, 1978, p. 27). Possivelmente fazendo referência a esses dados, que já eram conhecidos em 1978, época da composição da letra-poema, Russo está dando o preço da alma de um índio para a sociedade brasileira, agindo em nome de um progresso odioso: um dólar. Esta passagem também sucede ao refrão, que talvez buscando emular um hino, ou quem sabe compor um anti-hino continua vociferando a sua pergunta:

Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?

Após todas estas informações, o refrão não parece mais uma pergunta, mas uma ironia: “advinha que país manda torturar presos políticos e massacrar índios em prol do progresso?”. A canção avassaladora foi recebida na época como uma ode à rebeldia, nem sempre bem compreendida pelo público, o que ressentia bastante Renato Russo, de ver o quebra-quebra que os fãs às vezes promoviam ao ouvirem os acordes elétricos e distorcidos desta composição. Mantenhamos em mente a imagem do índio enquanto aquele que sofre ações no Brasil. Russo não diz que os índios são apenas mortos e sim que suas almas serão vendidas num leilão. Passemos a análise da canção de Cazusa, que também traz a imagem do índio, só que desta vez como metáfora do povo brasileiro.

3.3.1 Contraponto, polifonia de “Brasil” e “Que país é este?”.

Uma década separa as canções de Renato Russo “Que país é este? (1978)” e “Brasil (1988)” de Cazusa. Entrementes, é possível relacioná-las através de uma leitura comparada de ambas, cuja segunda, realiza um habilidoso paralelo entre o país e o seu povo.

Logo na primeira estrofe, o narrador personagem reclama seus direitos como uma alegoria do povo que, paga impostos altíssimos, exporta sua melhor produção e não participa dos lucros. Vamos à letra-poema de Cazusa:

“Brasil”

Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga

Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha

Brasil
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram para me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me sortearam
A garota do “Fantástico”
Não me subornaram
Será que é o meu fim
Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada pra só dizer sim, sim

Brasil
Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil
Qual o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

Grande pátria desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
(Não vou te trair)

(CAZUZA. *CD Ideologia-Brasil*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1988. George Israel, Nilo Romero, Cazuza, 3,12min.).

Ao prosseguirmos a leitura, percebemos que o narrador é o próprio Brasil e este se torna a alegoria do seu povo, como numa razão de três simples: O Brasil está para as superpotências estrangeiras, assim como o indivíduo marginalizado está para a elite do país. O Brasil “guarda os carros” das superpotências, ou seja, exporta os melhores produtos e recebe apenas trocados:

Não me ofereceram
Nenhum cigarro
Fiquei na porta
Estacionando os carros

O povo brasileiro, por sua vez, também vivencia, no microcosmo, o que o Brasil vivencia no macrocosmo: muitos garotos são obrigados a ficar na rua, guardando carros e pedindo esmolas. Nesta situação, a violência se manifesta e o cartão de crédito dos desfavorecidos entra em ação: a navalha. O assalto se dissemina pelo país, também devastado economicamente pela política externa predatória. O Brasil é retratado como um país cuja liderança econômica caminha a passos lentos, fadado a permanecer a margem, como nação subdesenvolvida:

Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito
É uma navalha

A pergunta de Renato Russo retorna em Cazuzza, pois este também quer saber que país é este que dá tudo o que tem e continua desprestigiado. Mas agora, o poeta pede para o Brasil mostrar a face perante os demais e requerer o seu lugar:

Brasil mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil qual é o teu negócio
O nome do teu sócio
Confia em mim

Cazuzza explicita nestes versos, que a situação do país se deve a uma política externa espúria, onde a sociedade só beneficia um dos lados. Depois de se queixar que o país não mostra sua verdadeira cara, Cazuzza aponta o culpado: a TV, através da mídia de consumo. Ao brasileiro interessa mais saber quem será a nova garota do fantástico:

Não me elegeram a
Garota do fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim

Essa mídia televisiva apoia os acordos internacionais e faz com que o povo representado pela taba de um índio, só diga sim aos termos da elite econômica:

Ver TV a cores na
Taba de um índio
Programada pra
Só dizer sim, sim.

O poeta repete o refrão e diz a que veio:

Grande pátria desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
Não, não vou te trair

O poeta, consciente da propaganda que se fez por muito tempo sobre os artistas traírem sua pátria e serem exilados, desafia aos políticos e empresários que comandam o jogo com as potências externas: “Confia em mim Brasil”.

Caetano Veloso foi preso no mesmo mês da decretação do AI-5.(...)Logo depois, a PF prende também Gilberto Gil.Em seguida, os dois são levados para o quartel da Polícia do Exército, na rua Barão de Mesquita.Passam o révellion de 1969 na cadeia.(...)Após dois meses na cadeia, são transferidos para Salvador e lá permanecem confinados por mais quatro meses.Proibidos de se apresentar em público e de dar entrevistas, tomam o caminho do exílio.Ao embarcar para Londres, um dos policiais afirma para Caetano: - Não volte nunca mais.E, se pensar em voltar,venha se entregar logo que chegue para nos poupar trabalho(MARCELO,2013, p.40).

Percebemos em ambas as canções, que os poetas utilizam o arquétipo do índio para representar o povo brasileiro. Nessa canção de Cazusa, a metáfora apresenta o índio ingênuo, absorvendo tudo o que a TV emana em sua programação, voltada para o consumo em massa de produtos importados, que na realidade nada mais é do que o brasileiro de classe menos abastada ou média, ansiando pelos modismos dos EUA.

O contraste entre o índio e a TV em cores é proposital, já que a TV em cores nos anos 80 representava o que havia de mais moderno, e poucos lares brasileiros podiam trocar a antiga em preto e branco pela mais atual. O arcaico e o moderno estão presentes, assim como a antítese do puro e daquilo que é pernicioso, como as propagandas consumistas e a ideologia norte-americana, sendo os Estados Unidos o possível sócio que Cazusa queria que o Brasil apresentasse ao seu povo.

Neste capítulo trabalhamos três canções cujas letras-poema trazem a questão política e, assim, se complementam. A personagem principal é o povo brasileiro e sua relação com a política do período em questão. Ambas ecoam em seus versos o Brasil dos documentos sonogados, apresentados na canção de Renato Russo e que também vende suas riquezas

naturais e sua cultura, na letra de Cazusa. Nação que infelizmente se submete ao tempo, já que até hoje não temos acesso aos papéis da ditadura, subordinando-se às nações mais ricas, num jogo alheio, cujas regras não são esclarecidas. O Brasil não investe em pesquisa, tampouco em educação ou em programas básicos de sustentabilidade e saúde. Um país que não respeita a Constituição, entretanto, como bem disse a letra de Russo; “acredita no futuro da nação”, ato este que se contrapõe às evidências sociais, já que o povo é doutrinado a ser corrupto e tem orgulho do famoso “jeitinho brasileiro”. Ora, porque esperar por um governo diferente, afinal, os governantes são escolhidos por esse mesmo povo.

“Faroeste Caboclo” anuncia um possível redentor. A personagem João também representa essa ignorância para a política quando acredita nas promessas do ministro e acaba por ser persuadido pelo destino a trocar o trabalho honesto pelo tráfico. Entretanto, esse ato vil não é perene aos Joãos, Josés ou Marias... advém da história de nossa formação enquanto povo colonizado pela Europa.

O historiador Serge Gruzinski, em artigo publicado no livro de Edgar Morin²⁴ esclarece-nos os impasses de um povo mestiço e colonizado e sua relação com o povo indígena e a cultura regional:

Produz-se uma bifurcação tão radical que esta sociedade mestiça, na qual se lia Esopo, a Bíblia, Lope de Veja traduzidos para Asteca, sai das memórias e nunca entra nas histórias. Estranho ao fluxo da história europeia e ao fluxo dominante da história da América colonial, este braço tornou-se um braço morto que desapareceu enterrado sob as ervas selvagens da incompreensão e da indiferença.

Apesar da complexidade política de um país como o Brasil intimidar os comentaristas mais cautelosos, gostaríamos de indagar a atualidade das três canções aqui analisadas, a fim de verificar se acaso se tornaram obsoletas após mais de vinte anos.

O que podemos dizer, baseados em dados jornalísticos e noticiários, é que o país avançou na democracia, porém, as mesmas forças que a solaparam há cinquenta anos com o golpe militar, continuam atuantes. Políticas que possibilitaram aos menos favorecidos algum tipo de assistência, aos homoafetivos a possibilidade de formar uma família e promoveram o embate contra o preconceito racial, assustou os conservadores, que acuados, adotaram uma atitude agressiva frente ao governo que, corrupto ou não, implantou essas transformações.

Talvez não por acaso, a presidente atual, Dilma Roussef fez parte da luta contra a ditadura e quer as acusações de corrupção movidas contra ela sejam verdadeiras ou não, nenhum presidente foi tão violentamente atacado pelas mesmas acusações. Algumas

²⁴ MORIN, Edgar. *O desafio do século XXI – religar os conhecimentos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001, p.341.

propositadamente exageradas pela mídia, como em artigo da revista *Veja* sobre a corrupção na Petrobrás está escrito que o chamado “petrolão” é “o maior esquema de corrupção da história do Brasil²⁵”. Maior que o caso PC Farias? Maior que o caso dos Anões da Previdência? Bom, o jornalista não explica e nem prova essa afirmação, no mínimo complicada de se fazer, já que todos os governos anteriores tiveram seus casos de corrupção igualmente escandalosos. O jornalista continua, confiando nas palavras do ex-presidente da Petrobrás Nestor Ceriveró de que a compra da refinaria de Pasadena, no Texas, teria sido um esquema do Partido dos Trabalhadores para adquirir propina, ao mesmo tempo afirmando que a então presidente do Conselho, Dilma Rousseff, foi responsável pela anulação dessas negociações:

Segundo Ceriveró, a empreiteira Odebrecht repassou 4 milhões de dólares em 2006 para a campanha presidencial do PT em troca do compromisso de ser escolhida para renovar (Revamp, em inglês como consta no contrato) a Refinaria de Pasadena (...) Apesar da liberação do dinheiro, a Odebrecht não levou. A própria Dilma Rousseff, como presidente do Conselho de administração, matou o projeto de Revamp no nascedouro²⁶.

A pergunta que se faz é por qual motivo uma revista de circulação nacional faria uma reportagem tão dúbia? Talvez o maior problema desse país seja a falta de questionamento, que não realizamos diante da grande massa de informações que recebemos da mídia. Cada vez mais, vemos que continua valendo a indagação de Russo *Que país é este?* Como expressão de uma indignação que em certos momentos, ameaça retornar, se é que, nesses vinte anos, ela esteve ausente. O certo é que, a resposta à pergunta do poeta é respondida de maneira divergente, pelas diferentes classes sociais do país:

Se a pergunta é dirigida à elite brasileira, podemos nos surpreender com a resposta de certos setores que apoiam um chefe da câmara corrupto, que ironicamente, acusa o governo de corrupção, e defende projetos de lei com pautas esdrúxulas, como a Alteração da Lei de Atendimento às Vítimas de Violência Sexual, e a criação estapafúrdia do Dia do Orgulho Heterossexual. Por esses dois projetos de lei, vemos que o verdadeiro objetivo do atual. Contudo, não é a personalidade do Sr. Cunha a criadora de tal política, mas uma parcela da sociedade nacional insatisfeita com a democratização de nosso país, autodenominadas bancadas conservadoras; que agem em nome de uma suposta moral e bons costumes como aquela apelidada de BBB (bala, boi e Bíblia), formada por policiais, ruralistas e

²⁵ PEREIRA, Daniel, BONNIN, Robson. Golpe Internacional. *Veja*, n47, 25 nov. 2015.

²⁶ PEREIRA, Daniel, BONNIN, Robson. Golpe Internacional. *Veja*, n47, 25 nov. 2015.

evangélicos²⁷. Foram bancadas como esta que no passado recente do Brasil, apoiaram o golpe militar.

E a chamada crise política, desencadeia a cada dia, candidatos que gritam palavras de ordem absurdas, se aproximando dos líderes fascistas do século XX, como Mussolini ou Hitler. O caso de Jair Bolsonaro²⁸ é típico, embora existam outros menos espalhafatosos que proferem absurdos semelhantes, com palavras menos enérgicas. Estamos em um momento crucial, no qual as *Duas Tribos* que se enfrentaram em 1965 e que aparecem na canção homônima de Russo, ou seja, aqueles que queriam a transformação do Brasil e aqueles que o preferiam sem alterações, discutem abertamente e seus adeptos se enfrentam nas ruas. O Brasil vive em 2015 uma crise, ainda que seja inventada pela elite e disseminada pela mídia televisiva, como suspeitam muitos.

Superar este momento vai depender novamente dos intelectuais do país e da educação deteriorada e pobre que o Brasil tenta recuperar desde os militares.

