

CANDICE CLÁUDIA CAPACCHI

**AS LETRAS DE CANÇÃO DE RENATO RUSSO E SEU DIÁLOGO COM
A POESIA DOS ANOS 80.**

Dissertação apresentada ao Curso de
Pós-Graduação em Letras, Área de
concentração: Estudos Literários, Setor
de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Benito Martinez
Rodriguez

CURITIBA

2003



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

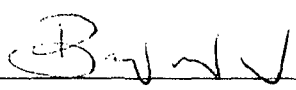
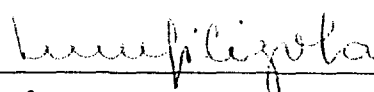
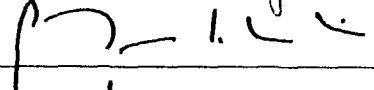
PARECER

Defesa de dissertação da mestranda CANDICE CLÁUDIA CAPACCHI para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

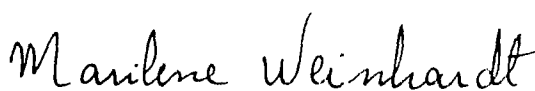
Os abaixo assinados Benito Martinez Rodriguez, Anamaria Filizola e Rogério Lima argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“AS LETRAS DE CANÇÃO DE RENATO RUSSO E SEU DIÁLOGO COM A POESIA DOS ANOS 80”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:


Banca	Assinatura	Conceito
Benito Martinez Rodriguez		B
Anamaria Filizola		B
Rogério Lima		B


Curitiba, 24 de julho de 2003.



Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora




Dr. Benito Martinez Rodriguez


Dr.^a Anamaria Filizola

Dr. Rogério Lima

Candice) Cláudia Capacchi

AGRADECIMENTOS:

Meus sinceros agradecimentos àqueles que, de algum modo, contribuíram para a realização deste trabalho:

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Ao professor Dr. Benito Martinez Rodriguez, orientador desta dissertação, pela firmeza, sensibilidade e competência.

Aos professores Drs. Marco Antonio C. Chaga, Marta Morais da Costa, Anamaria Filizola e Luís Gonçalves Bueno de Camargo, pela sabedoria conosco partilhada.

A todos aqueles aqui não nomeados, que, com sua amizade e compreensão, fizeram-se presentes neste árduo e gratificante processo.

Dedico este trabalho:

Ao meu esposo, Mário Augusto Capacchi, pelo apoio e confiança dedicados a mim; à minha filha, Valentina, que nasceu no andor desta dissertação; e aos meus pais, que me ensinaram a acreditar naquilo que almejamos.

SUMÁRIO

RESUMO.....	v
ABSTRACT	vii
1 – INTRODUÇÃO	9
2 – REVISÃO DA LITERATURA	
2.1 – Relações entre música e poesia	16
2.2 – A realidade brasileira: aproximações entre música popular e poesia	18
2.3 – Anos 60 e 70: O país cantando o Brasil	20
2.4 – Os anos 70 e a poesia marginal	24
2.5 – A poesia nos anos 80	28
2.6 – Anos 80, anos de <i>BROCK</i> 30	
3 – RENATO RUSSO – VIDA, <i>LEGIÃO URBANA</i> E SUAS CANÇÕES	
3.1 – História e trajetória de Renato Russo e da <i>Legião Urbana</i>	38
3.2 – Renato Russo pelos outros: o que disseram sobre ele e suas canções	44
4 – LIRISMO AMOROSO	
4.1 – O lirismo amoroso e os percursos do eu-lírico	54
4.2 – Contrapontos entre as letras de canção de Renato Russo e a poesia dos anos 80, sob a temática lírico-amorosa: percursos do eu-lírico sentimental	
4.2.1 – Identificação com o outro (1ª dicção do lírico)	61
4.2.2 – Idealização do objeto amado (2ª dicção do lírico)	70
4.2.3 – Evasão (dor/saudade/solidão) representada pela natureza (3ª dicção do lírico).....	80
4.2.4 – Anulação do eu e conseqüente completude no outro (4ª dicção do lírico).....	86
4.2.5 – Anulação do objeto amado (5ª dicção do lírico)	91
4.2.6 – Perda/despida (6ª dicção do lírico)	97
5 – CONCLUSÕES.....	103
6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106
7 – ANEXOS:	
Íntegra das letras de canções utilizadas	112
Íntegra dos poemas	116
Biografia dos poetas citados	122

RESUMO

Esta dissertação propõe a comunicação entre as letras de canção do cancionista Renato Russo e a poesia literária dos anos 80, com o objetivo de verificar se existem e quais são as semelhanças ou divergências entre elas. Para tanto, escolhemos a temática lírico-amorosa das letras de canção (já que grande parte das letras de Renato Russo tratavam de amor) e também dos poemas.

Observando letras de canção e poemas de amor, percebemos que existe um caminho pelo qual o eu-lírico percorre a sua jornada amorosa. Em vista disso, resolvemos cotejar letras de canção e poesia dentro de cada etapa do relacionamento amoroso.

Desta forma, para cada etapa lírico-amorosa foi escolhida uma letra de canção e dois ou três poemas, do mesmo tema e com características da mesma modulação lírica. Assim, na primeira modulação, 'identificação do objeto amado', a letra da canção "Daniel na cova dos leões" é cotejada com os poemas "De trás pra frente", do poeta Antônio Cícero, "Coração de verão", de Armando Freitas Filho, e "Confissão banal", de Augusto Massi; na segunda modulação, 'idealização do objeto amado', é comparada a canção "Acrilic on canvas" com os poemas "Marfins", de Antonio Fernando de Franceschi, "Eco", de Antonio Cícero, e "Voyeur", de Chacal; a terceira dicção do lírico, 'evasão (dor, saudade, solidão)', compara a canção "Angra dos Reis" com os poemas "Frutas & Feras", de Chacal e "Primeiro subsolo", do poeta Augusto Massi; a quarta dicção, 'anulação do *eu* e conseqüente completude no outro', presente na canção "Sete Cidades", também se verifica em "Geografia" e "Tango again", ambos de Antônio Fernando de Franceschi; a quinta dicção, 'anulação do objeto amado', presente na canção "Será", é comparada com os poemas "Exit final", de Antonio Fernando de Franceschi, "Domingo", de Fernando Paixão, e "Cera & Nata Para Desdêmona", do poeta Glauco Mattoso; e a sexta dicção, 'perda/despedita', presente nas canções "Por enquanto" e "Andréia Dória", também é identificada nos poemas "Do amor perdido", de Antonio Fernando de Franceschi e "Detalhes", de Augusto Massi.

Com o enfrentamento entre letra de canção e poesia impressa nos anos 80, pudemos averiguar a comunicação que ocorre entre a canção de Renato Russo e a

poesia dos anos 80. Entendemos que a poesia daquele período ocorre, em termos formais, muito mais sintética que a canção. Há a predominância de versos livres e brancos nos poemas e nas canções. A poesia analisada recorre à fragmentação dos temas e das idéias, ao contrário da canção, que analisa e comenta cada acontecimento. Percebemos o uso corrente de simbologia nas canções e os poemas limitam-se a metáforas e comparações.

Concluimos que a canção de Renato Russo, sendo produzida no mesmo período dos poemas – década de 80, não apresenta características semelhantes. Desta forma, Renato Russo não pode ser considerado um poeta, exemplo de sua geração, pois textos dos poetas daquela geração revelam uma outra vertente textual.

Palavras-chave: poesia, canção, Renato Russo.

ABSTRACT

This dissertation proposes the comparison between the lyrics of the singer Renato Russo and the literary poetry of the 80s, with the objective of checking whether there exists seamliness or divergence between them. For so, we have chosen the love lyrical thematic of his songs (as most of Renato Russo's lyrics were love songs), and of the poems.

Through observing love songs and love poems, we realized that there exists a path through which the lyric-self walks along its love journey. Based on that, we decided to compare the lyrics and the poems within each phase of a love affair.

For that, for each love lyrical phase, it has been chosen one lyric and two or three poems about the same subject, and with the characteristics of the same lyric modulation. Thus, in the first modulation "Identifying the object of the affection", the song "Daniel na Cova dos Leões" is compared to the poems: "De trás pra frente" by the poet Antônio Cícero, "Coração de Verão" by Armando Freitas Filho, and "Confissão Banal" by Augusto Massi; in the second modulation 'Idealizing the object of affection' the song "Acrilic on Canvas" is compared to poems like "Marfins" by Antonio Fernando DeFranceschi, "Eco" by Antonio Cícero, and "Voyeur" by Chacal; the third diction of the lyrical 'Evading (pain, missing, loneliness)', "Angra dos Reis" song is compared to the poems "Frutas & Feras" by Chacal, and "Primeiro Subsolo" by the poet Augusto Massi; the forth diction, 'Giving yourself up and consequently completion through the other' present in the song "Sete cidades", is also seen in the "Geografia" and "Tango Again" poems both by Antônio Fernando de Franceschi; the fifth diction 'Neglecting the object of affection' present in the song "Será", is compared to the poems "Exit Final" by Antonio Fernando DeFranceschi, "Domingo" by Fernando Paixão and "CERA & NATA PARA DESDÊMOMA" by the poet Glauco Mattoso; and the sixth diction 'losing/leaving' in the songs "Por enquanto" and "Andréia Dória", is also identified in the poems "Do amor perdido" by Antonio Fernando DeFranceschi and "Detalhes" by Augusto Massi.