Perdemos do *currículum* as disciplinas de História, Geografia e Filosofia, mesclando-as e criando disciplinas inócuas como Estudos Sociais²⁹, que hoje, gera seus frutos: Homens e mulheres que em vez de pesquisar, buscar a história do país, são levados pelas falas que a TV difunde diariamente em suas casas. Quando vemos políticos cortar verbas de instituições de pesquisa, como está acontecendo no estado do Amazonas, podemos ter em mente que isso nada tem de econômico, mas sim estratégia das mais antigas: quando os Jesuítas chegaram, trataram de apagar os ensinamentos dos pajés e com quem poderia ensinar um índio a ser índio. Neste sentido, uma canção de Russo descreve esse momento e, pelo de não a termos analisado neste estudo, convido-os a apreciar a letra-poema de “Plantas Embaixo do Aquário” do segundo álbum da Legião Urbana, publicada em 1986, para que responda às canções aqui trabalhadas, revelando o Brasil e o país que vemos em 2015: “Aceite o desafio e provoque o desempate/Desarme a armadilha e desmonte o disfarce/Se afaste do abismo/Faça do bom-senso a nova ordem/Não deixe a guerra começar/ (...)”³⁰.

O poeta sugere através da letra-poema, que o bom-senso seja a nova ordem e que o preconceito não seja responsável pelo desencadear de uma nova guerra social, que banaliza

²⁷ Operação breca BBB de Cunha. **A crítica**. Manaus, 27 dez. 2015.

²⁸ Deputado Federal pelo Rio de Janeiro – Partido Progressista, está no sétimo mandato e chama a atenção da mídia por suas opiniões ultraconservadoras. Jair Bolsonaro afirma ser contra a adoção de crianças por casais homoafetivos, contra o sistema de cotas e a favor do retorno da ditadura militar.

²⁹ GUIMARÃES, Selva. Didática e prática de ensino de história. Campinas: Papirus, 2014, p26.

³⁰ URBANA, Legião. *CD Dois - Plantas embaixo do aquário*. Rio de Janeiro:EMI-Odeon, 1986.Renato Russo, 2,55min.

conceitos e desrespeita os valores. O ideal seria enxergar no outro a si mesmo e não praticar ações que não gostaria de receber. A pior guerra, que se estabelece diariamente, nas escolas, entre vizinhos, no trânsito, no trabalho e na família, é a do desrespeito ao outro.

CAPÍTULO IV

RENATO MANFREDINI JR. E O PÁSSARO NA GAIOLA.

4.1 Depressão, drogas e rock'n'roll

Considerado o líder de uma geração de legionários (como se costumam intitular os fãs da banda Legião Urbana), Renato Manfredini Jr. tornou-se um poeta político e social, tecendo o caminho de seus ídolos mais controversos. Essa leitura se contextualiza ainda no Capítulo I desse estudo com a canção “Geração Coca-Cola” quando se aproxima do grande poeta Carlos Drummond de Andrade e de seu poema: *Eu, Etiqueta* (1984) que também retrata a sociedade da década de 80 e seus rótulos. Perdia-se a identidade para marcas e produtos ofertados pelo capitalismo americano:

Desde a cabeça ao bico dos sapatos,
são mensagens,
letras falantes,
gritos visuais,
ordens de uso, abuso, reincidência,
costume, hábito, premência,
indispensabilidade,
e fazem de mim homem-anúncio itinerante,
escravo da matéria anunciada.
Estou, estou na moda.
É duro andar na moda, ainda que a moda
seja negar minha identidade,
trocá-la por mil, açambarcando
todas as marcas registradas,
todos os logotipos do mercado.

Também se confirma quando lemos o poeta francês Charles Baudelaire em sua obra prima *As Flores do Mal*, datada de 1841, inclusive, pela escolha do título da faixa três da obra póstuma de Russo, *Uma outra estação*, que traz o mesmo título. Baudelaire teve a obra julgada imoral pela sociedade francesa na época, pois falava da mesquinhez, do logro e do vício pelo pecado. Já a de Russo apresenta um relacionamento amoroso destrutivo, que usa da mentira, da extorsão e de drogas para sobreviver:

Tão decadente e tanto faz
quais são as regras, o que ficou?
O seu cinismo, essa sedução
Volta pro esgoto baby e vê se alguém te quer
O que ficou foi esse modelito da estação passada
Extorsão e drogas demais, todos já sabem o que você faz
Teu perfume barato
Teus truques banais
Você acabou ficando pra trás

(URBANA, Legião. *CD Uma outra estação- As flores do mal*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1997. Renato Russo, 4,32min.).

Outra canção que podemos ilustrar para defender essa ideia é “A dança”, pertencente ao primeiro álbum da banda, quando o poeta continua descrevendo a falta de respeito em relação aos oprimidos, mas desta vez o abuso que ele denuncia é a contra a mulher:

Não sei o que é direito
Só vejo preconceito
E a sua roupa nova, é só uma roupa nova
Você não tem ideias pra acompanhar a moda
Tratando as meninas como se fossem lixo
Ou então espécie rara, só a você pertence
Ou então espécie rara, que você não respeita
Ou então espécie rara pra usar e jogar fora, depois de ter prazer

O poeta enfrentou a sociedade e todos os preconceitos quando assumiu sua homossexualidade em “Meninos e meninas”, nona faixa do álbum *As quatro estações*:

Quero me encontrar, mas não sei onde estou
Vem comigo procurar algum lugar mais calmo
Longe dessa confusão e dessa gente que não se respeita
Tenho quase certeza que eu não sou daqui
Acho que gosto de São Paulo
Gosto de São João
Gosto de São Francisco e São Sebastião
E eu gosto de meninos e meninas

E ousou falar de psicologia familiar em “Pais e Filhos”, segunda faixa do mesmo álbum: (Sou uma gota d’água/Sou um grão de areia/Você me diz que seus pais não lhe entendem/Mas você não entende seus pais/Você culpa seus pais por tudo/E isso é absurdo/São crianças como você/ o que você vai ser quando você crescer?).

Russo compôs poesia em versos livres e difundiu os ideais cristãos e budistas como o amor incondicional e o respeito ao próximo. Independentemente de religião ou política, resgatou a importância de se manter a memória de um povo em “La Maison Dieu”, apresentou ideais filosóficos de Nietzsche, Sartre e Rousseau. Respondeu a composições

anteriores da MPB, como “Vai Passar”, de Chico Buarque de Hollanda e realizou sua própria “Hurricane” de Bob Dylan, com “Faroeste Caboclo”. Excêntrico, também se irritou com o público, entregou-se ao álcool, às drogas mais variadas e sofreu de depressão. Passou por clínicas de reabilitação e declamou em versos e estrofes o que aprendeu durante esse período, como na canção “Só por Hoje”, reafirmando sua positividade perante a vida, no álbum *O descobrimento do Brasil*, de 1993, ou na melancólica “Via Láctea”, cuja letra-poema relata o eu lírico que sente a presença de um anjo triste perto dele e que a febre que ele sente, não vai passar, do álbum *A Tempestade* publicado em 1996, ano em que o poeta faleceu.

Renato Russo morreu à 1h15m de 11 de outubro de 1996, de complicações decorrentes da AIDS, no seu apartamento na Rua Nascimento Silva, em Ipanema, Zona Sul do Rio de Janeiro. Cedo a notícia chegou às redações dos jornais de todo o país, que começaram a mobilizar equipes e recursos para, em suas edições do dia seguinte, se despedirem condignamente do cantor, compositor e letrista do grupo Legião Urbana, o mais popular do Brasil, satisfazendo a curiosidade dos leitores. (DAPIEVE, 2006, p.15)

Tal ano foi demasiado conturbado na carreira de Renato Russo. A doença já o debilitara muito e em vez de internação hospitalar, o poeta preferiu o isolamento em casa, recebendo apenas as visitas dos companheiros de banda, amigos mais próximos e familiares. Apesar da depressão e de todas as dificuldades físicas que a AIDS trazia, Russo optou por trabalhar em casa, escondendo a doença dos fãs e até mesmo dos demais músicos que acompanhavam a Legião Urbana, pois apenas Dado e Marcelo sabiam de sua condição. A presença no estúdio ficou cada vez mais rara e, as letras das canções tornaram-se mais pesadas, agressivas e melancólicas.

A Legião Urbana modificou o ritmo *punk/pop/rock* para acompanhar a dor do companheiro. Nesse clima tenso, foram lançados dois álbuns.

Enquanto a proposta original era de um duplo, mas o grupo considerou oneroso e resolveu dividir em dois: o primeiro, lançado com Russo ainda em vida, neste mesmo ano, intitulado *A Tempestade* e o segundo, *Uma Outra Estação*, póstumo, em 1997.

O segundo trouxe no encarte a letra e a música de “Sagrado Coração”, de autoria de Russo e Carlos Trilha, mas sem a voz do poeta, visto que não houve tempo de gravá-la. Nesse álbum encontramos “Clarisse”, bem como outras canções a serem lidas nesse capítulo IV.

4.2 “Clarisse” a alegoria da prisão: a alma do poeta na voz feminina

“Clarisse” é a quinta faixa do álbum *Uma Outra Estação*, produzido por Legião Urbana e Tom Capone, em julho de 1997, meses após a morte do poeta. É também a segunda canção mais longa do grupo, com 10:32’ de duração, cuja melodia enaltece a situação enfrentada pelos personagens descritos, de vilipêndio social, dor e sofrimento, no entanto, Clarisse, simboliza a força.

O significado do nome Clarisse segundo o Dicionário Aurélio vem de Santa Clara de Assis, e significa aquela que traz a luz. Também representa a força do feminino, pois Clara foi quem fundou as *Clarissas*; mulheres que enfrentaram a sociedade para seguir os preceitos de São Francisco de Assis na tarefa de auxiliar os mais necessitados. Viviam na mais extrema pobreza, pedindo nas ruas e casas e acolhendo aos que precisavam³¹. Partindo dessa leitura de significante, conheçamos a letra-poema:

“Clarisse”

Estou cansado de ser vilipendiado, incompreendido e descartado
Quem diz que me entende nunca quis saber

Aquele menino foi internado numa clínica
Dizem que por falta de atenção dos amigos, das lembranças
Dos sonhos que se configuram tristes e inertes
Como uma amпуlhetа imóvel, não se mexe, não se move, não trabalha

E Clarisse está trancada no banheiro
E faz marcas no seu corpo com seu pequeno canivete
Deitada no canto, seus tornozelos sangram
E a dor é menor do que parece
Quando ela se corta ela se esquece
Que é impossível ter da vida calma e força

Viver em dor, o que ninguém entende
Tentar ser forte a todo e cada amanhecer
Uma de suas amigas já se foi
Quando mais uma ocorrência policial
Ninguém entende, não me olhe assim
Com este semblante de bom-samaritano
Cumprindo o seu dever, como se eu fosse doente
Como se toda essa dor fosse diferente, ou inexistente

Nada existe pra mim, não tente
Você não sabe e não entende

E quando os antidepressivos e os calmantes não fazem mais efeito
Clarisse sabe que a loucura está presente
E sente a essência estranha do que é a morte
Mas esse vazio ela conhece muito bem

De quando em quando é um novo tratamento
Mas o mundo continua sempre o mesmo

³¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Positivo: Curitiba, 2008.

O medo de voltar pra casa à noite
Os homens que se esfregam nojentos
No caminho de ida e volta da escola

A falta de esperança e o tormento
De saber que nada é justo e pouco é certo
E que estamos destruindo o futuro
E que a maldade anda sempre aqui por perto

A violência e a injustiça que existe
Contra todas as meninas e mulheres
Um mundo onde a verdade é o avesso
E a alegria já não tem mais endereço

Clarisse está trancada no seu quarto
Com seus discos e seus livros, seu cansaço
Eu sou um pássaro
Me trancam na gaiola
E esperam que eu cante como antes
Eu sou um pássaro
Me trancam na gaiola
Mas um dia eu consigo existir e vou voar pelo caminho mais bonito
Clarisse só tem 14 anos

(URBANA, Legião. *CD Uma outra estação- Clarisse*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1997. Renato Russo, 10,32min.).

“Clarisse” apresenta uma melodia simples, lenta, de apenas três acordes invariáveis, do primeiro ao último minuto de execução. A melodia apresenta certa calma, entretanto, ocorre uma catarse e a música torna-se expressiva e dramática no momento em que a letra é declamada. A interpretação de Renato Russo, que trabalha a entonação de uma voz tranquila durante a fala do narrador e enfatiza o sofrimento das demais vozes que vivenciam a cena descrita, transmite ao interlocutor, a condição das vozes poéticas expressas nos versos. Ao iniciar a audição, o interlocutor pode imaginar-se em uma plateia, onde no palco, abre-se a cortina e a luz foca um menino que lamenta na primeira estrofe:

Estou cansado de ser vilipendiado, incompreendido e descartado
Quem diz que me entende nunca quis saber

A essa primeira voz, vamos chamar de narrador. Trata-se de uma voz masculina, que descreve o que a canção vai mostrar: o cansaço de quem é sempre vilipendiado, incompreendido e descartado e que, inclusive aqueles que lhe são mais próximos, dizem ser solícitos, contudo não o entendem de fato. No entanto, ainda desconhecemos esses personagens. Quem despreza? Quem é descartado? Quem diz entender, mas não entende?

Seguindo a leitura da letra-poema, na segunda estrofe, ele nos apresenta uma nova personagem, um menino para o qual aponta, utilizando o pronome demonstrativo “aquele”, e nos revela características peculiares e importantes:

Aquele menino foi internado numa clínica
Dizem que por falta de atenção dos amigos, das lembranças
Dos sonhos que se configuram tristes e inertes
Como uma ampulheta imóvel, não se mexe, não se move, não trabalha

Aqui o narrador como em outras canções analisadas nesse estudo, usa da ironia, quando afirma que o menino que foi internado na clínica possivelmente por um motivo considerado fútil: falta de atenção dos amigos, das lembranças, dos sonhos que se configuram tristes e inertes, isto é, esse primeiro personagem que nos é apresentado, é alguém para quem o tempo não passa, pois é comparado a uma ampulheta imóvel, que não se mexe, não se move e outra característica importante: não trabalha. Ora, quem é visto pela sociedade como alguém que não se mexe, não se move e não trabalha? Percebemos então a crítica que é tecida aos intelectuais e artistas no Brasil, pois não há incentivo nem para a ciência, tampouco para a arte e a visão que o senso comum tem mediante a essas profissões, sempre é de quem não trabalha, visto que o que é valorizado é o trabalho braçal, enquanto o intelectual ou artístico, parece sempre para aqueles que não o compreendem como algo que não serve para nada, inerte. Contudo, o narrador nos apresenta outra personagem; agora feminina, seu nome é Clarisse:

E Clarisse está trancada no banheiro
E faz marcas no seu corpo com seu pequeno canivete
Deitada no canto, seus tornozelos sangram
E a dor é menor do que parece
Quando ela se corta ela se esquece
Que é impossível ter da vida calma e força

A personagem se isola em seu próprio mundo. Nessa estrofe, está trancada no banheiro e este, não é um local qualquer, mas o símbolo de purificação e cura de mazelas. O banho lava e purifica o corpo.

A imersão na água toma desta, seu simbolismo e significa não só a purificação, mas principalmente regeneração, devido ao contato com as forças de transição das “águas primordiais”. Os alquimistas diziam que o banho simboliza a dissolução do ouro e da prata e a purificação desses dois metais (CIRLOT, 2005, págs. 114-115).

No entanto, ela usa o banheiro não para lavar-se, mas para marcar o seu corpo com o seu canivete. Esse ato de marcação opõe-se ao de esquecer, mencionado no quinto verso da estrofe, quando o narrador afirma que ao se cortar, ela se esquece da impossibilidade de se ter calma e força, numa alusão aos preceitos budistas, como veremos adiante em nossa análise.

Clarisse não quer esquecer. Ela se corta para manter as lembranças. E, contrapondo-se ao clichê do corte nos pulsos, são seus tornozelos que sangram, ela tenta então evitar que algo caminhe ou fique de pé. Aqui, encontramos a alegoria de *Aquiles*, herói da *Ilíada* de Homero, que fora o homem mais forte do mundo, e foi derrotado através de um corte fatal em seu calcanhar, ou tornozelo³².

Levando em conta que Clarisse é uma criada por um poeta e não por uma poetisa, consideremos que é o olhar de um homem que se volta para o feminino, isto é, um homem que parece sensibilizar-se com a condição feminina. Contudo, para se voltar em direção à mulher ele realiza o sacrifício de uma determinada identidade masculina, em prol de outra conforme verificaremos abaixo. Insistimos na palavra sacrifício, pois o que se evidencia no poema, não é a mera morte de algo, mas a transformação de sua energia, se assim podemos nos expressar, pois é a criação de outra identidade que virá da destruição da antiga e não a morte física da pessoa:

A ideia central das cosmogonias é a do “sacrifício primordial”. Invertendo o conceito, temos que não há criação sem sacrifício. Sacrificar o que se estima é sacrificar-se. A energia espiritual que se obtém com isto é proporcional à importância da perda (CIRLOT, 2005,p.507).

Apesar de um corte que possivelmente seria fatal, segundo o poeta, a dor que Clarisse sente é bem menor do que parece, pois ao se cortar, ela esquece a decepção de não conseguir a cada dia, calma e força. O herói, que fora sacrificado possuía a força, mas não a calma, pois ele é semelhante a Aquiles, já que foi ferido no mesmo lugar que o herói grego, e como esse mesmo herói, este tipo de homem toma à força tudo o que deseja.

Em oposição a essa masculinidade violenta, o poeta nos propõe outro tipo de masculinidade, uma que seja compassiva, pois quem nos fala de calma e força é Buda. Nos preceitos budistas, é necessário ter força para continuar no caminho da iluminação e ter calma para alcançar a graça; resumindo, a força de Buda é justamente a calma, aquilo que falta no herói homérico. Diz o ensinamento budista sobre a concentração da mente: “O que se entende por concentração da mente? Ela significa afastar rapidamente a cobiça e os maus desejos tão logo surjam, e manter a mente pura e tranquila” (GAUTAMA, 2003, p.111). Logo, para Clarisse, não é importante ter a força bruta, tal como Aquiles, mas a calma e a força pregada por Buda,

³² Aquiles era considerado o homem mais forte do mundo e teria conquistado Troia se não fosse pela intervenção do deus Apolo, que ameaçado por Aquiles, encheu-se de cólera e foi até Páris, e instigou-o a lançar uma flecha certa, atingindo o calcanhar do herói, único lugar invulnerável de seu corpo. STEPHANIDES, Menelaos. *Ilíada: A guerra de Tróia*. São Paulo: Odisseus, 2000, p. 216.

que é a capacidade de dominar nossos instintos negativos e não implica em poder sobre os outros.

Como vimos Clarisse não busca a morte, mas sim uma mudança social que trouxesse respeito às mulheres. A personagem criada por Russo também sofre diariamente como muitas meninas e mulheres, os abusos sexuais e o desrespeito de uma sociedade que tem como valor a violência masculina: “O medo de voltar pra casa à noite/Os homens que se esfregam nojentos/No caminho de ida e volta da escola”. Aqui, a personagem abrange todo o feminino, não somente o do eu poético, mas representa todas as mulheres que tem de enfrentar o machismo diariamente. Como se aproveitasse a referência budista, Russo continua a trazer passagens religiosas, dessa vez cristã quando cita a compaixão do bom samaritano³³ por Clarisse, lembrando a passagem bíblica. Dessa vez, não se deve olhar para as mulheres como um todo e sim voltar-se para a personagem Clarisse. Esse tipo de auxílio é dispensado por ela:

Ninguém entende, não me olhe assim
Com este semblante de bom-samaritano
Cumprindo o seu dever, como se eu fosse doente
Como se toda essa dor fosse diferente, ou inexistente

Ao descrever a dor como diferente ou inexistente, o poeta aborda o descaso social para com as drogas e a violência contra a mulher:

E quando os antidepressivos e os calmantes não fazem mais efeito
Clarisse sabe que a loucura está presente
E sente a essência estranha do que é a morte
Mas esse vazio ela conhece muito bem

De quando em quando é um novo tratamento
Mas o mundo continua sempre o mesmo
O medo de voltar pra casa à noite
Os homens que se esfregam nojentos
No caminho de ida e volta da escola

A personagem refugia-se em antidepressivos e calmantes, no entanto, o que a atormenta de fato não muda, a atitude das pessoas não muda, logo, nenhum tratamento faz efeito. A doença não está nela, mas no mundo que a cerca e muitas vezes, ela pensa em

³³ “Um homem ia descendo de Jerusalém para Jericó, e caiu nas mãos de assaltantes, que lhe arrancaram tudo, e o espancaram. Depois, foram embora, e o deixaram quase morto. Por acaso um sacerdote estava descendo por aquele caminho; quando viu o homem, passou adiante, pelo outro lado. O mesmo aconteceu com um levita: chegou ao lugar, viu, e passou a diante, pelo outro lado. Mas um samaritano, que estava viajando, chegou perto dele, viu e teve compaixão. Aproximou-se dele e fez curativos, derramando óleo e vinho nas feridas. Depois colocou o homem em seu próprio animal, e o levou a uma pensão, onde cuidou dele. No dia seguinte, pegou duas moedas de prata, e as entregou ao dono da pensão, recomendando: “tome conta dele. “Quando eu voltar, vou pagar o que ele tiver gasto a mais.” (LC, 10, 29-35).

suicídio, diante da solidão. Clarisse é a voz muda de todas as mulheres que sofreram e sofrem abuso sexual:

A falta de esperança e o tormento
De saber que nada é justo e pouco é certo
E que estamos destruindo o futuro
E que a maldade anda sempre aqui por perto

A violência e a injustiça que existe
Contra todas as meninas e mulheres
Um mundo onde a verdade é o avesso
E a alegria já não tem mais endereço

O poeta teme pelo futuro da humanidade, quando fala que o que é considerado certo é justamente o que é errado e que ninguém respeita o outro, tampouco pratica os ideais religiosos da calma, da força e do respeito ao próximo, assim como Buda e Jesus. E por isso, não existe mais alegria para o poeta. Neste ponto a canção se aproxima de certos aspectos do romantismo alemão. Safranski (2010, p.51) diz que “quem lê e escreve especula sobre uma revolução pessoal, uma revolução em consequência da qual ou as coisas comuns da nossa vida surgem sob nova luz ou precipícios se abrem”. Ora, é uma nova luz que Russo pretende lançar sobre temas vistos como obscuros, como a questão da homossexualidade e das drogas. E já que o nome da personagem significa “luz”, essa é a clareza que o poeta pretende trazer ao seu público ao descrever uma menina de 14 anos, por nome Clarisse, que tenta sair do vício e se livrar dos abusos cometidos por homens. A revolução que está em questão aqui é uma visão libertária do masculino, que pretende empoderar a mulher, ao invés de subjugá-la.

O narrador nos parece agora o menino que, “não se mexe, não se move e não trabalha”. Essa é a visão que os outros têm desse narrador. Alguém inerte, que não contribui para a vida social. Esse menino, que falou no início da canção, e que se identifica com o sofrimento de Clarisse por também sofrer com a incompreensão do mundo, volta-se agora para ela. No entanto, Clarisse ainda está presa, isolada. E dessa vez, não há mais o sacrifício da brutalidade. Ela agora está em seu quarto:

Clarisse está trancada no seu quarto
Com seus discos e seus livros, seu cansaço

Temos novamente o isolamento, embora dessa vez, a personagem encontra-se mais tranquila, cansada, como descreve o narrador. Ouvido música, lendo. O estado é de relaxamento, o que demonstra que o conflito teve um fim: Não há mais a dor romântica, mas a leveza do coração. O poeta utiliza a metáfora do pássaro, tomado por símbolo da liberdade, contudo essa liberdade é apenas latente, já que o pássaro não pode voar, pois se encontra em

uma gaiola. Ora, Russo sentia-se oprimido pela doença e pelo vício. Seus fãs e colegas de trabalho perceberam a diferença na letra de suas canções que agora estavam mais pesadas, com a atmosfera mórbida. A resposta do poeta, todavia, foi:

Eu sou um pássaro
Me trancam na gaiola
E esperam que eu cante como antes

Ora, a personagem Clarisse é a forma que o poeta encontrou, de falar sobre a questão do vício em drogas e dos abusos contra as mulheres. Ele tem uma relação estreita com a personagem, embora não chegue a se confundir com ela, já que de vez em quando, surge a voz de um menino, que pode ser Renato Russo. Marginalizado e incompreendido, Russo não desiste de seu canto e tal como sua personagem, buscando força diariamente na teoria budista, em busca do equilíbrio da mente. Como ela, e assim como toda mulher, ele sofre com a brutalidade, com o preconceito, já que os homossexuais são marginalizados pela mesma sociedade machista que violenta as mulheres. Mediante o panótipo social, o olhar que a sociedade desprende para a condição do poeta é de condenação. Isso faz com que ele não possa falar sobre o amor como em discos anteriores, ele agora, assume seu papel romântico e exhibe a dor que não é só dele, mas de todas as pessoas que comungam de seus problemas e aflições. Clarisse é forte, determinada, consciente de como é a vida, apesar da pouca idade; ela só tem 14 anos.

Eu sou um pássaro
Me trancam na gaiola
Mas um dia eu consigo existir e vou voar pelo caminho mais bonito
Clarisse só tem 14 anos

Dado Villa Lobos corrobora nossa interpretação em entrevista para o livro de Dapieve (2006, p.157), ao comentar sobre a intensidade da letra-poema: “Perto daquilo, Christiane F. era um conto da carochinha, aquilo era autobiográfico, Renato se pondo na pele da menina de 14 anos.” Renato Russo era dado a esse tipo de personificação. Ainda na adolescência, durante o tempo em que se recuperava de epifisiólise, ele já imaginava ter um *alter ego* que cantaria em uma banda:

Chegou a criar uma banda fictícia para se distrair no seu quarto de paredes cobertas de fotos, a 42 nd Street Band, na qual o cantor/*alter ego* se chamava Eric Russell. Esse sobrenome, compartilhado por um de seus pensadores favoritos, o inglês Bertrand Russell, e sonoramente parecido com duas outras fontes de admiração, o também filósofo Jean- Jacques Rousseau e o pintor primitivista Henri

Rousseau, ambos franceses, acabou resultando no “Russo” que adotaria alguns poucos anos depois, como sobrenome artístico (DAPIEVE, 2006, p.31).