By facing the words of the songs and the poetry printed in the 80s. we have been able to check the communication between Renato Russo's songs and the poetry of the 80s. We understand that the poetry then occurs in formal terms, much

more summarized than in the songs. There is the predominance of free and blank verses in the poems and in the songs. The poetry analyzed recurs to the fragmentation of the themes and of the ideas, the song, on the contrary, analyses and comments each happening. We notice the current use of symbolism in the songs, whereas the poems are just metaphors and comparisons.

We conclude that Renato Russo's songs produced in the same period of the poems, in the 80s, do not show similar characteristics. Therefore, Renato Russo cannot be considered a poet, a model for his generation, for all the poems of that generation reveal another textual direction.

Key-words: lyric, song, Renato Russo

1 – INTRODUÇÃO

(...) Quem um dia irá dizer,
Que não existe razão
Nas coisas feitas pelo coração?
E quem irá dizer
Que não existe razão?(...)

"Eduardo e Mônica", Disco 'Dois', Legião Urbana (Letra: Renato Russo, Música:
Renato Russo, Renato Rocha e Marcelo Bonfá)

Vista de hoje, a década de 80 foi marcada por novas situações, novos e velhos problemas, marchas e contramarchas, numa oscilação entre um clima de euforia e frustração. Isso é verificável no panorama político, que, entre anistia, reorganização partidária, queda do AI-5, eleição democrática para governador em 1982 e euforia nacionalista das diretas em 1984, contrapôs-se à derrota da emenda das diretas, à morte da "esperança" Tancredo Neves e à crescente inflação. Assim, a geração 80, que já convivera com a ditadura militar e presenciara o *boom* da indústria cultural, se vê entremeada de esperança e descrença, que se refletem com certo tédio e/ou agressividade e, às vezes, com ironia e bom humor.¹

No campo cultural, a expressão poética literária ainda ocorre com a "poesia marginal" que, desde o final da década anterior – 70 –, é veiculada em publicações praticamente clandestinas, fora do circuito comercial. Porém, no início da década de 80, a poesia marginal passa a ter também um caráter teatral e de espetáculo, aproximando-se de uma linguagem mais cantada e possibilitando aos autores um contato com o público que, além de leitor, passa a ser ouvinte também². Essas *performances* acabam por aproximar os poetas com o mundo *pop* e, conseqüentemente, com os roqueiros, a ponto de alguns poetas terem se tornado parceiros de músicos, compositores de canções ou, mesmo, integrantes de conjuntos de *rock*.

¹ Sobre a década de oitenta, ver: MESSEDER, Carlos Alberto. **O novo Network poético 80 no Rio de Janeiro**. In: Revista do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Comércio, Ano II, Nº 5, 1986. p. 78.

² Mattoso, Glauco. *Da rua Augusta ao subúrbio (Do playboy ao punk)* In: <http://sites.uol.com.br/glaucomattoso/home/ensaio.htm>

O *rock*, nos anos 80, reaparece em diferentes formas de expressão. Surgem os *punks*, revestidos de couros e tachinhas, influenciados pelo *punk* inglês, o qual representava um estereótipo de rebeldia e agressividade. No Brasil, os *punks* se “armaram” com letras de canção anárquicas contra o “sistema” e que expressavam o descrédito total na solução política. O recado da canção *punk* era sempre dado aos berros³.

Outra vertente do *rock* daqueles anos foi a da diversão ou do “besteiro”: letras nada elaboradas ou contestadoras, ao contrário, refrões e rimas fáceis de decorar, e sem sentido, bem ao gosto da indústria do entretenimento. Foram inúmeros os grupos de *rock* que surgiram com essa proposta. As gravadoras aproveitaram o momento e lançaram vários compactos com algumas canções desses grupos. A maioria não chegou a gravar um LP⁴. O sucesso era rápido e fugaz.

O *rock* abriu, ainda, espaço para outra forma de se expressar, a qual aproveitava o recado radicalizado do *punk* e o sucesso de mídia dos grupos exclusivamente comerciais e os diluía. Não reprimia a força contestatória do *punk* nem os refrões e rimas fáceis, como fizeram os grupos *Ultraje a Rigor*, *Ira!* e *RPM*. O poeta daquela geração e ensaísta Glauco Mattoso, em seu ensaio “Da rua Augusta ao subúrbio”⁵, chega a afirmar que “todas as bandas importantes da década de 80, devem algo aos *punks*, quer como influência, quer como origem direta”. Cita o exemplo das bandas *Legião Urbana* e *Capital Inicial*, oriundas de Brasília.

A *Legião Urbana* foi uma banda que surgiu no centro do país em 1984, mas já possuía um público cativo em Brasília, juntamente com os *Paralamas do Sucesso* e o já citado *Capital Inicial*. O que chamou a atenção do público e da crítica dos jornais e revistas foram as letras das canções da banda, compostas pelo vocalista Renato Russo, autor, inclusive, das canções que lançaram nacionalmente os grupos *Capital Inicial* – “Veraneio vascaína” – e *Paralamas do Sucesso* – “Química”.

³ A respeito do *punk* no Brasil ver: BIVAR, Antônio. **O que é Punk**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁴ Sobre esta vertente do *rock* no Brasil e o quanto interessava às gravadoras, ver: DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000. p. 82 – 87.

⁵ Mattoso, Glauco. *Idem*.

Com onze anos de duração (de 1985, ano do lançamento do primeiro disco, até 1996, ano da morte de Renato Russo) e com dez discos lançados, a *Legião Urbana* continua sendo um sucesso de vendas, chegando a vender, em média, 350.000 discos por ano e totalizando, até 2002, mais de cinco milhões de cópias vendidas⁶. Isso representa o sucesso que a banda fez, continua fazendo e afirma a empatia que suas canções têm com o público.

Alguns críticos afirmaram que o grande sucesso da banda se deve, em grande parte, à qualidade das letras das canções de Renato Russo e chegaram a comparar seu trabalho de letrista e compositor de *rock* ao de um poeta, como se pode observar na afirmação feita pelo jornalista Luis Carlos Mansur em 1988:

A melhor poesia brasileira de hoje não está só nos livros, mas também no vinil. Uma nova geração de letristas, vinda na explosão e consolidação do rock nacional, começa enfim a ser reconhecida. Entre eles um destaque: Renato Manfredini Jr. mais conhecido como Renato Russo, cantor e compositor do grupo *Legião Urbana*. (...) Aos 27 anos, dez de carreira – entre o underground e a consagração – e três LPs gravados, ele é um dos maiores ídolos da nova música brasileira...⁷

O livro “Renato Russo de A a Z” também aponta Renato Russo como poeta e traz, em sua introdução, o seguinte comentário: “(...) Renato celebrizou-se como grande **poeta** do Rock Brasil, capaz de traduzir, numa inspirada coleção de versos musicados, indagações e valores que atravessam o imaginário de jovens de várias idades.”⁸ Mas quem vai mais fundo na crítica às letras de Renato Russo é Arthur Dapieve, que chega a compará-lo a Cazuza e a Arnaldo Antunes, como sendo um dos três melhores poetas de canção dos anos 80 e 90:

Assim como seus mais talentosos companheiros de ofício e geração – Arnaldo Antunes e Cazuza –, Renato embaralha a fronteira entre os letristas e os poetas. O faz de tal modo, com tamanha habilidade e profundidade, que hoje talvez sua obra faça por merecer mais exegetas do que críticos de rock. Sua escrita se sofisticou e posteriormente tornou a se simplificar desde 1978, quando ele pegou a longa estrada do rock ‘n’ roll via Aborto Elétrico; se sofisticou e tornou a se simplificar mas nunca perdeu a densidade. Uma estrela que se expande e se contrai, mas mantém a mesma massa.⁹

⁶ REVISTA MTV. **Renato Russo: como um anjo caído**. São Paulo: Editora ZMA3. Ano 1, nº 9, novembro de 2001. p. 18.

⁷ MANSUR, Luis Carlos. **Legionário da ética**. Caderno “Idéias”, Jornal do Brasil, 23 de janeiro de 1988. In: **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 1996. p. 41.

⁸ Quem assina a introdução é a própria editora. Grifo meu. ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 2000.p.13.

⁹ DAPIEVE, Arthur. *Chuvvas e Trovoadas*. Segundo Caderno, Jornal O Globo, 19 de setembro de 1996. In: DAPIEVE, Arthur. **Brock – O Rock Brasileiro dos Anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.p. 206.

O crítico Arthur Dapieve chega a exagerar nos elogios a Renato Russo e seu trabalho: “Renato Russo foi – e, para todas as gerações que o cultuam, continuará sendo pelos séculos dos séculos – um poeta”.¹⁰

Alguns jornalistas quando se referiam a Renato Russo também o qualificavam de poeta, como nesse exemplo:

(...) Seu primeiro disco, que já vendeu mais de 50 mil cópias, foi considerado um dos melhores de 85 em enquetes realizadas pelo O Globo e Jornal do Brasil e o melhor pela revista especializada Bizz, da Editora Abril. Além disso, houve destaque para o guitarrista Dado Villa-Lobos e para o compositor, **poeta** e vocalista Renato Russo.¹¹

O poeta Glauco Mattoso é mais um que reconhece Renato Russo como poeta e afirma:

(...) O cérebro desse núcleo é o poeta brasileiro Renato Russo que, ao contrário do comum dos punks, tem formação eclética e erudita, a julgar por suas letras excepcionalmente prolixas e bem construídas, que abordam criticamente todos os aspectos contraculturais do rock.¹²

A revista da MTV, em recente matéria, é mais cautelosa ao comentar o trabalho de Renato Russo como poeta, porém não se omite: “Renato Russo sabia fazer músicas engajadas em tom de poesia. E assim, meio sem querer, acabou virando um mito”.¹³

Renato Russo não se considerava um poeta, por modéstia ou, então, para não adentrar na discussão “se letra de canção é poesia ou não”. A esse respeito, foi claro ao afirmar: “Eu me considero um letrista, e não um poeta. Tenho uma certa preocupação com o que eu escrevo, é lógico. Sempre gostei da palavra, fui um bom aluno em Literatura e Gramática.”¹⁴ Ou, então: “Sou roqueiro, um letrista, mas alguns dizem que sou poeta”¹⁵. Assim, dribla habilmente esses espaços em que se insere, o da cultura de massa e o da letrada.

Desta forma, surge a primeira pergunta dessa dissertação: podemos, como alguns afirmaram, considerar Renato Russo um poeta?

¹⁰ DAPIEVE, Arthur. *Licenças Poéticas*. In: CASTILHO, Angélica; SCHLUDE, Érica. **Depois do fim: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana**. Rio de Janeiro: Editora Hama, 2002. p.11.

¹¹ LIMA, Irlam Rocha. Eu não quero mais cuspir em ninguém: a voz de Renato Russo. *Correio Braziliense*, 18 de fevereiro de 1986. In: **Conversações com Renato Russo**. Op.cit., p.26. Grifo meu.

¹² Mattoso, Glauco. Op.cit. ibidem.

¹³ REVISTA MTV. **Renato Russo: como um anjo caído**. Op. cit. p. 17.

¹⁴ ASSAD, Simone. Op. cit., p. 156.

¹⁵ Afirmação feita por Renato Russo, em um show que aconteceu no dia do falecimento de Cazuza. In: DAPIEVE, Arthur. **Licenças Poéticas**. Op. cit. idem.

Por se tratar de um produto da cultura de massa, o *rock and roll* da *Legião Urbana* é altamente vendável, como já comentamos, pois, além de vagar pelo *punk* rebelde, a grande maioria de suas canções fala de sentimentos e, sobretudo, fala de amor. Suas músicas cantam esse sentimento nas suas mais diversas formas sem, no entanto, como muitos afirmam, cair em pieguices. Por abordar, principalmente, temas tão pessoais e tão comuns aos jovens das classes médias urbanas e, como afirmaram os críticos, “com um texto sofisticado e acessível”¹⁶, é que a canção de Renato Russo se sobressai na mídia e entre o público.

Em suas letras de temática lírica sentimental, Renato Russo apresenta os conflitos de um eu-lírico sensível e angustiado com outros eus e com o mundo. Assim, com uma prévia análise das canções desta natureza é possível perceber caminhos que esse eu-lírico sentimental percorre, revelando a postura do *eu* apaixonado. O eu-lírico inicia seu percurso com a *identificação do outro*, caracterizando a 1ª dicção do lírico, o qual (re)conhece o outro, analisa-o e procura pontos em comum. A etapa seguinte é a *idealização do objeto amado* (2ª dicção do lírico), quando o *eu* centra todos os seus sonhos no outro, quando o *eu* apaixona-se. É o momento de planejar, sonhar, idealizar o outro e a relação. Numa modulação seguinte, o eu-lírico, por sofrimento, desilusão, dor, saudade ou solidão, prefere se isolar. É o momento da fuga e da *evasão* (3ª dicção do lírico) representada, muitas vezes, pela natureza. Já em um outro momento, a paixão é de tamanha intensidade que o eu-lírico acaba por anular-se e só se sente completo com o outro. É a fase da *anulação do eu* (4ª dicção do lírico), e conseqüente completude no outro, que pode ocorrer de duas formas: a anulação do *eu*, fase anterior, ou *anulação do objeto amado* (5ª dicção do lírico). Nesta dicção, o eu-lírico não mantém mais pelo outro encantamentos necessários para continuar com o relacionamento amoroso. Percebe no outro coisas negativas que antes não percebia. É a dicção que antecede a última etapa do caminho do eu-lírico sentimental: a da *perda/despida*. Nesta 6ª e última dicção do lírico o *eu* e/ou o outro se vão, ou seja, um dos dois procura a identidade perdida e/ou outro amor. A perda do objeto amado pode levar o *eu* a tentar compreender a vida ou a perda do seu sentimento em relação ao outro, ou então, o motivo de não ser mais querido pelo outro. Esses caminhos, que o eu-lírico

¹⁶ MOSKA, Paulinho. In: **É cedo para os poetas morrerem**. <http://www.legiao-urbna.com.br/legiao-urbana/cedo-demaiss.htm>

apaixonado percorre, não são exclusivos da canção de Renato Russo. Ao contrário, são modulações verificadas nas mais diversas canções sentimentais da grande maioria dos estilos musicais. Também, não é exclusividade da canção, a lírica amorosa percorre os mesmos caminhos. São encontros temáticos que ocorrem quando o sentimento amoroso é expresso.

Desta forma, mais um conjunto de perguntas e recorte para essa dissertação surgem: como Renato Russo constrói seu texto lírico amoroso? De que estratégias lança mão? De que recursos se serve? Segue algum estilo?

Para que possamos responder essas questões referentes às canções de temática lírica amorosas de Renato Russo, selecionamos algumas delas, as quais representam algum momento do percurso amoroso do eu-lírico. Escolhemos: “Daniel na Cova dos Leões” (‘Dois’, 1986) – identificação do eu-lírico com o outro; “Será” (‘*Legião Urbana*, 1985) – anulação do objeto amado em relação ao eu; “Por Enquanto” (‘*Legião Urbana*’, 1985) – perda/despida: a paixão que parecia eterna acaba; “Acrilic on Canvas” (‘Dois’, 1986) – idealização do objeto amado e criação de situações imaginárias; “Andréia Dória” (‘Dois’, 1986) – perda/despida: o eu busca entender a vida; “Sete Cidades” (‘As quatro estações’, 1989) – anulação do eu e conseqüente completude no outro; e “Angra dos Reis” (‘Que país é este? 1978/1987’, 1987) – evasão: dor, saudade e solidão representada pela natureza.

Tendo como hipótese a afirmação dos críticos de que Renato Russo foi um poeta, será que há um diálogo entre a canção de temática lírica amorosa e a poesia de mesmo tema, impressa nos anos 80, já que a maior parte das canções de Renato Russo foram compostas neste mesmo período?

Para verificar tal aproximação ou comunicação entre a canção de Renato Russo e a poesia da década de 80, foi necessário fazer um recorte dos poetas que tiveram seu trabalho publicado e que também abordaram, em sua poesia, a temática lírica sentimental. Assim, escolhemos: Chacal, Antônio Fernando de Franceschi, Fernando Paixão, Antônio Cícero, Rodrigo Garcia Lopes, Augusto Massi, Armando Freitas Filho e Glauco Mattoso.

É importante salientar que a opção por estes poetas não foi influenciada por estilo ou gosto, mas por reconhecer nos poemas lírico-amorosos percursos similares

aos do eu-lírico encontrados nas canções. Também não temos o interesse de eleger um “cânone” da poesia dos anos 80, mas de analisar e comparar a poesia deste grupo de autores às letras de canções de Renato Russo.

Desta maneira, pretendemos analisar as canções de Renato Russo e alguns exemplos da poesia publicada nos anos 80, sob o enfoque da temática amorosa, para poder compará-las e verificar se existem e quais são as semelhanças textuais ou divergências entre elas, já que falam de amor e seus eus passam pelas mesmas situações amorosas. Assim, poderemos averiguar se a canção de Renato Russo cotejava a poesia publicada nos anos 80, apresentando, desta forma, um quadro real da comunicação da canção com a poesia daquele período.

Esse enfrentamento ou comparação entre a canção de Renato Russo e a poesia se justifica a fim de que possamos ou não afirmar, juntamente com a crítica, que o cancionista tratava-se de um poeta, exemplo de sua geração.

2 - REVISÃO DA LITERATURA

2.1 – Relações entre música e poesia no Brasil

Podemos separar a música da poesia impressa, se cada vocábulo é pensado, repensado e sentido inúmeras vezes pelo seu autor no momento de criação? O que diríamos da sonoridade (musicalidade) das rimas, aliteraões, onomatopéias e assonâncias presentes nos poemas?

De acordo com Affonso Romano de Sant'Anna, em historiadores da linguagem e em filósofos está a idéia de que a poesia e a música surgiram juntas como forma de expressão do indivíduo e da comunidade.¹⁷ Hoje, mesmo separado da música, o poema continua mantendo indícios daquela antiga união, seja sob formas poéticas como o madrigal, o rondó, a balada ou a cantiga, como, também, pela forma como se refere ao “andamento” de uma passagem poética, à “harmonia” de um verso ou à melodia de um refrão ou estribilho de um poema.

Para José Miguel Wisnik, a música e a literatura se concebem como partes complementares ou cindidas de uma linguagem una, perseguida ou evocada pela poesia, pela prosa poética, pela ópera, pela canção.¹⁸ Já para o músico Richard Wagner, “a música é a linguagem do coração”.¹⁹ Porém, na união de poesia e música “aparece a alegria proporcionada pela segunda, capaz de abrir-nos um universo de exceção, distinto de todo o resto e, sobretudo do universo das palavras, por suas definições sempre restritas; lugar de imaginação e sonho”, como esclarece Georges Snyders,²⁰ que também concorda com a ligação de ambas, pois a música não diz novamente o que o texto diz, não traduz o texto: é tanto pelas suas diferenças como pelas suas convergências que estes dois modos de significação podem validamente se unir, formar um todo, um todo novo e original e atingir, assim, o que nenhuma das duas linguagens, tomadas isoladamente, podem evocar. Através dessa união, há um acréscimo de significação e um acréscimo de alegria.