Renato Russo foi internado em uma clínica para reabilitação e costumava trocar bilhetes diários com o que ele classificava como sua essência, o seu eu de antes da fama e da Legião Urbana, o garoto Renato Manfredini Júnior, que o astro do *rock* deixara para trás:

FAX ESPECIAL
DE RENATO PARA JUNIOR, EM MÃOS.

Que bom que você está comigo novamente! Nem tenho palavras para lhe dizer como sinto ter machucado seu coração, durante tanto tempo seguido (...) Você é minha luz, eu sou sua Consciência. Juntos sei que vamos conseguir. Só por hoje não vou deixá-lo triste e sozinho como antes. Vamos ser felizes de novo? Um beijo, Renato. (RUSSO, 2015, p.19).

No caso da canção “Clarisse”, Renato Russo criou uma personagem através da qual pudesse expressar sua revolta com a falta de interesse em compreender temas tão pertinentes à década de 90 como a homossexualidade, a dependência química e a depressão. A sociedade preferia não abrir espaço para que estes temas fossem debatidos, como se simples exposição deles pudessem fazer com que pessoas não homossexuais pudessem se tornar homossexuais pelo simples fato de saber que a homossexualidade existe. Neste ponto, lembramos de um estudo de Foucault (1999, p.220), que se refere a um regulamento do fim do século XVII, quando se declarava a peste em uma cidade: “Cada um trancado em sua gaiola, cada um na sua janela, respondendo a seu nome e se mostrando quando é perguntado, é a grande revista dos mortos e dos vivos.” A homossexualidade vista na cultura ocidental, como um vício, um mau hábito, ou às vezes, uma doença receberá o mesmo tratamento que a peste, ou seja, o isolamento. O indivíduo para não ser isolado da sociedade, deverá viver “preso em uma gaiola”, não demonstrando aos outros suas orientações sexuais. Por ser considerada uma desordem, por misturar aquilo que não deveria se misturar (duas pessoas do mesmo sexo numa relação sexual), as mesmas interdições que Foucault observou sobre a peste, poderão recair sobre a homossexualidade. Essas interdições visavam sempre, restabelecer a ordem perdida:

A ordem responde à peste; ela tem como função desfazer todas as confusões: a da doença que se transmite quando os corpos se misturam; a do mal que se multiplica quando o medo e a morte desfazem as proibições. Ela prescreve a cada um seu lugar, a cada um seu corpo, a cada um sua doença e sua morte, a cada um seu bem, por meio de um poder onipresente e onisciente que se subdivide ele mesmo de maneira regular e ininterrupta até a determinação final do indivíduo, do que o caracteriza, do que lhe pertence, o do que lhe acontece. Contra a peste que é mistura, a disciplina faz valer seu poder que é de análise (FOUCAULT, 1999, p.221).

Podem não existir mais as mesmas determinações sociais que regulamentavam sobre a peste, mas a sociedade de vigilância que essa forma de organização criou se desenvolveu e gerou uma forma arquitetural, denominada panóptico, cujo objetivo era justamente fazer com que os condenados, no caso de um estabelecimento prisional, fossem vistos, sem que por sua vez pudessem ver seus observadores:

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível (FOUCAULT, 1999, p. 224 e 225).

Na sociedade atual, que participa de outro estágio de vigilância, mesmo a estrutura física do panóptico desapareceu, estando sua função de tornar visível para observar difusa por toda a sociedade. Clarisse está presa, primeiro no banheiro, depois no quarto, assim como o narrador, está na gaiola. Ambos se deparam com as grades invisíveis que nos separam uns dos outros, para nos classificar. Essas grades, que observam as diferenças sociais, étnicas, religiosas, de gênero, não permitem que as pessoas se compreendam, já que elas não podem se aproximar, pois existe um interdito.

Renato Russo é o pássaro que canta e traz alegria com seu canto, contudo, não pode falar o que pensa abertamente; existe um censor muito mais eficaz e onisciente: a sociedade, que oprime, julga e maltrata. O poema de Russo nesse momento, aproxima-se de outro, escrito originalmente em inglês; *The Golden Cage*, de Juan Olivarez que diz nos versos finais “A sua gaiola é de ouro, a sua gaiola é um palco/Não importa o quão bonita ela seja, ainda assim é uma prisão.”(Tradução nossa). Acompanhemos um trecho do poema e percebamos a sutil semelhança:

Inside of your prison you flutter around
Singing your songs and making your sounds
Your prison is golden, your prison a stage,
No matter how beautiful it's still a cage.

In the morning you'll fly, be free, on your own,
And I pray that from happiness you'll sing your songs.

No birds should be caged, all songs should be free.
Go live out your life singing in the trees.

Entretanto, além da alegoria da prisão e do canto que encanta a todos ao redor, embora seja triste, o último verso de Clarisse nos traz outra informação importante: Ela só tem 14 anos, a idade em que a menina está é a transição para a adolescência e puberdade. Ela está em transformação e apesar da pouca idade, já entende seu papel na sociedade e como deve reagir. Clarisse é forte. Ela rompe com o suicídio. Ela se marca para a guerra, como uma guerreira. O narrador quer ser como ela. Ele quer estar fora da gaiola um dia. A força do canto de Russo quer cantar livremente suas opiniões, sem preconceitos ou desprezo por sua condição. Existe outra leitura que podemos fazer da idade da personagem, baseada na paixão do poeta por temas esotéricos, já que em entrevista citada no livro *Renato Russo de A a Z*, organizado por Simone Assad, Russo revelou: “Já me envolvi a fundo com magia, cabala, a ponto de ter que parar porque estava mexendo com forças que escapavam ao meu controle. Joguei muito tarô, fazia mapas astrais, estudei espiritismo” (ASSAD, 2013, p.170). De acordo com o tarô, o número 14 nos traz a imagem de um anjo, que derrama um líquido de uma ânfora para a outra. Segundo o estudioso alemão Hajo Banzhaf esta carta, ou lâmina como às vezes são chamados os arcanos do tarô, representa a calma e a tranquilidade que conseguimos através do equilíbrio tranquilo entre forças opostas, o que nos faz pensar na ideia de calma e força que vem do budismo que já comentamos:

A carta que, mais apropriadamente denominada “A medida correta”, representa a tranquilidade, a paz e a harmonia interior. Portanto, ela se distingue do equilíbrio da justiça (VIII) que repousa sobre um equilíbrio de forças – bastante tenso- devido ao equilíbrio tranquilo que simboliza. O fluxo de energia harmônico, e que visivelmente flui em duas direções entre as jarras, mostra a bem sucedida união entre o consciente e o inconsciente, cujo resultado é a profunda paz interior; o sentimento de unidade, ao contrário do desabamento e destruição interior. (BANZHAF, 1995, p.111).

Se levarmos adiante essa especulação a respeito do número 14, podemos dizer baseados nesta citação de um tarólogo, que a paz interior, para Clarisse, só poderia vir através de uma união entre as pessoas que podem estar por trás da representação das forças opostas na lâmina: de um lado, aqueles que se adequam às normas sociais, do outro todos aqueles que, por uma razão ou outra, fogem dos padrões que são impostos a todos.

A canção “Clarisse” é um compêndio de referências, que corroboram a ideia de que o sofrimento vem da falta de compreensão, de calma, de paz, de tranquilidade para ouvir os outros, para pensar naqueles que são diferentes de nós. Em um mundo onde estamos sempre

correndo, os que necessitam de ajuda, podem acabar sem receber a atenção dos próprios amigos, que, devido ao discurso social dominante, talvez sequer deem importância ao sofrimento desta pessoa. Russo chama a atenção para a compaixão humana que deveria ser um valor exaltado no lugar da violência e da discriminação contra as minorias, e em especial contra as mulheres e os homossexuais.

4.3 “Eu era um lobisomem juvenil”, “A ordem dos Templários” e a Igreja Católica: A conciliação entre a homossexualidade e o divino.

Renato Russo, além de responder às canções de outros poetas, também teceu ligações entre as suas próprias canções, que podem ser lidas enquanto complementares: é o que ocorre entre as canções “Eu era um lobisomem juvenil” (1989) e “A ordem dos templários” (1991). Ao realizar uma análise comparada entre ambas, percebemos o mesmo ritmo e a mesma harmonia, com a diferença que na segunda, o ritmo segue um compasso mais lento do que na primeira, e o teclado soa mais intenso, imitando o som de violino base para solos de piano, conferindo à canção de 1991 uma melodia divergente da anterior.

As canções, no entanto, não se ligam apenas no que diz respeito à sua estrutura musical. Os títulos são interligados pelo fato de ocultarem com sutilezas históricas, a condenação secular da homossexualidade.

Os templários foram uma ordem dos cruzados, fundada em 1119 por Hugo de Payns e mais oito cavaleiros diante do patriarca da Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém. Estes cavaleiros, que também eram monges, nomearam a si próprios como sendo “Os Pobres Soldados de Jesus Cristo e do Templo de Salomão” e tinham como lema proteger os peregrinos, dar esmolas aos pobres, fazer guerra aos sarracenos, assim como observar os votos monásticos de pobreza, castidade e obediência. A ordem começou a sofrer ataques por volta do ano de 1300, quando Filipe IV, desejoso de colocar as mãos em suas riquezas, propagou que os templários praticavam atos de heresia, dentre estes, a homossexualidade:

A cada novo recruta, na sua iniciação, dizia-se que Jesus Cristo era um falso profeta que tinha sido crucificado não para redimir os pecados da humanidade, mas como uma punição por seus próprios pecados. Ordenava-se ao postulante que negasse Cristo e escarrasse numa imagem de Cristo na Cruz, então que beijasse o templário que o recebera na boca, no umbigo, nas nádegas, na base da espinha dorsal, “e às vezes no pênis”. Diziam-lhe que poderia ter “relações carnis” com outros irmãos, que isso não só era lícito, “mas também que eles deveriam praticar e submeter-se a isso mutuamente”, e que “para eles não era pecado praticá-lo” (READ, 2001, 286).

Ao lermos a citação acima, percebemos a homossexualidade ligada à heresia, fato exagerado pelas acusações que também foram feitas contra os templários, de adorarem ao demônio *Baphomet* em cerimônias secretas. (Ibidem, 286). Esse é o primeiro elo entre ambas as canções, visto que, o lobisomem na Idade Média era um ser demoníaco, ou ainda, a segunda pele de um praticante de bruxaria, uma criatura que está ligada aos hereges. Partindo da lógica medieval, portanto, homossexualidade, bruxaria e heresia estão intimamente interligadas:

A homossexualidade se tornou um apêndice inevitável das acusações de heresia e bruxaria. Quando o papa Gregório IX incluiu em sua bula *Vox in Roma* (1233) uma descrição das obscenas cerimônias de iniciação dos hereges e bruxos descobertas por Conrado de Marburgo, comentou: “Quando esta cerimônia termina, as luzes são apagadas e os presentes se saciam na asquerosa sensualidade, sem discernir sexo. Se há mais homens do que mulheres, os homens satisfazem seus apetites depravados entre si, e as mulheres fazem o mesmo umas com as outras” (RICHARDS, 1993, 146).

Como se pode ver, a crença no *sabá* possuía uma forte conotação sexual. Partindo do pressuposto que para a moral cristã, o sexo aproximava as pessoas das feras, o título “Eu era um lobisomem juvenil” faz referência a um comportamento marginalizado socialmente ao extremo de ser bestializado: a homossexualidade. Mediante isso, e considerando que “A ordem dos templários” não possui letra, pois é instrumental, analisaremos a letra de “Eu era um lobisomem juvenil”, anotando as suas variadas referências medievais de acordo com a relação que apontamos, tecendo a relação entre cristianismo e homossexualidade, cujas complicações herdamos da Idade Média, suscitando a eleição de elementos medievais nesta canção. Porém, advertimos que o poeta foca a Idade Média a partir de um ponto de vista romântico, como perceberemos a partir da letra-poema:

“Eu era um lobisomem juvenil”

Luz e sentido e palavra
Palavra é o que o coração não pensa.

Ontem faltou água.
Anteontem faltou luz.
Teve torcida gritando quando a luz voltou.
Não falo como você fala.
Mas vejo bem o que você me diz.

Se o mundo é mesmo parecido com o que vejo.
Prefiro acreditar no mundo do meu jeito.
E você estava esperando voar.
Mas como chegar até as nuvens com os pés no chão?

O que sinto muitas vezes faz sentido.