¹⁷ SANT'ANNA, Affonso Romano. Canto e Palavra. In: **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2001. p. 11.

¹⁸ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.166 e 167.

¹⁹ JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da música**. 2. ed. São Paulo: Ed. Scipione, 1993. p.12.

²⁰ SNYDERS, Georges. **A escola pode ensinar as alegrias da música?** São Paulo: Editora Cortez, 1997. p. 98.

A partir de preocupações semelhantes, Musset propõe a poesia como “pensamento melodioso”, enquanto Mussorgski acredita na “melodia saída do discurso”; Boulez, por sua vez, afirma que “o poema torna-se fonte de irrigação da música”, expressão com o qual o compositor quer indicar ao mesmo tempo a importância da palavra e o fato de que não tem intenção de copiá-la. Assim, poderíamos falar de música composta não em cima de palavras, mas a partir de palavras. Muitos dos grandes escritores reconheceram a música como linguagem capaz de ir mais longe que a palavra, de abrir um domínio onde essa não pode penetrar. Como afirmou Vítor Hugo: “o que não podemos dizer e não podemos calar a música exprime”²¹, mas é Malarmé que belamente complementa: “esquecemos a velha distinção entre a música e a letra que não passa da divisão requerida para seu encontro ulterior – a música e a letra são a face alternativa de um fenômeno, o único, que chamei de idéia”²².

Ainda sobre os encontros da música e da poesia, Wisnik afirma que “sob o domínio da tonalidade, música e literatura são artes que se procuram, como se quisessem suprir a falta de um signo total sob o qual se deslocam num movimento sem fim”.²³ Entretanto, essa afirmação nem sempre é aceita quando a música referida é a popular, como se ela fosse algo “menor”, e que, muitas vezes, se deixa de ser pesquisar e estudar (ainda que este fato venha mudando progressivamente). A música popular, por ser, na maioria das vezes, simples e, aparentemente, não exigir nada de seu ouvinte além do prazer de ouvi-la como algo imediato e sem obrigação de questionamento e análise, ficou (e fica) no final da fila de pesquisas literárias, antropológicas e históricas no Brasil²⁴. Mas, como afirma Mario de Andrade, “recusar a música popular nacional, só por não possuir ela documentos

²¹ SNYDERS, Georges. Idem. p.102.

²² Idem.

²³ WISNIK, José Miguel. Idem. p.166.

²⁴ Antônio Medina Rodrigues afirma que “pessoas de certa formação acham que música popular é coisa pra se comentar com os amigos mais chegados (há um certo pudor) e mesmo assim rapidamente, entre um assunto e outro. Mas nem sempre é só o preconceito que atua. É também a extrema dificuldade que temos de falar do que é ou do que parece muito simples. No caso da canção popular, esta dificuldade se multiplica pelo fato de ela ser texto simultaneamente poético e musical, o que faz com que suas palavras não devam ser consideradas a partir do papel frio e estagnante, mas a partir do movimento lábil da melodia, que se evapora no momento em que se executa”. RODRIGUES, Antônio Medina. **De música popular e poesia**. In: REVISTA USP: Dossiê...Música brasileira. Dez/jan/fev/1990.p. 27.

fixos, é desconhecer a realidade brasileira”²⁵, ainda que, para o poeta, a música popular fosse mais condizente com o conjunto das manifestações folclóricas de um povo do que com a produção musical inserida na Indústria Cultural.

2.2 – A realidade brasileira: aproximações entre música popular e poesia

No Brasil, já no século XIX, poetas do Romantismo, como Castro Alves, Gonçalves Dias, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu, musicam vários de seus poemas para serem divulgados através de serenatas, exemplo de música popular da época.

No século seguinte – XX –, a música, em geral, sofre enormes modificações, populariza-se e passa a ser divulgada através do cinema, que, nos anos 30, deixa de ser mudo, acostumando os ouvidos nacionais a sons e ritmos do inglês americanizado. Já o rádio surge como a primeira entre as diversões de massa, sendo a música sua principal atração. Na literatura, o modernismo paulista, marcadamente urbanizado, celebrando o automóvel e a velocidade, ou mítico, buscando as raízes primitivas da nacionalidade, cede lugar, com vantagem para o leitor comum, ao regionalismo rural no nordeste, mais próximo das realidades econômicas brasileiras e mais distante das vanguardas artísticas européias.²⁶ Entretanto, somente nos anos de 1950, com a criação da *Revista da Música Popular Brasileira*, a passagem de Vinícius de Moraes para a série musical e o surgimento da Bossa Nova, aparece uma ligação mais visível entre a música popular e a poesia “literária” no Brasil. Wisnik, a esse respeito, afirma que:

A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, migrou do livro para a canção, no final dos anos 1950 e início dos 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles.²⁷

²⁵ ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: ed. Martins/MEC, 1972. p. 167.

²⁶ Ver: PRADO, Décio de Almeida. **Três movimentos (musicais) em torno de 1930**. In: REVISTA USP: Dossiê...Música brasileira. Dez/jan/fev/1990.p. 15

²⁷ WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência – Literatura e música popular no Brasil. In: **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Org. Cláudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 183 e 184.

Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, encerra-se então um período de equivalências entre a música e a poesia, para iniciar-se a fase das identidades.²⁸

Neste momento, a música popular passa a ser mais ouvida e difundida devido ao rádio, que se torna mais comum nos lares brasileiros. Assim, a canção popular alcança a indústria cultural e passa a figurar no entre-lugar da arte e do produto industrializado.

A música popular do final da década de cinquenta vem revelar o momento eufórico de viver proporcionado pelo presidente “bossa-nova” Juscelino Kubitschek, que cultivava a imagem de homem dinâmico e moderno e, principalmente, pelo seu discurso de tirar o país do atraso secular. É o ano de 1958. O músico Antônio Carlos Jobim e outros compositores, cantores e instrumentistas julgavam ser chegado o momento propício para obras de concepção totalmente novas, já, àquela altura, capazes de alcançar boa receptividade de parte do grande público. Estes, então, agrupam-se em um verdadeiro movimento, logo conhecido como Bossa Nova²⁹, que procura abranger não apenas o campo da interpretação, acompanhamento, linguagem instrumental, harmonização e ritmo. De acordo com Augusto de Campos,

(...) essas inovações forjaram um novo estilo composicional que incorporou todos os recursos musicais conquistados, baseando-se numa temática literária atual e ligada ao meio que lhe deu origem. Sabendo-se que essas composições seriam executadas por pequenos conjuntos e ainda mais comumente cantadas por uma única pessoa com acompanhamento de violão ou pequeno grupo instrumental, desenvolveu-se uma técnica composicional orientada para articulações mais sutis e de detalhe, assim como um vocabulário expressivo que prevê um contato direto e íntimo com o ouvinte.³⁰

Ao lado do grupo idealizador da Bossa Nova, ganha destaque o poeta e compositor Vinícius de Moraes, autor de versos para músicas de Tom Jobim. Assim, temos em Vinícius de Moraes o grande marco da união da poesia e da música popular no Brasil. A musicalidade de sua poesia, o vagaroso direcionamento para o cotidiano e o coloquial e sua herança musical familiar, já que seu pai, Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, escrevia versos e era amigo do poeta Olavo Bilac, além de tocar violão e ser cantador de modinhas, fizeram com que Vinícius de Moraes se apaixonasse pela música popular, tornando-o um compositor e poeta.³¹

²⁸ SANT'ANNA, Affonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978. p. 179.

²⁹ CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 16.

³⁰ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., p.70.

³¹ Sobre Vinícius de Moraes, ver: CASTELO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão – uma biografia**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

A música popular brasileira, desta forma, ganha muito com a alta qualidade poética das composições de Vinícius de Moraes, que mais tarde são seguidas por Chico Buarque e Caetano Veloso nos anos sessenta e setenta.

2.3 - Anos 60 e 70: o país cantando o Brasil

Os anos 60 e 70, no Brasil, são marcados pela ditadura militar e pela extensa e violenta crise política. Porém, não foram somente de repressão e censura aqueles anos, mas também de movimentos de resistência e ações políticas e culturais, dos quais estudantes, músicos, artistas, críticos e uma infinidade de simpatizantes fizeram parte e juntos compartilharam de um ideal para o futuro.

Por volta de 1965, a música popular brasileira sofre uma redefinição de suas bases e, assim, vai atualizando tendências e estilos musicais, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova. Por conseguinte, vários artistas e intelectuais, a fim de também atuarem no mercado musical, incorporam-se à linha político-participante, dominada pela presença de forte corrente nacionalista e engajada. Com o declínio da Bossa Nova e a subida ao poder das forças conservadoras, essa linha encontra um terreno propício para se desenvolver, especialmente entre o público estudantil, avesso às formas culturais que pudessem ser relacionadas a uma indesejável “invasão cultural imperialista”.³²

As músicas daquele momento, então, têm força e empenho e estão mais preocupadas com o conteúdo das letras do que com uma “renovação” formal e estética propriamente dita. Para Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, essas “canções de protesto” contavam “com o apoio de um considerável setor da crítica que tratava de zelar pela ‘autenticidade de nossas raízes’ e pela adequação das mensagens propostas pelas canções”.³³ Afirmam, ainda, que talvez o “maior mérito nessa tendência residisse na re-adequação semântica da canção brasileira”³⁴, concordando, assim, com a opinião de Augusto de Campos no seu livro “Balanço da bossa”, lançado em 1968, no qual o outro argumenta:

(...) os acontecimentos traumatizantes de 64 tumultuaram ainda mais as coisas e impeliram as nossas forças musicais mais atuantes para o caminho do “protesto”. Do ponto de vista da

³² HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982. p. 53.

³³ Idem.

³⁴ Ibidem. p. 53 e 54.

sintaxe musical, foi um período de estagnação. Por outro lado, houve um enriquecimento semântico: já não era mais possível agüentar as “diluições” da Idade de Ouro da bossa-nova: a redundância tinha o nome de dor, amor, flor.³⁵

Marcos Napolitano³⁶ afirma que a instituição da “nova” música popular brasileira se deu muito mais nos planos sociológico e ideológico, e que estes dois níveis foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico do mercado de bens culturais. A “moderna” MPB foi marcada, também, pela interferência de um amplo leque de tendências musicais e poéticas que, conseqüentemente, confundiram os critérios pelos quais se pensava a relação entre a cultura de “elite” e a cultura “popular” até os anos 60.

Numa outra esfera de opinião sobre as mudanças e redefinições da MPB, Gilberto de Vasconcelos conclui que a canção de protesto, surgida em 1965, agiu contra o escapismo da bossa-nova e como catalisadora política de setores da pequena burguesia, sobretudo a estudantil.³⁷ Sobre a polêmica questão estética da MPB daqueles anos, em destaque a canção de protesto, Vasconcelos não titubeia ao afirmar:

Em seu empenho de veicular uma mensagem de conteúdo “participante”, a canção de protesto cometeu o equívoco de relegar a segundo plano o que é fundamental na música: sua dimensão estética. Diante das contradições que explodiam por todos os lados da vida nacional, ela se incumbiu de subordinar despoticamente o elemento estético às exigências imediatas da agitação política. Resultado: a questão da função social na música popular acabou sendo concebida de maneira unilateral e esquemática. Os compositores enveredaram para uma concepção sociologizante, instrumentalista da canção: o componente textual desta foi reduzido a mero veículo de significados políticos. O politicamente válido não era nunca visto como o complemento necessário esteticamente justo. A palavra na canção não ia além de uma função meramente suasória. Assim, o engajamento político tinha de surgir explícito na temática da música, nascendo de uma exigência exterior (opinião direta do compositor) à tessitura interna da canção. Andavam de mãos dadas esquematismo político e pobreza estética.³⁸

Diante da crítica aguçada de Gilberto de Vasconcelos à canção de protesto, cremos que não se trata de reforçar ou criticar qualquer tipo de juízo de valor, mas compreender o processo histórico com suas vertentes ideológicas e estéticas que

³⁵ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., p.175.

³⁶ NAPOLITANO, Marcos. **O conceito de “MPB” nos anos 60**. In: Revista História: Questões & Debates. Curitiba: Editora da UFPR, 1999. p.12

³⁷ VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 41 e 42.

³⁸ Idem.

serviram para renovar a música popular brasileira e, assim, firmá-la e legitimá-la no mercado como signo artístico respeitado dentro do sistema cultural do país.³⁹

A Tropicália, disposta a quebrar com termos prontos de discursos políticos como “povo” e “nação”, surge reinventando a arte e, principalmente, a canção popular. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, “a idéia da Tropicália de retomar e levar adiante o ponto de encontro da musicalidade brasileira com a modernidade musical assumia naquele momento um caráter provocativo e renovador”.⁴⁰

Os anos seguintes, 1964 a 1968 mais precisamente, depois dos acontecimentos de abril de 1964, são marcados por um estilo diferente de ver e se expressar, um estilo extremamente contestador e crítico em relação ao passado e ao conformismo, um estilo ímpar nas artes no Brasil, sobretudo na música popular. O Tropicalismo foi o responsável pela explosão da canção popular no Brasil, como um movimento artístico que trabalhava com tudo que fosse possível: corpo, voz, roupa, letra, dança e música, fazendo destes códigos de expressão arte e vida. Os tropicalistas estavam atentos às novidades que integravam “de dentro” a cultura brasileira às correntes culturais de tipo urbano-industrial dos países centrais. Desta forma, ficavam melhores equipados para uma intervenção crítica no circuito de produção e consumo cultural que se estruturava no Brasil⁴¹. Assim, esse movimento se favoreceu do crescimento e do avanço da indústria de discos, do rádio e dos Festivais da Canção Popular transmitidos pela televisão. Tais apresentações públicas, por sua vez, davam vazão aos anseios do movimento e eram feitas para serem vistas. A Tropicália também era espetáculo.

Podemos então concluir, de modo geral, que os anos de 1967 e 1968 foram marcados pela abertura para experimentalismos formais e novos conteúdos poéticos. Além disso, ocorre a percepção da presença intrínseca da indústria cultural como espaço privilegiado do artista e, ainda, da rediscussão do conceito de engajamento político e do lugar social da arte e do artista. Assim, há a consolidação da MPB como instituição cultural, mesmo cercada pelo regime militar.

³⁹ Sobre a legitimação da MPB como produto industrial e artístico, ver: NAPOLITANO, Marcos. **O conceito de “MPB” nos anos 60**. Op. cit., p. 11-30.

⁴⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Op.cit., p.55.

⁴¹ Idem. p.56.

Gilberto de Vasconcelos insistentemente procurou diferenciar a Tropicália da Canção de Protesto, sendo que na balança do valor estético, para ele, a Tropicália pesaria mais por conseguir vincular em suas canções contundência crítico-política na MPB e, sobretudo, porque em suas canções o significado político nunca é exterior à configuração estética. Gilberto de Vasconcelos, a esse respeito, esclarece que soaria falso contrapor Tropicália e vocação política. Aquela ganha, ao contrário desta, caráter mais consistente que a minguada participação de protesto. Sobretudo, porque no tropicalismo o significado político não aparece esquematicamente na temática da canção. A crítica social em nenhum momento se aparta da dinâmica interna da música, dos arranjos musicais e das experiências formais. Daí resulta sua abertura de significados, sua dimensão polivalente: a Tropicália “joga-nos na cara” os efeitos da nossa dependência econômica e social e, ao mesmo tempo, mostra-nos as limitações do protesto populista. Andam de mãos dadas, crítica social e crítica da musicalidade.⁴²

Para Vasconcelos, o Tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que antigos critérios de sua apreciação fossem refeitos. A canção popular passou a ser reconhecida como objeto verdadeiramente estético. Heloisa Buarque de Hollanda afirma que

(...) recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele “não há proposta, nem promessa, nem profeta, nem procela”.⁴³

Por acreditar que a Canção de Protesto e a Tropicália fazem parte de um “processo” que consolidou a música popular brasileira e veio desde a Bossa Nova – como instituição do Brasil “urbano e moderno”, dentro de um complexo campo de inter-relações entre raças, classes, ideologias, tradições culturais e influências musicais e poéticas – é que não se opta por tomar partido de uma ou de outra.

Alguns autores, não querendo comparar Canção de Protesto a Tropicalismo, mas lançando-se à análise do segundo, verificam o caráter de “modernidade” presente na Tropicália. Celso Favaretto, em seu livro intitulado *Alegoria, Alegria* ainda digerindo e vivenciando os anos 70, já que a obra é lançada em 1979, analisa o Tropicalismo e afirma que ele se inseria na linha da modernidade, pois:

⁴² Ibidem. Op. cit. p. 51.

(...) incorporava o caráter explosivo do momento às experiências culturais que vinham se processando; retrabalhava, além disso, as informações então vividas como necessidade, que passavam pelo filtro da importação. Este trabalho consistia em redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos, e a sensibilidade pelas coisas do Brasil. (...) com isto, o tropicalismo levou à área da música popular uma discussão que se colocava no mesmo nível da que já vinha ocorrendo em outras, principalmente o teatro, o cinema e a literatura.⁴⁴

Heloisa Buarque de Hollanda concorda com Favaretto que o Tropicalismo adentrava na modernidade, pois afirma:

A estética alegórica, marca da *modernidade*⁴⁵, é procedimento que vai ser reativado, de forma marcante, a partir do tropicalismo, num momento em que o problema da industrialização e da modernização do país – que vinha sendo pano de fundo dos debates desde o fim da década de 50 – já estava definitivamente colocado.⁴⁶

O breve período do Tropicalismo (1967-1968) serviu para registrar de modo crítico os efeitos do desenvolvimento desigual e para sugerir uma preocupação com o aqui e o agora. Serviu para começar a pensar na necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente⁴⁷. Serviu, principalmente, para influenciar as gerações seguintes da música popular, da arte e da poesia, e foi neste encontro que o Tropicalismo fez a revisão da tradição musical brasileira.

2.4 - Os anos 70 e a poesia marginal

*Marginal é quem escreve à margem,
Deixando branca a página
Para que a paisagem passe
E deixe tudo claro à sua passagem.
Marginal é escrever na entrelinha,
Sem nunca saber direito
Quem veio primeiro,
O ovo ou a galinha,
(Leminski, Paulo. Revista Imã nº 1, 1984)*

No final dos anos 70, o campo cultural brasileiro abre espaço, apesar do AI5, para várias formas de manifestações artísticas, como a música popular, o teatro, o cinema e as artes plásticas. Na literatura, a expressão poética da época solta-se das

⁴³ HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970.** São Paulo: Brasiliense, 1980. p.55.

⁴⁴ FAVARETTO, Celso. **Alegoria, alegria.** São Paulo: Kairós, 1979. p.17.

⁴⁵ Grifo meu.

⁴⁶ Idem. Op. cit. p.59.