E outras vezes não descubro o motivo
Que me explica porque é que não consigo ver sentido
No que sinto, o que procuro, o que desejo e o que faz
Parte do meu mundo.

O arco-íris tem sete cores.
E fui juiz supremo.
Vai, vem embora. Volta
Todos tem, todos tem suas próprias razões.

Qual foi a semente que você plantou?
Tudo acontece ao mesmo tempo.
Nem eu mesmo sei direito o que está acontecendo.
E daí, de hoje em diante.
Todo dia vai ser o dia mais importante.

Se você quiser, alguém pra ser só seu.
É só não se esquecer: estarei aqui.
Não digo nada, espero o vendaval passar.
Por enquanto eu não sei
O que você me falou me fez rir e pensar.
Porque estou tão preocupado
Por estar tão preocupado assim?
Mesmo se eu cantasse todas as canções.
Todas as canções,
Todas as canções,
Todas as canções do mundo.
Sou bicho do mato mas...

Se você quiser alguém pra ser só seu.
É só não se esquecer:
Estarei aqui.

Ou então não terá jamais
A chave do meu coração.

(URBANA, Legião. *CDAs quatro estações*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1989. Renato Russo, 6,47min.).

Os dois primeiros versos nos remetem três vocábulos fundamentais para a análise: *luz, sentido e palavra*: (Luz e sentido e palavra/Palavra é o que o coração não pensa).

Estamos agora em uma atmosfera religiosa. Se fecharmos os olhos durante a audição da música, ouvindo o soar de sinos, o ecoar do órgão, lembrando as premissas de um canto gregoriano, logo estas três palavras nos levarão a amplitude de uma catedral gótica, com seus vitrais por onde entram a luz do sol, e onde é possível ouvir a frase de um sacerdote que diz: “No princípio era a luz”. O verso seguinte confirma essa atmosfera, pois define *palavra* como irracional: “palavra é o que o coração não pensa”. Esses mesmos versos, que abrangem palavra e luz, também evocam o evangelho segundo São João:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele: e nada do que

foi feito, foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens: e a luz resplandece nas trevas, mas as trevas não a compreenderam³⁴.

Russo aproxima o amor da luz, assim como no medievo, onde essas associações são feitas, especialmente em relação a Cristo, que como veremos adiante, também é descrito na canção. Se a luz é o intelecto, e o amor é luz, então o amor é entendimento, e participa da palavra, do verbo de Deus. Porém, o poeta nos deixa entrever uma censura a esta forma de ver a palavra, quando diz no segundo verso que a palavra é irracional.

Se a primeira estrofe fala de amor, que é uma forma de abundância, a próxima estrofe falará de escassez: (Ontem faltou água/Anteontem faltou luz).

A água e a luz são indispensáveis à vida, entretanto, em um nível simbólico, podem representar duas instâncias do ser humano: a luz representa o intelecto, e a água o sentimento. Por falta de um ou de outro, o ser humano acaba padecendo. Porém, esta falta de amor, que o poeta sente, que lhe machuca, não vem de outro ser humano, vem da *Igreja Católica*, pois ao mesmo tempo em que canta estes versos, um órgão de igreja surge e acompanha a estrofe. Falar que “ontem faltou água e anteontem faltou luz”, traz o significado de que no passado, a Igreja já agia com essa falta de amor.

O verso seguinte a essa declaração de escassez nos faz pensar, no entanto, em um acontecimento cotidiano: o grito de alegria das pessoas quando a luz elétrica volta, depois de um período sem ela: (Teve torcida gritando quando a luz voltou).

Essa passagem, pode se referir à expectativa de que o amor volte quando estamos sem ele. A luz faz falta. O amor faz falta. O amor é como a luz e a água, é indispensável à vida. Todavia, entre o amor e a vida existe o entendimento. Russo retoma a questão da palavra, para expressar mais uma vez o sagrado: (Não falo como você fala/Mas vejo bem o que você me diz).

Quem não fala como a gente fala são os deuses. Giordano Bruno, no *Tratado da magia*, afirma que os deuses não usam nossas palavras, que para se comunicar conosco, eles usam a linguagem simbólica do sonho:

(...) os deuses nos falam através de imagens ou de sonhos, que nós, por falta de hábito, por ignorância e pela obtusa debilidade das nossas faculdades, chamamos de enigmas; quando são estas as [verdadeiras] palavras por excelência e os próprios confins das coisas que se podem figurar (BRUNO, 2008, 54).

³⁴ BÍBLIA. O santo evangelho de Jesus cristo segundo São João, O verbo divino. 1, 1-5. Português. Bíblia Sagrada. Tradução Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio Grande do Sul: Edelbra, 1979.

Sabemos então, que quem fala a Russo é uma divindade e que o poeta não compreende as palavras divinas, mas a divindade o ouve e compreende o que ele fala. Essa divindade é Cristo, pois Jesus Cristo é que é a palavra, o verbo encarnado. Depois da apresentação de Cristo ao poeta, afirmando que o entende, esse faz sua prece a Deus, na forma de uma queixa: (Se o mundo é mesmo parecido com o que vejo/Prefiro acreditar no mundo do meu jeito).

O poeta sente-se inadequado neste mundo e a uma possível exortação de Cristo, para que consiga transcender o sofrimento da terra e alcançá-lo, ele responde: (E você estava esperando voar/Mas como chegar até as nuvens com os pés no chão?).

As palavras do poeta refletem a dificuldade para alcançar Jesus. Esse distanciamento deve-se possivelmente às palavras do apóstolo Paulo, visto que a *Igreja Católica* se aproxima de Jesus através das *Cartas de São Paulo*, contudo estas palavras também excluem muitos do amor de Cristo, dentre estes, mulheres e homossexuais. O Deus cristão não fala mais, por enquanto. Ele pacientemente apenas ouve. O poeta, às voltas com seus sentimentos, prossegue e não se intimida, fala sobre os seus problemas:

O que sinto muitas vezes faz sentido.
E outras vezes não descubro o motivo
Que me explica porque é que não consigo ver sentido
No que sinto, o que procuro, o que desejo e o que faz
parte do meu mundo.

O *eu* está em conflito. Ele não sabe o que procurar, talvez não saiba o que desejar, ou então, aquilo que deseja, é proibido e inconfessável. No entanto, seu desejo é fazer parte do mundo, ou seja, ser aceito, como indica o último verso da estrofe. Mas que mundo é este? A análise desses versos sobre sentimento nos remete ao romantismo alemão, onde o interior subjetivo de cada um estava começando a ser explorado como seu mundo: “Os individualistas exigiam muito de seu se, quando necessário até a arte de criar um novo mundo e de abalar as condições vigentes”. (SAFRANSKI, 2010, p.78). Este é um novo sentimento que o romantismo trouxe, e que Renato Russo soube traduzir em seus versos, revelando um *eu* atormentado diante do sofrimento. Safranski nos fala ainda sobre o jovem poeta alemão do século XVIII-XIX Friedrich Schlegel³⁵ que diz que “O novo sentimento do eu está primeiramente associado à dor diante do mundo (...). Ele escreve a seu amigo Novalis: Eu

³⁵ Friedrich Schlegel (1772-1829), foi poeta, líder do movimento romântico e crítico literário. Dirigiu a revista *Athenaeum* e escreveu o romance *Lucinde*, que causou escândalo por defender o amor livre. Dedicou-se ao estudo do sânscrito e posteriormente tornou-se diplomata.

fugitivo, não tenho casa, fui jogado ao infinito (o Caim do universo), e devo construir uma do próprio coração e cabeça”. (SAFRANSKI, 2010, p.79).

Apesar do exposto, o poeta ainda não confessou sua aflição. Ele sabe que Cristo conhece sua dor, mas precisa ser honesto com Cristo, afinal, Cristo é o amor, a palavra, o sentido e a luz. Russo então confessa a Cristo a razão de sua prece: (O arco-íris tem sete cores/E fui juiz supremo).

Estes versos de Russo confessam para Cristo o sofrimento pela não aceitação da homossexualidade. O arco-íris é o símbolo do movimento LGBT³⁶ ao redor do mundo. Depois desta música, o próprio Renato Russo já posou para fotos com a bandeira do arco-íris atrás de si. Mas o sofrimento do poeta vem do próprio julgamento negativo a respeito de sua condição afetiva: “E fui juiz supremo”.

Desesperado, ele pensa em mandar Cristo embora, mas desiste: “Vai, vem embora. Volta”.

E Cristo, que até então ouvia pacientemente, retoma o diálogo e consola o poeta, como se dissesse, não se preocupe, afinal: “Todos tem, todos tem suas próprias razões”.

Agora, é Jesus quem domina o diálogo. O seu poeta devoto já confessou qual é a sua dor. Como se lembrasse de uma de suas parábolas, Cristo pergunta: “Qual foi a semente que você plantou?”. Ao que o poeta responde, ainda confuso: (Tudo acontece ao mesmo tempo/Nem eu mesmo sei direito o que está acontecendo).

Cristo agora parece sorrir, dá para sentir na inflexão na voz do poeta, quando canta esta passagem, que talvez haja um sorriso no rosto de Jesus, como se quisesse dizer que a aflição não tem tanta importância quanto parece e que ele deve então aproveitar a vida, um dia após o outro: (E daí, de hoje em diante/Todo dia vai ser o dia mais importante).

Jesus entendeu que o poeta sofre por amor. A escassez de amor, traduzida como escassez de água e de luz, a dor de um mundo que não compreende as diferenças, por não compreender os seus próprios sentimentos, já que, como dissemos, a luz pode representar o intelecto, enquanto a água pode ser uma metáfora dos sentimentos, que despreza a manifestação do arco-íris, o encontro entre a luz e a água, irradiar sete cores, ou seja, a luz branca, que é Deus, compreende em si todas as possibilidades de amor, inclusive o amor entre pessoas do mesmo gênero. Russo superou a Igreja, que desde a Idade Média condena a

³⁶ Projetado pelo artista Gilbert Baker, de São Francisco, em 1978, inicialmente a bandeira passou por várias revisões e, em seguida, voltou a adicionar cores devido aos tecidos amplamente disponíveis. Desde de 2008, a variante mais comum é composta por seis faixas, com as cores vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e violeta. A bandeira é comumente hasteada horizontalmente, com a faixa vermelha no topo, como seria em um arco-íris natural. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeira_arco-%C3%ADris).

homossexualidade e encontrou a Cristo, que não lhe recriminou, pelo contrário, lhe disse: (Se você quiser alguém pra ser só seu/É só não se esquecer: estarei aqui).

O poeta, no entanto, ainda não se sente seguro. A proposta de Jesus parece ser boa demais para ser verdade. Russo não adere de imediato: (Não digo nada, espero o vendaval passar/Por enquanto eu não sei).

Contudo, como se Cristo estivesse andando com ele por tempo suficiente para ouvi-lo reconsiderar, o poeta entende as palavras do Deus, e enxerga com ironia o que antes considerava sua própria miséria: (O que você me falou me fez rir e pensar/Porque estou tão preocupado/Por estar tão preocupado assim?).

A beatitude do encontro com Deus vem em seguida. Como nos escritos de São Paulo, o dom do Espírito Santo parece pairar sobre o poeta, que começa a cantar em línguas diferentes, pois ele canta todas as canções do mundo:

Mesmo se eu cantasse todas as canções.
Todas as canções,
Todas as canções,
Todas as canções do mundo.

Mesmo participando, ou como diríamos em linguagem católica, “comungando” do milagre, Russo ainda pensa em duvidar: “Sou bicho do mato, mas...”

Cristo, porém, já conhece o que o poeta vai dizer e sequer o permite concluir, repetindo para ele a frase que já lhe foram ditas, como se temesse o esquecimento:

Se você quiser alguém pra ser só seu.
É só não se esquecer:
Estarei aqui.
Ou então não terá jamais
A chave do meu coração.

Esses últimos versos são repetidos diversas vezes e passam a ser acompanhados de sons de sinos de igreja, como se agora estivesse na hora de acordar. O volume vai diminuindo, os derradeiros versos ainda podem ser ouvidos antes de mais uma saraivada de sinos: (Ou então não terá jamais/A chave do meu coração). Nossa percepção é de alguém que sonha, e está prestes a acordar.

Jesus Cristo demonstra apoio ao poeta, cuja passagem traz à nossa lembrança a imagem do sagrado coração de Jesus, que continua até os sinos serem substituídos pela música medieval provençal do início, que volta para concluir, como se quisesse dizer que toda essa questão da dificuldade de se conciliar homossexualidade ou multiplicidade com a fé advém da Idade Média, o que é correto afirmar do ponto de vista histórico, já que, ao romper

com a moral da Antiguidade pagã, o cristianismo se tornou cada vez mais restritivo quanto às práticas sexuais que não envolvessem o nascimento de uma criança:

Visto que o sexo, segundo os ensinamentos cristãos, foi dado ao homem unicamente para os propósitos da reprodução e por nenhuma outra razão, qualquer outra forma de atividade que não levasse ou não pudesse levar à procriação era um pecado contra a natureza (RICHARDS, 1993, 36).

Russo é um homem a frente de seu tempo, quiçá da contemporaneidade, pois ele almeja afetividade e respeito. Ele tece aqui, uma conciliação com Cristo, através de práticas afetivas diferenciadas daquelas que são permitidas pela Igreja, em um diálogo entre o amor de um homem e o amor de Deus. Entretanto, volta-se contra Paulo, e contra a doutrina do apóstolo, como veremos adiante. Este diálogo se passa numa atmosfera onírica e o instrumental da música que leva o *rock pós-punk* da Legião Urbana para algo atmosférico, para enfatizar a religiosidade latente na canção, usando som de órgão de igreja em diversas passagens. A canção “A ordem dos Templários”, por sua vez, tem uma sonoridade bastante tranquila, chegando quase àquilo que chamaríamos de “música ambiente”. Ela também termina com instrumental longo e lento, no entanto, ao invés de sinos, ouvimos os ventos que poderiam fazer soar os sinos de uma igreja, tão grande a sua força. O vento no final da canção de 1991 parece indicar a mudança do tempo, que destrói nossas convicções, mas que também gera novas ideias, dando a impressão de agitar as ondas de um mar tempestuoso.

Todavia, não termina aqui a nossa análise. Em nenhum momento da canção, a imagem do lobisomem do título é utilizada, exceto no verso: “Sou bicho do mato mas...”

O lobisomem aparece aqui, na expressão *bicho do mato*, como se o poeta quisesse afirmar que, mesmo que ele sentisse a beatitude que os apóstolos sentiram no Pentecostes, a ponto de cantar em línguas estranhas, cantar todas as canções do mundo, ainda assim ele continua sendo um herege. Aqui, o poeta debate diretamente com Paulo, discordando das opiniões eclesiásticas a respeito da homossexualidade, que a Igreja colocava como um vício adquirido:

Eles trocaram a verdade de Deus pela mentira, e adoraram e serviram à criatura em lugar do Criador, que é bendito para sempre. Amém. Por isso, Deus entregou os homens a paixões vergonhosas: suas mulheres mudaram a relação natural em relação contra a natureza. Os homens fizeram o mesmo: deixaram a relação natural com a mulher e arderam de paixão uns com os outros, cometendo atos torpes entre si, recebendo dessa maneira em si próprios a paga pela sua aberração³⁷.

³⁷ BÍBLIA. O santo evangelho de Jesus cristo segundo São João, Romanos. 1, 24-27. Português. Bíblia Sagrada. Tradução Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio Grande do Sul: Edelbra, 1979.

Russo, por sua vez, contrapõe a isso a homossexualidade vista enquanto uma condição inerente à pessoa humana, uma condição do *eu*. Se pensarmos no lobisomem como um homem comum, que se transforma em um monstro aos olhos da sociedade teremos uma representação semelhante à rejeição para com a homossexualidade, que passa a ser marginalizada. A ironia com que o poeta canta a expressão *bicho do mato* também nos faz concluir que ele não pensa assim sobre si mesmo. Russo neste embate entre o eu e a religião, novamente resgata o romantismo, pois ele recupera o seu *eu* e faz como o filósofo alemão do século XIX, Ficht³⁸, costumava dizer “Caros senhores, pensem na parede (...) e então pensem em si mesmos como diferentes dela” (SAFRANSKI, 2010, p. 69). No entanto, não se trata apenas disso; no primeiro verso da quarta estrofe, o poeta nega o mundo que ele vê, quando afirma “Se o mundo é mesmo parecido com o que vejo/ prefiro acreditar no mundo do meu jeito”. Enquanto no quarto e no quinto versos da quinta estrofe, ele afirma desejar o que faz parte do mundo dele: “no que sinto, o que procuro, o que desejo e o que faz/parte do meu mundo”.

Podemos ver aí, um embate romântico, entre o mundo interior das emoções e da imaginação criadora, com o mundo concreto do dia-a-dia, com suas dificuldades e seus preconceitos.

Entrementes, as canções de Renato Russo tecem fios de significados poéticos e musicais, unindo através do contexto histórico, o debate a respeito das diferenças entre Cristo e o cristianismo pregado pelo apóstolo Paulo a respeito da homossexualidade e de como a questão foi tratada por sua associação a heresia por parte da Igreja Católica. Neste sentido, o Jesus Cristo que dialoga com Renato Russo não é o Cristo da Igreja Católica, e sim um Cristo libertário. O símbolo do arco-íris, presente na canção, é utilizado como uma representação das diferenças unidas em uma única bandeira, sob o signo da fraternidade, que ainda não chegou de fato, visto que formas de pensamentos totalitários ainda continuam a ser dominantes, moldando as consciências, sem respeitar a alteridade neste processo. Por isso o poeta evoca o romantismo alemão, que traz a ênfase no *eu*, no sentimento e na consciência. Uma potência de diferenciação que procura moldar a si mesma em vez de aceitar determinações sociais, políticas, cultural ou religiosa. Goethe, em *Os sofrimentos do jovem Werther*, já havia traçado

³⁸ Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). Um dos fundadores do idealismo alemão, desenvolvido a partir dos escritos de Kant. Interessou-se pelos problemas da subjetividade e da consciência. escreveu também sobre política e é um dos idealizadores do pangermanismo.

uma divisão entre o mundo exterior, cheio de decepções e exigências, e o mundo interior da subjetividade:

A vida humana não passa de um sonho. Mais de uma pessoa já pensou isso. Pois essa impressão também me acompanha por toda parte. Quando vejo os estreitos limites onde se acham encerradas as faculdades ativas e investigadoras do homem, e como todo o nosso labor visa apenas a satisfazer nossas necessidades, as quais, por sua vez, não tem outro objetivo senão prolongar nossa mesquinha existência; quando verifico que o nosso espírito só pode encontrar tranquilidade, quanto a certos pontos das nossas pesquisas, por meio de uma resignação povoada de sonhos, como um presidiário que adornasse de figuras multicoloridas e luminosas perspectivas as paredes da sua célula ... tudo isso, Wahlheim, me faz emudecer. Concentro-me e encontro um mundo em mim mesmo! Mas, também aí, é um mundo de pressentimentos e desejos obscuros e não de imagens nítidas e forças vivas. Tudo flutua vagamente nos meus sentidos, e assim, sorrindo e sonhando, prossigo na minha viagem através do mundo (GOETHE, 2002, p.18).

Russo por sua vez, vai além do eu e das referências ao romantismo em sua canção, atingindo a reivindicação daqueles que lutam contra a homofobia. O professor Lajosy Silva nos mostra que o artista é inseparável da sociedade na qual se encontra: “A sociedade e o artista são inseparáveis, necessários, sendo impossível vendo-os como opostos, uma vez que a sociedade age sobre o artista; e este “responde” ao seu tempo e constrói uma forma que abriga no seu conteúdo uma interpretação do mundo” (SILVA, 2007, p.18).

Renato Russo abre um diálogo com o cristianismo, no qual privilegia Jesus Cristo, que estava próximo às minorias e se distancia de São Paulo, que condenava claramente a homossexualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As quatro estações e o fim de um ciclo em *A Tempestade*: Russo se despede ao estilo *Shakespeare*

Ao realizar a audição completa dos discos de estúdio da Legião Urbana percebemos um dado interessante: eles formam um ciclo. Russo, Dado Villa Lobos e Marcelo Bonfá realizaram a sequência dos discos tal como os *quatro períodos do tempo* na cultura chinesa: juventude, maturidade, declínio e fim, ou o que para o budismo é as *quatro montanhas* ou simplesmente, as *quatro estações*. Ora, o quatro, como já foi explicado no último capítulo, trata-se de um número perfeito, pois completa um ciclo seguindo uma linha de desenvolvimento até o seu fim, conforme veremos: primavera, verão, outono e inverno. Entretanto, Russo separou alguns álbuns descrevendo frases ou vocábulos que correspondem ao tema de cada estação.

No início da banda, percebemos características do *verão*, que traz a vitalidade e a força da juventude e pode ser encontrado nos três primeiros álbuns: *Legião Urbana (1985)* cuja capa é branca e no centro, a fotografia dos quatro integrantes da banda divide espaço com o desenho do Senado Federal na parte superior e a imagem de um índio, com arco-e flecha apontados na parte inferior. O álbum inicia com um questionamento a respeito do governo que estava em transição, da ditadura para a democracia, no corrente ano com a canção “Será”, aborda a violência contra a mulher em “A dança”, o consumismo exacerbado por produtos americanos em “Geração Coca-Cola” e dentre outras canções, finaliza com “Por enquanto” cuja letra inicia por avisar que apesar da transição do governo, a política continua a mesma: “Mudaram as estações/Nada mudou”. O segundo, intitulado *Dois (1986)* possui a cor da terra, sem nenhuma imagem, somente o título e o nome da banda. Esse álbum traz entre doze, duas canções complexas: “Fábrica” e “Índios”. A primeira descreve a escravidão do trabalho nas fábricas e a segunda, cuja realizamos o estudo, abrange principalmente o respeito ao outro, religião e desigualdade social. O terceiro, *Que País é este?(1987)* traz os integrantes na capa e de fundo, uma floresta, possivelmente respondendo ao questionamento que intitula o álbum, cuja primeira faixa, apresenta a homônima ao título que questiona a sociedade sobre a corrupção no país, a hipocrisia dos governantes e dados alarmantes sobre o massacre indígena na Amazônia. A segunda faixa, “Conexão Amazônica” denuncia o tráfico de drogas na fronteira e a sétima faixa, que também desenvolvemos nesse estudo, “Faroeste Caboclo”, que

virou o hino da banda e denunciou os contrastes da política brasileira. Esses são os álbuns que apresentam a fase mais quente, mostrando indignação e impaciência.

O quarto, que faz referência à ideia do ciclo, *As quatro estações* (1989), vem após períodos conturbados para o mundo: o fim da Guerra Fria, a queda do muro de Berlim e Russo dizia não conseguir escrever. Nesse período também o quarteto se transformou num trio com a saída do baixista Renato Rocha. Russo dizia querer falar de assuntos complexos de maneira mais amena e conseguiu: as canções falam de redenção, amor e igualdade. Nesse álbum percebemos o *outono*, onde o clima passa de quente a ameno. Mais sereno e otimista, no entanto, apresenta também a fase de transição que almeja colher os frutos, por isso, a crítica à ditadura militar em “1965 Duas Tribos” e o conflito entre a homossexualidade e o cristianismo em “Eu era um lobisomem juvenil”. Ainda nessa estação, encontramos o *V* (1991), agora sim, os frutos das ideias lançadas nos três primeiros: O desvelo da política e da inflação no Governo Collor e o dinheiro em falta. Nesse álbum, o poeta se posiciona política e socialmente. O sexto álbum de estúdio, traz a primavera e é intitulado *O descobrimento do Brasil* (1993). A capa apresenta os três integrantes da banda em um jardim muito florido, com fundo azul e a esperança de um recomeço; o próprio título revela que nessa fase, após a calmaria do outono, teremos então a imagem do que é o país, de como são as pessoas, um novo descobrimento. O disco traz dentre suas faixas, “Perfeição”, cujo videoclipe apresenta a primavera e tece referência ao romantismo e a letra, realiza uma ironia ao comportamento da sociedade mediante a política e as questões sociais:

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

(URBANA, Legião. *CD O Descobrimento do Brasil- Perfeição*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1993. Renato Russo, 4,35min.).

O sétimo álbum seria duplo contendo 25 canções e o último de um contrato com a EMI-Odeon, entretanto, devido ao custo oneroso, os integrantes decidiram dividir em dois, cujo primeiro *A Tempestade ou O Livro dos Dias* com 15 faixas e segundo, *Uma Outra Estação*(1997) ,que infelizmente foi publicado após o falecimento do poeta que ocorreu em

11 outubro de 1996. Nele não constam agradecimentos e nem as tradicionais frases; "Urbana Legio Omnia Vincit" (Legião Urbana a tudo vence) e "Ouça no volume máximo.". A cor do álbum é o azul da tempestade e dos dias chuvosos. Na contracapa, desenhos de Marcelo Bonfá, representando barcos que se afastam e na parte interna do encarte, a imagem de um vitral do século XIII, da Catedral de Chartres³⁹. Assim como grande dramaturgo inglês, Willian Shakespeare, Renato Russo também usou a alegoria da tempestade a fim de se despedir de seu público: lemos no encarte "O Brasil é uma República Federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus.". A frase é do escritor modernista Oswald de Andrade, e como na obra Shakespeariana, Russo também usa as letras como mensagem, e, apesar da distância de tempo que separa as obras, comparamos o poeta da Legião Urbana a personagem *Próspero*, pois apesar da melancolia e batida um tanto pesada, percebemos mensagens de amor, bondade e perdão.

A cólera de *Próspero* termina em calma enquanto a de Russo oscila, entre a paixão atormentada e a aceitação.