⁴⁷ Ibidem. Op.cit. p.61.

amarras do livro, escolhe o caminho inverso da “tradicional” e vai ao encontro do público. Chega sem cerimônia alguma, vem sob a forma de panfletos manuscritos, jornais mimeografados, pichada em muros, enfim, fez-se presente e não se preocupou com a crítica ou com os lucros. O que essa poesia queria era aparecer, em bares, praças, universidades ou na esquina, não importava o espaço ou o modo de divulgação. E por circular assim, de forma atípica ou à margem do circuito tradicional, ficou conhecida como “poesia marginal”.

Uma das principais características dessa poesia foi a informalidade, seja pelo meio em que era veiculada, seja pela presença de uma linguagem coloquial, à primeira vista fácil, leve e engraçada, que falava da experiência vivida e sabida por todos, como a censura e o temível AI5. Porém, mais que uma manifestação de denúncia e protesto, foi uma explosão na literatura, ignorando os padrões poéticos, o que justifica o título de poesia marginal.

Heloísa Buarque de Hollanda, na época, lançou o livro *26 Poetas Hoje* (1975), no qual reunia, em uma antologia, poetas representantes deste movimento e, em seu prefácio, escreveu que a poesia marginal

(...) fazendo apelo tanto ao gosto culto quanto ao popular, conquistou a juventude universitária e ganhou seu lugar no quadro cultural. (...) Assim, também, há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público.⁴⁸

Passados vinte e dois anos, Heloísa lança a segunda edição de *26 Poetas Hoje* (1998) e, em seu posfácio, relembra aqueles momentos da explosão da poesia marginal: “(...) tínhamos, uma dupla novidade: a literatura conquistava um público, em geral avesso à leitura, e conseguia recuperar seu interesse como produto original e mobilizador na área da cultura”.⁴⁹

A poesia da década de setenta não é classificada como um movimento. Ao contrário, o que se verificou em meio a uma enorme efervescência de poemas e poetas foi a emergência de tendências, as mais heterogêneas, unidas pela bandeira comum da postura anárquica e vitalista na defesa do direito de se agitar a poesia como forma de resistência ao “sufoco” da época.⁵⁰

⁴⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 Poetas hoje**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

⁴⁹ Idem. Op. cit. p. 257.

⁵⁰ Ver: **Poesia jovem (Anos 70)**. São Paulo: Abril Educação, 1982. p.4.

A poesia marginal, por ser reflexo da geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional do país, naquele momento aparecia como uma poesia não-literária, que brincava com as noções de qualidade literária e com um suposto leitor qualificado. Ela aparecia, como diz Heloísa, “descartável e biodegradável”, pois não pretendia uma inserção na tradição literária. Benedito Nunes, em seu artigo *Recente Poesia Brasileira*⁵¹, afirma que a atitude dos poetas marginais combinou “atitudes de esquiva e protesto, o modo *hippie* e a maneira *beat*, a anticultura, o cinismo diante das convenções e o desafio dadaísta, raramente deu boa poesia dentro da enxurrada de versos (...) coletados em *26 Poetas Hoje* (1975), de Heloísa Buarque de Hollanda”. Nunes acrescenta, ainda, que a poesia marginal se autodenominou como

poética negativa e negadora, antiintelectualista, às vezes ostensivamente romântica como em Chacal, outras vezes ingênua ou afetando ingenuidade (Ulisses Tavares, Aristides Klafke), outras vezes obscena ou pornográfica (Glauco Matoso), juntou, para maior aturdimento conceptual dos críticos da época, indiferentes ou perplexos, o significado econômico de produção não industrial, de produto fora do comércio, de coisa pobre, ao significado da recusa literária, de oposição deceptiva às poéticas ou mesmo de afetada ou arrogante ignorância delas.⁵²

Já o poeta e jornalista Carlos Ávila, no artigo *Linguagem construtiva* (1986)⁵³, comentou que na maioria das vezes os poetas marginais se reportaram a padrões modernistas, diluindo-os através de soluções fáceis, não enfrentando o verdadeiro e histórico problema que a execução de um problema qualquer coloca, ou seja, a estrutura da linguagem. Ávila afirma, ainda, que o poema é um produto resultante de uma operação de linguagem, de estruturação sintática via signo verbal, e que só concebe o “fazer poético” dentro de uma consciência de linguagem, lúcida e criativa. Assim, esclarece que, para ele, essa consciência esteve presente nos poetas que atuaram a partir dos anos 70, cuja poesia denota um aspecto de construção e de organização do texto inteiramente diverso do que se convencionou chamar de “poesia marginal”. Sua opinião é a de que a poesia dos anos 70 não se vinculou aos movimentos autodenominados ‘marginais’, mas herdou as influências do concretismo e procurou retomar a linha evolutiva da poesia brasileira. Já o aspecto semântico daquela poesia foi herdado dos anos 60 e informou o “recado” daqueles

⁵¹ NUNES, Benedito. **A Recente poesia brasileira: expressão e forma.** In: Novos Estudos – CEBRAP, nº 31, outubro de 1991.

⁵² Idem. p. 173.

⁵³ ÁVILA, Carlos. **Linguagem construtiva.** In: Folha de São Paulo, 29 de junho de 1986. p.10.

poetas. Elementos de informação vivencial, como os *hippies*, as drogas, a nova sexualidade, o *rock*, o cinema, a televisão, a ecologia e os movimentos contraculturais, tudo isso proporcionou uma abertura semântica sem limites e uma nova postura sócio-cultural que também influiria de maneira decisiva na manifestação poética dessa geração.

Ávila afirma, também, que a poesia dos anos 70 era essencialmente urbana e moderna e que os poetas representantes dessa poesia procuraram somar esforços na conquista de linguagens e dicções desautomatizadas, construídas, mas ágeis, assimilando o mais moderno arsenal técnico possível. Os jogos de palavras, as inversões sintáticas e semânticas, a sonoridade, os recursos visuais, a síntese, a recuperação do coloquial, a tradução e o discurso fraturado, enfim, uma série de procedimentos foram trazidos à tona dentro de um convívio pluralista de técnicas visando à expressão criativa dos poetas. Essa criatividade de expressão, para Ávila, aparecia em revistas de restrita circulação como *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*, *Muda* e *Artéria*, em São Paulo; *I*, em Belo Horizonte; *Pólem* e *Navilouca*, no Rio de Janeiro; e *Código*, em Salvador.

Independentemente do caráter literário ou valorativo que alguns críticos deram, a poesia marginal teve um efeito extraordinariamente comunicativo. Procurou tirar vantagem de uma dicção bem-humorada, artilosa, alegre e instantânea evidenciando, na maior parte das vezes, uma formação mais musical que literária, mais próxima da linguagem cantada que da escrita, verificada no verso rápido e rasteiro que surpreendeu o leitor mais habitual de poesia. O poeta marginal retomou um velho hábito – o da leitura pública de poesia. Assim, sucederam-se encontros e acontecimentos por todo o país, onde a venda de livros, a performance do poeta e a declamação agruparam um número surpreendente de ouvintes e participantes. O poeta aprendeu, então, a utilizar a palavra via oral em defesa da nova poesia sensibilizada no contato com o público. Desta forma, o resultado do trabalho gráfico semi-artesanal, leve, portátil e colorido trouxe um certo ar de “feito-em-casa” que estabeleceu uma ligação imediata com seu leitor. A distribuição da obra “ao vivo” consolidou esse sentimento. O poeta confundiu-se, em certa medida, com o que leu e a poesia passou a ser de domínio do público.

Por ser uma poesia (a marginal) muito coloquial e solta, seus autores se sentiam à vontade performando-a ao vivo, no palco, em *happenings* descontraídos

como os shows de música *pop*, e mantinham estreita afinidade com os roqueiros, a ponto de muitos daqueles poetas terem se tornado parceiros de músicos ou mesmo integrantes de conjuntos de *rock*, como ocorreu com Cacaso, Geraldo Carneiro, Bernardo Vilhena, Paulo Leminski e Arnaldo Antunes.⁵⁴

A poesia marginal, assim, contribuiu para desnudar o poema dos seus valores intrínsecos e torná-lo um mediador cultural, encorajando o leitor a negociar, durante o processo de interiorização do texto, a própria identidade com o autor. O poeta marginal foi um “perigoso desviante”. O poema deixou de ser mais um objeto singular; singular foi o mapeamento do seu percurso entre os imprevisíveis leitores. O poema, então, descolou-se da página; a arte decolou do livro para a vida; os versos circularam pelos olhos, bocas, mãos e sexo de uma geração que teve o compromisso de reinventar a festa democrática com suas contradições e embates.

2.5 - A poesia nos anos 80

Depois dos tumultuados anos 60 e 70, da explosão da Tropicália e da poesia marginal, o que esperar como novo nos anos 80? Parece que nada poderia ser tão forte e avassalador quanto a década anterior – e não foi.⁵⁵

Na década de oitenta, como em nenhuma outra antes, a televisão imperou e tornou o aparelho televisivo objeto de informação e entretenimento obrigatório nos lares nacionais. A “força” da televisão impregnou, também, a visão poética de toda uma geração. De acordo com Carlos Alberto Messeder, foi via televisão que, desde os anos 70, recebemos tanto boletins militares quanto informações sobre acontecimentos internacionais ou sobre o drama cotidiano... Tudo de uma forma espetacularizada, estetizada.⁵⁶

Já a literatura sofre algumas mudanças: a crítica literária deixa os grandes jornais do Rio e São Paulo e isola-se no *status* de atividade universitária. Benedito Nunes diz que a “poesia que ocupava considerável espaço nos suplementos

⁵⁴ Ver: Mattoso, Glauco. **Da rua Augusta ao subúrbio (Do playboy ao punk)** In: <http://sites.uol.com.br/glaucomattoso/home/ensaio.htm>

⁵⁵ Benedito Nunes diz que “comparada com as duas décadas anteriores, a cena literária presente – a década de 80 – é pouco ruidosa e nada polêmica, sem embates teóricos.” NUNES, Benedito. **A recente poesia brasileira: expressão e forma**. Op.cit.175.