Esse foi o primeiro álbum produzido inteiramente pelo guitarrista Dado Villa-Lobos, apesar de também levar o nome da banda nos créditos e o último publicado com Renato Russo em vida, que faleceu um mês após a publicação, debilitado pela doença. Encerra-se assim um ciclo. Vivenciamos as quatro estações com o poeta, que ao que tudo indica, viu nesse álbum, sua última obra. Fosse pela doença, pela eminência da morte prematura, ou por outros motivos, Russo não almejava mais continuar com a banda.

O tema da tempestade aparece na tradição ocidental como marco de uma mudança, símbolo extremo da purificação que as águas são capazes de provocar. Encontramos ecos desse mito bíblico também no poeta Willian Shakespeare, em sua obra *A Tempestade* (1610/1611), quando o mago *Próspero*, legítimo duque de Milão provoca uma borrasca para fazer naufragar o navio que transportava *Antônio*, seu irmão usurpador, *Alonso* (o rei de Nápoles) e seu filho *Ferdinando* além de seu antigo conselheiro *Gonçalo*. Ele a provoca com o fim de purificar o mundo, contudo, não o mundo todo, mas o seu particular. Ao contrário da sentença da divindade, *Próspero* não opta por matar os maus afogados. Antes, ele usa o terror das águas com o intuito de transformação; para matar o mal dentro dos maus e torná-los bons.

³⁹ A *Catedral de Chartres* teve a sua construção iniciada em 1145 e foi reconstruída após um incêndio de 1194. Marca o zénite da arte gótica na França. A vasta nave em puro estilo ogival, os adornos com estátuas finamente esculpidas de meados do século XII e as magníficas janelas com vitrais dos séculos XII e XIII, todas em notável estado de conservação, combinam-se para formar uma obra-prima inigualável. Tem uma área superior a 10000 m², 130 m de comprimento e largura máxima de 46 m. Fonte: <http://umpouquinhodecadalugar.com/2013/07/06/a-catedral-de-chartres-e-seus-vitrais/> Acesso em: 28 de janeiro de 2016.

Dessa forma, *Próspero* recupera o ducado e pode retornar para a Itália com sua amada filha *Miranda*, que, por crescer isolada em uma ilha, não conhecera outros humanos além do pai e do criado *Calibã*, que também habitavam aquele lugar.

A despedida de *Próspero*, com sua triunfal renúncia ao poder da magia, culminam como um recado de Shakespeare ao fechamento dos teatros e banalização da arte.

Numa ilha deserta, *Próspero*, homem banido da humanidade, tem a oportunidade de restabelecer valores corrompidos nas instituições humanas. Existe certa ressonância com a Utopia de Morus, ou talvez devêssemos dizer, com todas as “utopias” dos humanistas da Renascença. *Miranda*, sua filha, não corrompida pela convivência com a sociedade, é a própria imagem da pureza: inocência, amor e perdão. Ela é o tesouro de *Próspero*. O nome da personagem parece uma ironia, visto que foi destituído de todas as honras e fortuna material. Entretanto, o mago não é um bufão, não é uma figura cômica. Na verdade Próspero é um homem de uma grande riqueza: sua filha. O amor dela é sábio e poderoso. Pode não reinar entre os seus compatriotas, mas reina sobre uma multidão de espíritos etéreos e sobre os elementos da natureza.

A *Tempestade* de Russo abre com a canção “Natália” com *rifs* pesados e notas distorcidas que enaltecem o tom tempestuoso de suas confidências:

Preste atenção ao que eles dizem
Ter esperança é hipocrisia
A felicidade é uma mentira
E a mentira é a salvação

Se a mentira é salvação, sabemos que a salvação é uma mentira. Ao contrário do herói da tragédia do dramaturgo inglês, o roqueiro de Brasília não chega a resolver no plano de suas letras, a sua tempestade pessoal, ou, invertendo a analogia bachelardiana de que a borrasca encerra em si as metáforas da raiva, da paixão e da melancolia (BACHELARD, 2002, p. 182-183), o poeta Renato Russo não chega a resolver no álbum em questão a sua descarga elétrica de sentimentos contraditórios e irreconciliáveis. A quinta faixa traz a canção “A via Láctea”, onde o poeta é ainda mais explícito a respeito de seus sentimentos naquele instante, que não permitiam a calma:

Hoje a tristeza não é passageira
Hoje fiquei com febre a tarde inteira
E quando chegar a noite
Cada estrela parecerá uma lágrima

Neste trecho, vemos que a natureza da tempestade do poeta está em seu devir aquático, como fala Bachelard, o mundo material participa dos sentimentos do homem, já que existe uma correspondência poética entre sentimentos e elementos da natureza: “Será preciso sublinhar que uma tempestade extraordinária é uma tempestade vista por um espectador num estado psicológico extraordinário? Então, há realmente do universo ao homem correspondência extraordinária, comunicação interna, íntima, substancial (BACHELARD, 2002, p.180)”. Deprimido, o poeta não conseguia enxergar no espetáculo noturno do céu estrelado a imagem da esperança e sim lágrimas. A água vem do céu. O poeta, nessa obra trazia a tempestade dentro de si. O fenômeno meteorológico mesmo quando não se manifesta nas canções deste disco, ainda nos deixa entrever o seu correspondente sentimental. Por ter a água dentro de si, ele a vê também onde ela não existe. Contudo, não é somente a doença que o poeta se refere, embora, sintomas próprios da enfermidade como a febre, apareçam frequentemente em suas letras. A canção “Longe Do meu Lado”, quarta faixa do álbum, confirma aquilo que Gaston Bachelard escreveu em sua obra *A Água e os Sonhos*, a respeito da imagem da tempestade e sua consonância com sentimentos humanos: “A tempestade nos fornece as imagens naturais da paixão (BACHELARD, 2002, p.183)”, pois foi a respeito da paixão que Russo cantou naquela que ele presumia ser sua última obra:

Se a paixão fosse realmente um bálsamo
O mundo não pareceria tão equivocado
Te dou carinho, respeito e um afago
Mas entenda, eu não estou apaixonado

Em Shakespeare, a tempestade marítima é a imagem da cólera que *Próspero* por fim acaba por conter a fim de conquistar a sua realeza, visto que ele ainda não era o duque de Milão, pois não exercia a função. Somente se tornou depois, quando perdeu o ducado e foi forçado a viver apartado dos homens numa ilha deserta. A sua última provação foi aprender a domar sua cólera. A fúria da tempestade destruiu as embarcações, mas ninguém saiu ferido e no fim, a magia do duque foi usada para criar um mar calmo. Nas palavras de Bachelard:

Qual é a verdadeira calma do homem? É a calma conquistada sobre si mesmo, e não a calma natural. É a calma conquistada contra uma violência, contra a cólera. Ele desarma o adversário; impõe sua calma ao adversário; declara paz ao mundo. Empenha-se com uma correspondência mágica entre o mundo e o homem (BACHELARD, 2002, p.184).

A imaginação material nas canções de Renato Russo é mais sutil. *Próspero*, por ser um mago, goza de uma correspondência direta com os elementos da natureza. Se ele se

enfurece, eles se enfurecem, se ele se acalma, eles também se acalmam. Russo, apenas viu indícios sutis. Embora encontremos essas características no céu descrito em “A Via Láctea”, enevoadado, ou melhor, nublado “Nem o céu é belo e prateado”, a sua tempestade é de lágrimas, passível a fazer o mundo material sofrer o que o poeta estava sofrendo. A chuva nesse álbum é constante.

Na faixa 13, “Esperando por mim”, podemos sentir a ambivalência da tempestade, que agora ao invés de simplesmente expressar a cólera ou a tristeza, acalma o poeta. A tempestade é solidária com os sentimentos dele. Russo realiza a prosopopeia e atribui ao fenômeno meteorológico a característica de entretenimento, como se fosse um amigo: como se fosse outro ser humano ferido que pudesse compreendê-lo:

Hoje não estava nada bem
Mas a tempestade me distrai
Gosto dos pingos de chuva
Dos relâmpagos e dos trovões

(URBANA, Legião. *CD A tempestade- Esperando por mim*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1996. Renato Russo, 4,21min.).

A aproximação com a obra de Shakespeare ocorre na faixa 8, “Soul Parsifal” quando o poeta enfim, se acalma. A torrente violenta de sentimentos de repente é transformada em uma brisa leve:

Eu tive o teu veneno
E o sopro leve do luar
Porque foi calma a tempestade
E tua lembrança, a estrela a me guiar

(URBANA, Legião. *CD Tempestade. Sou Parsifal*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1996. Renato Russo, 4,54min.).

Nesta canção, a tempestade é separada das estrelas, que agora são relacionadas com a lembrança do ser amado. A Lua, porém, recebe o sopro da tempestade, que mesmo sendo calma, não nos enganemos, possui veneno. A aparente calma que transparece na canção seria um logro? Este cenário onde aparece a tempestade, a lua e o veneno é familiar para as pessoas que conhecem o Tarô. A carta de número XVIII, nomeada *A Lua*, possui uma representação pictórica de um estado de alma melancólico, segundo o estudioso Hajo Banzhaf (BANZHAF, 1995, p.131).



Figura 10: Arcano XVIII – carta do Tarot de Marselha – acervo pessoal

Como vemos na imagem, ao mesmo tempo em que representa a fascinação e o engano (veneno?), existem gotas de água enormes sugerindo uma chuva que cai sobre um lago de onde emerge um grande caranguejo, às margens do qual um cão e um lobo estão uivando, protegendo uma passagem guarnecida por duas torres de vigia douradas. Os elementos que nos interessam, no entanto, estão presentes na canção: o luar, representação do engano por ser uma luz roubada do sol que a lua reflete, e a tempestade que cai copiosamente sobre o conjunto, sugerindo que o engano oculto é a paixão. O caranguejo, símbolo do signo de câncer, ocupa o centro da carta e não nos deixa mentir: é ao engano da paixão, que mansamente como uma brisa desfila seu veneno que Russo retrata nesta música. Os primeiros versos da canção, não deixam dúvidas sobre a temática: “Ninguém vai me dizer o que sentir/Meu coração está desperto”. Em outro trecho da mesma canção, Russo faz uma menção direta à *Tempestade* de Shakespeare, ao retratar situações e emoções presentes na peça do dramaturgo inglês, sugerindo um “encontro” entre as duas tempestades, um encontro de águas, como se fosse um encontro de duas almas que sonharam esse elemento:

Meu orgulho me deixou cansado
Meu egoísmo me deixou cansado
Minha vaidade me deixou cansado

De fato, estes são os sentimentos que *Próspero* abandonou para perdoar o irmão e seus comparsas, além de renunciar aos poderes da magia. Todavia, seria uma coincidência fortuita, se logo adiante, Russo não colocasse, num ambiente que lembra um jardim (a ilha de *Próspero*), a figura do anjo (referência a Ariel) e da irmã (uma alusão à Miranda):

Tenho jasmim tenho hortelã
Eu tenho um anjo, eu tenho uma irmã
Com a saudade teci uma prece
E preparei erva-cidreira no café da manhã

Ora, o ato de “tecer uma prece”, remete à magia, pois é próprio da magia que objetos artesanais sejam imbuídos de poderes mágicos, daí a expressão popular, “trabalho feito”. A obra de Shakespeare também trata de saudade. Sem dúvida, *Próspero* passa os dias a investigar a sua pátria, por meio das informações que seus espíritos lhe trazem. Ele foi exilado, mas seu peito não foi para o exílio, seu coração continuou na cidade natal. São referências sutis, muito longe de serem conclusivas, mas, para nós, na verdade não importa se Renato Russo faz ou não referência a Shakespeare. A tempestade, que ambos escolheram para marcar o fim de suas carreiras, acabou por torna-los irmãos. Porque a tempestade é adequada para figurar no fim? Porque ela marca o fim de um ciclo e início de outro. Se o mundo veio das águas primordiais, como dizem as Escrituras, nada mais natural que ele acabe imerso nas águas, e que dessas águas venha à tona um mundo inteiramente novo:

Provavelmente, eu vou sair do país, vou embora para São Francisco, ficar lá uns dois meses e, de lá, vou para a Nova Zelândia. Porque, este ano, no Brasil, primeiro o cristal se quebrou [referindo-se à polêmica sobre pagamento de cachês aos artistas que se apresentaram no show da passagem de ano no Rio] e a magia se acabou (RUSSO apud ASSAD, 2013, p.252).

A continuação de *A Tempestade ou o Livro dos Dias* foi publicada em julho de 1997, nove meses após a morte do poeta e o fim da Legião Urbana. A capa foi desenhada por Marcelo Bonfá e as canções já estavam com os arranjos gravados desde janeiro de 1996, mas retornaram ao estúdio AR da EMI-Odeon no início do referido ano de publicação. A produção foi de Legião Urbana e Tom Capone. Nesse estudo, analisamos duas de suas canções mais complexas: “La Maison Dieu”, no capítulo 3 e “Clarisse” no capítulo 4. Ambas escolhidas pela qualidade de arranjos, riqueza de metáforas e alegorias.