⁵⁶ MESSEDER, Carlos Alberto. **O novo Network poético 80 no Rio de Janeiro**. In: Revista do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Comércio, Ano II, Nº 5, 1986. p. 78.

literários desses jornais, passa quase que exclusivamente à órbita do livro, ou em coleções das editoras comerciais ou em publicações fora do comércio”.⁵⁷ Já Heloísa Buarque de Hollanda, quando comenta as gerações passadas, simplesmente ignora os anos 80, como se eles pouco representassem, ou não fizessem diferença no panorama cultural seguinte:

O poeta 90, nesse quadro, move-se com segurança. É a vez do poeta letrado que vai investir, sobretudo na recuperação do prestígio e da *expertise*, no trabalho formal e técnico, com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma diferença com a geração anterior, a **marginal**⁵⁸, *antiestablishment* por convicção.⁵⁹

O poeta e ensaísta Carlos Felipe Moisés, representante da geração dos poetas dos anos oitenta, chega a afirmar que a geração à qual ele pertence(u) “não existe”, pois é uma confluência de todas as gerações passadas:

Sempre me fascinou também, e continua a fascinar (tolice, reconheço), a pergunta: a que geração você gostaria de *ter* pertencido? 22? 30? 45? Concretos? Práxis? Processo? Protesto? Tropicália? Marginalia? Hippies? Yuppies? A geração da semana passada? Ou que vai zarpar depois de amanhã, ao meio-dia? O fato é que a pergunta que me fascina é diferente desta outra: a que geração você gostaria de *pertencer*? Pertencer, goste ou não goste (e gosto), pertença à minha geração, que não costuma freqüentar essa lista, embora divida com quase todas as outras alguma zona de interesse comum, e por isso é como se não existisse. Mesmo e, sobretudo quando espalhafatosamente demolidores, quase todos os *ismos* e correntes resultam bem comportados, demasiado bem comportados, no seu endosso a uma anacrônica história linear, caricatura oitocentista intrometida século XX adentro.⁶⁰

Na poesia dos anos 80, pode-se perceber que a inovação e a vanguarda não dão mais “o ar da graça” e, como apresenta Benedito Nunes, “o tempo novo perdeu a sua força mítica. O futuro tornou-se simples expectativa”.⁶¹ Não há um estilo único a seguir, nem um caminho. Por outro lado, a poesia dos anos 80 recupera vários estilos, ela não é mais canônica, é uma composição de cânones. Ainda de acordo com Nunes, são poetas contraditórios, que fogem do estilo e procuram-no ao mesmo tempo.⁶² Nunes aventura-se a apresentar um esboço de certas constantes ou linhas características que configuram o híbrido perfil poético da cena da poesia dos anos

⁵⁷ Idem. Op.cit. p.175.

⁵⁸ Grifo meu.

⁵⁹ Hollanda, Heloísa Buarque de. **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 1998. p.11.

⁶⁰ MOISÉS, Carlos Felipe. **A folha em branco**. In: MASSI, Augusto. (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios; [São Paulo]: SMC, Prefeitura do Município de São Paulo, c1991.

⁶¹ Ibidem. Op.cit. p.176.

⁶² Nunes comenta ainda o esfolheamento das tradições, ou seja: “a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Deparasse-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura, tão Alexandrina, conforme a analogia histórica de Nietzsche”. Ibidem. Op.cit. p.179.

oitenta: a tematização reflexiva da poesia ou a poesia sobre poesia, a técnica do fragmento, o estilo neo-retórico e a configuração epigramática.

Já um poeta da época, Douglas Carrara, afirma que aqueles foram anos em que uma novidade tinha surgido na poesia brasileira: “a teatralidade e o espetáculo. Como proposta nova e inovadora teve inevitavelmente que buscar os caminhos marginais e pouco explorados para poder se realizar enquanto proposta”.⁶³ Carrara afirma, também, que o objetivo central daqueles poetas dos anos 80 desloca-se do livro para o espetáculo e que era necessário construir o espetáculo a partir do foco ator/poeta e não mais exclusivamente do poeta/escritor.⁶⁴

Mas, afinal, como é o texto/poesia dos anos 80? Para Messeder, há uma tendência na direção dos poemas mais longos. Afirma que aquele poema curtíssimo dos 70 saiu de cena e recorre aos próprios poetas daqueles anos para esclarecer o período. Cita o poeta Bebeto Abranches que salienta, de uma certa forma, estarem todos voltados aos clássicos – aos temas clássicos, dos livros clássicos. Ao mesmo tempo, buscava-se uma informação mais densa, havia menos pressa, maior sistematização e incorporação de mais coisas. Já outro poeta, Armando Freitas, percebeu o período com um excesso de teatralização. Todos visavam a *expressão*; oralizava-se muito a poesia, o que a tornava descartável.⁶⁵

Desta forma, conclui-se que os poetas dos anos oitenta aparecem como confluência de todas as heranças culturais disponíveis. Marcados pela forte reflexão sobre o poder e a importância da linguagem, também buscam seu espaço no universo da poética e dentro e fora da história real.

2.6 - Anos 80, anos de *Brock**

Para adentrarmos as canções da *Legião Urbana*, que é o objetivo principal desta dissertação, faz-se necessário abordarmos o *rock* brasileiro, principalmente sobre o movimento *rock* nos anos 80 – do qual a *Legião Urbana* fez parte. Porém, antes de nos debruçarmos sobre os anos 80, é importante lembrar que o *rock*, desde

⁶³ CARRARA, Douglas. **Poesias ao sabor do vento**. In: [http:// www.varaldepoesia.com.br](http://www.varaldepoesia.com.br)

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ MESSEDER, Carlos Alberto. Op. cit., p. 81.

* Brock – Rock Brasileiro de acordo com Arthur Dapieve. DAPIEVE, Arthur. **BRock – O rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 3ª ed.1995. p. 201:

os anos 50, já era um estilo musical representativo dos ideais da juventude brasileira.

Dentro da linha “evolutiva” que traçamos até o presente momento, percebemos que o *rock* está presente em todos os movimentos musicais e culturais ligados à juventude de classe média e urbana brasileira, desde a metade do século XX. Assim, verificamos que o *rock’n’roll* chegou ao Brasil por três caminhos: o disco, o cinema e a imprensa. O disco trazia um ritmo alucinante, som elétrico e letras que mesmo em inglês – sem, na maioria das vezes, serem compreendidas – podiam ser percebidas pelo modo agressivo como eram cantadas. O cinema, com os atores Marlon Brando e James Dean, mostrava como era o jovem americano que ouvia *rock’n’roll*. Já a imprensa apontava as novidades desta juventude e a rotulava de “transviada”⁶⁶. Na década seguinte – 60 –, mais filtrado, o rock agitou as festas ao som do lê-lê-lê da Jovem Guarda e, no final da década, recebia novos contornos com o Tropicalismo, sobretudo com a contribuição dos Mutantes.

Nos anos 70, com a censura do AI-5, o rock teve de refrear suas letras agressivas e contestadoras para manter seu espaço. Os compositores fizeram malabarismos de linguagem cifrada e sentido figurado a fim de burlar censores, porém suas letras de fundo pessimista traziam seu recado sob a forma de ricas figuras poéticas: aliteraões, paranomásias e metáforas. Glauco Mattoso nomeia estes compositores de pós-tropicalistas e diz que são pertencentes à geração do sufoco, dividida entre aqueles que continuavam engajados, mas calados, e aqueles que seguiam a alternativa escapista da sociedade, optando pela droga, pelo sexo e pelo *rock*⁶⁷. Deste modo, por influência do Tropicalismo, que intelectualizou as letras, e também da censura, que obrigou os intelectuais e artistas a se unirem contra a repressão, a década de 70 uniu o parentesco que já existia entre a poesia “literária” e a música popular – só que agora através do *rock*. Assim, pode-se afirmar que o público roqueiro se ampliou e diversificou, pois toda a geração da censura, ao longo da década de 70, compartilhou um pouco da herança tropicalista, abrangendo o estudante politizado (Milton Nascimento), os baianos (Gal, Gil e Caetano), os ecologistas (Sá, Zé Rodrix e Guarabyra), os místicos (Raul Seixas) e até aqueles que estavam somente interessados em diversão (Rita Lee).

⁶⁶ Ver: Mattoso, Glauco. **Da rua Augusta ao subúrbio (Do playboy ao punk)**. Op.cit.

⁶⁷ Idem.

No fim da década de 70, após a posse do presidente João Figueiredo e com sua proposta de abertura, as letras de canção de *rock* puderam se comunicar com o subúrbio das grandes cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. No Rio, esse diálogo ocorreu na Zona Norte carioca com o movimento *Black Rio*; na periferia de São Paulo, com o movimento *punk*. De acordo com Glauco Mattoso, o

Black Rio vinha de uma ponte suburbana – a discoteca. Este gênero dançante era um subproduto barato do rock e estava padronizado e massificado a tal ponto que em qualquer terreno baldio podia surgir um galpão apelidado de danceteria (...) No Rio a tendência natural foi aproveitar a popular tradição da gafieira e cruzá-la com a discoteca através do samba com o funk americano.⁶⁸

Já em São Paulo, o jovem suburbano aproveitou o estereótipo de rebeldia e agressividade do *punk* inglês para expressar a realidade da periferia paulistana. Entretanto, as letras de canção *punk* centravam-se sempre no mesmo recado anarquista direto e dado aos berros, além de serem desprovidas de qualquer recurso poético. Porém, o movimento *punk* radicalizou de tal maneira o recado (não só lírico como melódico e rítmico) do *rock*, que não demorou a ser diluído e amenizado em forma de derivados mais elaborados e comerciais, como os grupos *Ultraje a Rigor*, *Ira!* e *RPM*. Glauco Mattoso afirma que “todas as bandas importantes da década de 80 devem algo aos *punks*, quer como influência, quer como origem direta”.⁶⁹ É o caso das bandas *Legião Urbana*, *Capital Inicial* e *Paralamas do Sucesso*, de Brasília.