Assim como o anterior, esse álbum traz a água e suas turbulências, no entanto, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá realizaram um belíssimo trabalho de arranjos e intercalaram as

canções com melodias mais pop e alegres, quebrando o estilo pesado da maioria das canções. A primeira faixa faz uma homenagem à banda e traz “Riding song”, na qual os integrantes se apresentam inclusive Renato Rocha, cuja letra é somente composta em dois versos: “Eu já sei o que eu vou ser/Ser quando crescer”.

A faixa 15, "Travessia do Eixão", que encerra o disco e as instrumentais "Schubert Ländler" e "High Noon (Do Not Forsake Me)") são as únicas canções que não foram compostas pelo grupo. O álbum traz ainda na faixa 14, a última canção de Renato Russo “Sagrado Coração” apenas com a letra no encarte, visto que o poeta não resistira até a gravação da voz. Composta em parceria com Carlos Trilha, que acompanhou a banda como músico de apoio nas turnês do *V* e do *Descobrimento do Brasil*, sendo também músico de estúdio durante a gravação de *A Tempestade*, a letra-poema fala de uma reconciliação do poeta com a sua religiosidade, visto que Renato Russo era de família católica e frequentava a missa, sempre que possível. Acompanhemos o trecho:

Sei que tenho um coração
Mas é difícil de explicar
De falar de bondade e gratidão
E estas coisas que ninguém gosta de falar
(...)
E quando vi seus olhos
E a alegria no seu corpo
E o sorriso nos seus lábios
Eu quase acreditei
Mas é tão difícil

Por isso lhe peço um favor
Pense em mim, ore por mim
E me diga: - este lugar distante está dentro de você
E me diga que nossa vida é luz
Diga que nossa vida é luz
Me fale do sagrado coração
Porque eu preciso de ajuda

(URBANA, Legião. *CD Uma outra estação- Sagrado coração*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1997. Renato Russo, 6,29min.).

Quiçá essa seja a despedida do poeta. Além de sua reaproximação com Deus e um pedido de oração, a mensagem explícita de esperança em dias melhores, através da bondade e da gratidão, qualidades tão discutidas nas letras de Renato Russo. Como de costume, surge a ironia, no verso que diz: “E estas coisas que ninguém gosta de falar”. A esperança por sua vez, é descrita quando o poeta fala de olhar no olho do outro, isto é, enxergar a alma, desvendar o eu do interlocutor. A alegria do corpo, possivelmente referindo-se ao movimento, ao ato de caminhar, de seguir a despeito das dificuldades, sejam estas financeiras, de saúde ou desânimo. O sorriso que fez com que ele acreditasse que as pessoas ainda podem ser

melhores. A crença de que a vida é luz e de que precisamos de ajuda, enaltece a humildade que devemos ter para com o próximo, pois em determinado momento, podemos trocar de lugar e sempre, precisar contar com o auxílio do outro. Este foi o fim de um ciclo. Das mensagens políticas, religiosas, sociais, mas não o fim de uma obra. Assim como a obra de Shakespeare, a poesia de Renato Russo vive e emite seu recado, mesmo que os anos perpassem, é sempre possível ouvir as canções da Legião Urbana e reconhecer-se nas letras do poeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1.LIVROS, ARTIGOS, TESES, PERIÓDICOS

ABREU, Nuno C. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (organizadores: Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda). 2ed. São Paulo: Senac, 2004.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. Ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ASSAD, Simone. *Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana*. Campo Grande: Letra Livre, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação verbal*. Martins Fontes: São Paulo, 1997.

BANZAAF, Hajo. *Manual do Tarô. Origem definição e instruções para o uso do tarô*. Pensamento: São Paulo, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BLOOM, Harold. *Jesus e Javé, os nomes divinos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BUENO, Eduardo. *Brasil: uma história – cinco séculos de um país em construção*. São Paulo: Leya, 2010.

BURKE, Juliet Sharman. *O Tarô Mitológico*. Madras: São Paulo, 2013.

CAPACCHI, Cláudia Candice. *As letras de Canção de Renato Russo e seu diálogo com a poesia dos anos 80*. 2003. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós Graduação em Letras – Estudos Literários. Universidade Federal do Paraná - UFPR, Curitiba, 2003.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Editora Moraes: São Paulo, 2005.

DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo - O Trovador Solitário*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DAVIS, Shelton H. *Vítimas do milagre*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. 9ª Ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Positivo: Curitiba, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 20ª Ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 1999.

_____. *O Governo de Si e dos Outros*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GANDRA, José Ruy. Coleção Legião Urbana, vol3. São Paulo: Editora Abril, 2011.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. *A Ditadura Derrotada*. Companhia das Letras: São Paulo, 2003.

_____. *A Ditadura Envergonhada*. 2ª. Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2014.

GAUTAMA, Siddharta. *A doutrina de Buda*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

GIORDANO, Bruno. *Tratado da Magia*. Introdução, Tradução e Notas de Rui Tavares. São Paulo: Martins, 2008.

GOETHE. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

GUIMARÃES, Selva. *Didática Prática de Ensino de História*. 13ª Ed. Revista e ampliada. Campinas: Papirus, 2014.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. Tributo à Legião vetado em disco. 24 mar. 2000.

LAS CASAS, Frei Bartolomé de. *O paraíso destruído: A sangrenta história da conquista da América Espanhola*. Tradução de Heraldo Barbuy. 2ª Ed. Porto Alegre: L & PM, 2007.

LEVI, Eliphaz. *Dogma e Ritual de Alta Magia*. Madras: São Paulo, 2011.

MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da revolução*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

MARTINS, Roberto R. *Segurança nacional*. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª. Ed. Revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. 3ª. Ed. ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORIN, Edgar. *Para Sair do Século XX*. Tradução de Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *O desafio do século XXI – religar os conhecimentos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____. *Amor, Poesia, Sabedoria*. Tradução de Edgar de Assis Carvalho. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *Sophia – poema de mil faces transbordantes*. Manaus: Travessia, 2012.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso – Princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1990.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e Música; modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. et al. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itáu Cultural, 2003.

Operação breca BBB de Cunha. **A crítica**. Manaus, 27 dez. 2015.

PEREIRA, Daniel, BONNIN, Robson. Golpe Internacional. **Veja**, n47, 25 nov. 2015.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Coleção A Obra Prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PINTO, Zemaria. *O texto Nu – Teoria da Literatura: gênese, conceitos, aplicação*. 2ª edição. Manaus: Editora Valer, 2011.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [1990]. Traduzido de: ABC of reading.

READ, Piers Paul. *Os Templários- A história dramática dos cavaleiros templários, a mais poderosa ordem militar dos cruzados*. Tradução: Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. 1ª Ed. São Paulo: Annablume, 2009.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação – as minorias na Idade Média*. Tradução: Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

RODRIGUES, A. Medina (et al). *Antologia da Literatura Brasileira: Textos Comentados*. São Paulo: Marco, 1979. vol. 2, p. 28-32. *Prefácio Interessantíssimo* – Mário de Andrade

RODRIGUES, Marly. *A década de 80 – Brasil: quando a multidão voltou às praças*. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1994.

ROUSSEAU, Jean – Jacques. O Contrato Social ou Princípios do Direito Político. Tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional: Série Filosofar, 2006.

RUSSO, Renato. *Só por hoje e para sempre – Diário do Recomeço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução: Visconde de Castilho e Azevedo. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2003.

SAFRANSKI, Rüdiger. Romantismo: uma questão alemã; tradução: Rita Rios – São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANT`ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 1ª Ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?*. Traduzido por Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, [2004]. Traduzido de: Qu'est-ce que la littérature?

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Introdução, tradução e notas por Fátima Vieira. Porto: Campo das Letras, 2001.

SILVA, Lajosy. *Historicidade, Representação e Sexualidade: Uma leitura crítica das contradições do teatro contemporâneo em Bent de Martin Sherman e Amor e Restos Humanos de Brad Fraser*. 2007, 230f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

SPINA, Segismundo. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo: Ática: Ensaios 86, 1982.

STEPHANIDES, Menelaos. *Iliada: A guerra de Tróia*. São Paulo: Odysseus, 2000.

STERN, Roger; MIGNOLA, Michael; BADGER, Mark. *Triunfo e Tormento*. São Paulo: Panini books, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: A questão do ouro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Perspectiva, 1982 – Digitalizado por Digital Source.

THOMÉ, José Lauro. *Um Grande Projeto na Amazônia: Hidrelétrica de Balbina um fato consumado*. Manaus: EDUA, 1999, p.87.

TORRES, Alfred Werney Lima. *Música e Palavra nas canções de Chico Buarque e Tom Jobim*. Piauí: Max Limonad, 2014.

VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VILLA, Antonio. *Ditadura à Brasileira- a democracia golpeada à esquerda e à direita*. São Paulo: Leya, 2014.

VOLVELLE, Michel. *As Almas do Purgatório – ou o trabalho de Luto*. UNESP:São Paulo, 2008.

ZACCONI, Orlando. *Acionistas do nada: quem são os traficantes de drogas*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

2. SITES NA INTERNET

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música e poesia em Manuel Bandeira*. Revista Estação Literária Vagão-volume 3 (2009) – 1-93. ISSN 1983-1048 <<http://www.uel.br/pos/letras>> . Consulta em 15 de abril de 2015.

<<http://www.vagalume.com.br/bob-dylan/hurricane-traducao.html#ixzz3Nry6K64U>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2014.

<<http://www.governomilitar.info/mos/view/Repressão/>> Acesso em 13 de abril de 2014.

<www.manybooks.net> “**As You Like It**”, Ato II, Cena VII, em “The Complete Works of William Shakespeare”, Edited by W. J. Craig, M.A., Magpie Books, London, 1992, 1142 pp. Consulta em 13 de abril de 2014. (Tradução nossa).

SANT’ANNA, Affonso de. *Que país é este?*

<<https://www.youtube.com/watch?v=LEA4NIUqzHs>>. Consulta em 04 de abril de 2015.

Rock Brasília <https://www.youtube.com/watch?v=FzLqYIjgc_A>. Consulta em 15 de outubro de 2014.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeira_arco-%C3%ADris> Acesso em 15 de outubro de 2014.

<<http://umpouquinhodecadalugar.com/2013/07/06/a-catedral-de-chartres-e-seus-vitrais/>>Acesso em: 28 de janeiro de 2016.

<[http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/capitao-america-\(steven-steve-grant-rogers\)/212](http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/capitao-america-(steven-steve-grant-rogers)/212)> Aceso em 15 de agosto de 2015.

3.DISCOGRAFIA

CAZUZA. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1988.Duração: 43:26min. Produção: Cazuzza, Nilo Romero, Ezequiel Neves

CHICO BUARQUE. CD *1984*. São Paulo: Abril Coleções, 2010.Produção: Homero Ferreira.

GILBERTO GIL. *História da Música Popular Brasileira .Domingo no Parque*. Faixa 2, Lado A,Polygram, 1967.Duração: 3:43min.

LEGIÃO URBANA. EMI-Odeon.CD *Legião Urbana*.Rio de Janeiro:1985.Duração: 37:09min. Produção:José Emílio Rondeau.

_____.EMI-Odeon.CD *Dois*.Rio de Janeiro:1986.Duração: 47min. Produção: Mayrton Bahia.

_____.EMI- Odeon.CD *Que País é Este?*Rio de Janeiro: 1988. Duração: 35;52 min. Produção: Mayrton Bahia.

_____.EMI-Odeon.CD *As Quatro Estações*.Rio de Janeiro:1989. Duração: 46:27 min . Produção: Mayrton Bahia.

_____.EMI-Odeon.CD *V*.Rio de Janeiro:1991. Duração: 49:50 min. Produção: Mayrton Bahia e Legião Urbana.

_____.EMI-Odeon.CD *O descobrimento do Brasil*.Rio de Janeiro:1993.Duração: 51:33min. Produção: Mayrton Bahia e Legião Urbana.

_____.EMI-Odeon. CD *A Tempestade*. Rio de Janeiro: 1996. Duração: 67:03 min. Produção: Dado Villa-Lobos e Legião Urbana.

_____.EMI-Odeon.CD *Uma outra Estação*.Rio de Janeiro:1997. Duração: 60:23 min. Produção: Legião Urbana e Tom Capone.

PLEBE RUDE. EMI-Odeon. CD *O Concreto já rachou*. Rio de Janeiro: 1985. Duração: 23:32 min. Produção: Herbert Vianna.

4. FILMOGRAFIA

Brasília, contradições de uma cidade nova. Joaquim Pedro de Andrade, 1967.

Faroeste Caboclo. René Sampaio. Globo Filmes, 2013.

Rock Brasília – A Era do Ouro. Wladimir Carvalho.Canal Brasil, 2011.

Somos tão Jovens. Antonio Carlos Fontoura. Imagem Filmes, FOX Film Brasil, 2011.

Tempos Modernos. Charles Chaplin. Warner, 1936.