Assim, o *rock* brasileiro chega à maturidade na década de oitenta, dialogando com todos os segmentos da sociedade, possuindo características da cultura brasileira e, principalmente, portando ingredientes próprios do *rock* universal: a juventude e a contestação. Desta maneira, não é possível tratar o *rock and roll* como uma simples manifestação musical, pois, como podemos constatar ainda nos anos cinquenta, ele vem acrescentando aos sistemas culturais da sociedade moderna uma variação consideravelmente grande de estilos.

De acordo com o propósito de cultura inovadora de Raymond Williams, é possível afirmar que o *rock* faz parte, também, de um sistema cultural, pois ele estaria trabalhando no mesmo parâmetro que as obras contemporâneas – com elementos comuns ao do idealismo e do materialismo. Para Williams, a cultura não é mais encarada como “espírito formador”, mas como “sistema de significações”:

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Idem. Ibidem.

Assim, há certa convergência prática entre os sentidos antropológico e sociológico de cultura como “modo de vida global” distinto, dentro do qual se percebe hoje um “sistema de significações” bem definido não só como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social e o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido à ênfase de um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso.⁷¹

Nesse sentido, o *rock* não é apenas mais uma variante da música comercial ou da indústria cultural. É isso, também, mas, além de compreendê-lo nesse espaço industrial, é preciso observar que a transformação de ruídos urbanos em música constrói uma série de elementos novos que vão sendo incorporados ao sistema cultural jovem urbano e passam freqüentemente no cotidiano social⁷². A cultura *rock* seria tanto uma modulação do ouvido, que estaria aberto a diversas sonoridades da nova música comercial, como o modo de vestir a camisa ou a maneira relaxada de jogar o corpo na rua – de passear no meio da multidão. Todas essas pequenas manifestações são sinais do sistema cultural que o *rock* vem construindo ao longo destes anos. De acordo com Antonio Marcus de Souza, a cultura *rock* pode ser definida para além de um estilo musical: como um sistema que inicia o adolescente na sociedade e pode desde modular suas pequenas atitudes até orientar sua compreensão e postura política no mundo⁷³.

O *rock and roll*, então, quando extrapola o dogmatismo de repetição massiva, deixa de ser uma simples manifestação musical para se tornar parte integrante dos sistemas culturais da sociedade moderna. Para Philippe & Sarton, é a partir de 1967 que o *rock and roll* como sinônimo de música *underground* passa a ter várias tendências: *country*, *blues*, *progressive*, *psychedelic* etc. E, assim, é destinado a ser consumido pelos jovens das camadas médias e pode ser definido por uma intelectualização constante, sensível ao nível dos textos e na complexidade crescente do suporte musical⁷⁴. A respeito das tendências citadas por estes autores, podemos acrescentar que sonoridades diferentes que se entrecruzam no *rock*

⁷⁰ Idem. Ibidem.

⁷¹ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992. p. 13

⁷² Ver: Wisnik, José Miguel. O som e o sentido – Uma outra História das Músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.29 e 30.

⁷³ SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Ed. Diadorin, 1995. p. 28 e 29.

⁷⁴ PHILIPPE, Daufouy & SARTON, Jean Pierre. **Pop Music – Rock**. Lisboa: Ed. Regra do Jogo. 1981. p. 9.

propiciam um espaço mais abrangente que não se situa no plano conceitual da música popular. Por outro lado, esse universo de probabilidades alarga o gênero da música *pop*. Verifica-se também no Brasil o entrecruzamento de tendências no *rock*, o que o torna mais flexível e abrangente. Porém, no Brasil, ele é destinado ao jovem de classe média e urbana.

O panorama político da década de 80 também se diferenciava do das duas décadas anteriores – esta década prometia mudanças, principalmente por ter sido aberta sob o signo da anistia, da reorganização partidária e da queda do AI-5. O governo Figueiredo, da época, não tinha como negar um clima de fim de festa. Ainda estavam os militares no poder, mas a “distensão lenta, gradual e segura” que se transformava, para surpresa de alguns e o desinteresse e descrédito de outros na chamada “abertura”, indicava o fim do ciclo. Os escândalos se avolumavam e se tornavam públicos, cresciam as mobilizações nas ruas, velhas palavras de ordem voltavam a circular e novas idéias surgiam. Tudo apontava na direção da volta dos militares aos quartéis e da ascensão de um governo civil. Um misto de enfrentamento e de negociação ou, mesmo, composição dava o tom daquele momento. Mais uma vez, era a redemocratização que entrava em cena.⁷⁵

O ponto alto das tensões por mudanças que o povo brasileiro estava exigindo se deu na campanha das diretas. Comícios mobilizavam multidões, o verde e amarelo se destacava nas roupas e nas bandeiras, a esperança contagiava a todos. Infelizmente, um “banho de água fria” é derramado sobre o povo em abril de 1984, quando a emenda das diretas era derrotada no congresso por poucos votos.

A saída então ocorre pelas “indiretas”, ou seja, com a chapa *Tancredo Neves/José Sarney*: o povo deposita, mais uma vez, suas energias e esperanças naqueles que representavam um futuro mais digno para o país. Faltando menos de um mês para a posse, o novo presidente, Tancredo Neves, morre e José Sarney, PDS recentemente convertido em PMDB, assume a presidência da República⁷⁶.

⁷⁵ MESSEDER, Carlos Alberto. Op. cit., p. 69.

⁷⁶ Caio Fernando Abreu, em junho de 85, escreveu um artigo sobre a primeira metade da década oitenta, intitulado “Duas ou três coisas sobre os anos 80” e afirmava o seguinte: “Anda tudo muito triste. Engolimos a negação das diretas, aceitamos a meia sola Tancredo Neves, devoramos a orgia fúnebre via Rede Globo. Órfãos, caímos nos braços de José Sarney. Que não escolhemos, mas tudo bem, cara: trata-se da ‘Nova República’ anunciada pelas centenas de pombas que Fafá de Belém soltou por aí. (...) Anda, sim, tudo muito triste. Tudo foi questionado, experimentado, negado,

Um certo silêncio permeado de angústia é, principalmente, frustração representava bem o “clima” de desolação que pairava no ar em meados de 85. Conforme Messeder, a geração de 80 que começa a produzir estava em torno dos seus 20 anos e é assim definida:

(...) Uma juventude que conviveu desde sempre com a repressão já instalada da ditadura, que se alimentou, desde pequena, do *boom* da indústria cultural, que afirmou durante a década passada e que tem uma lembrança apenas infantil do tão falado “pique revolucionário” dos 60. Não seria de estranhar se essa geração se descobrisse marcada por uma complicada mistura de esperança e descrença: uma espécie de esperança *dark*, pontilhada, aqui e ali, por um certo tédio, uma certa agressividade ou, às vezes, uma ironia fina, bem-humorada – tudo isso, diga-se de passagem, em sintonia com uma informação e um *mood* internacionais.⁷⁷

Esse aparente silêncio é negado, principalmente nas garagens, onde muitos jovens se reuniam para ouvir e fazer “*rock*”. O *rock* vai se tornar a grande sensação dos anos 80: fazer um som alto, rápido e agressivo, já que todos que estavam fazendo *rock* já haviam digerido todas as mudanças ocorridas nas décadas anteriores, inclusive já conheciam a chamada “indústria cultural” e poderiam decidir o que queriam dela: sucesso, reconhecimento, dinheiro, ou fazer dela uma ponte para que pudessem concretizar seu projeto musical (se o tivessem). O *rock*, então, vai fazer com que surjam jovens de todos os cantos do país, migrando para o centro (Rio/São Paulo), cada qual com seus desejos, propostas e estilos.

Pode-se dizer que a enxurrada de roqueiros que surgiram na primeira metade da década de oitenta “gritou” a realidade do país pós-ditadura, se alegrou com as campanhas para as “Diretas Já!”, com a eleição de Tancredo Neves, com o Rock in Rio e se entristeceu com a perda da esperança Tancredo, com os múltiplos planos econômicos que surgiram e mudaram a realidade nada estável do brasileiro e com o aparecimento do fantasma que assombraria a todos: a AIDS.

Arthur Dapieve afirma que “o ‘*boom*’ do *rock* brasileiro nos anos oitenta só ocorreu devido ao processo de redemocratização conduzido, aos trancos e barrancos, pelos governos dos generais Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985) e exigido nas urnas pelas multidões que embalaram a campanha das Diretas-Já! (1984)”⁷⁸.

superado: a moda caiu de moda. O vazio e a inovação tornaram-se dolorosamente nítidos (...)”. in: MESSEDER, Carlos Alberto. Op. cit., p. 70.

⁷⁷ Idem. p.70.

⁷⁸ DAPIEVE, Arthur. **BRock – O rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 3ª ed.1995. p. 201.

Por outro lado, os grupos de *rock*, que tinham como características cantar muito alto, em português, com uma linguagem objetiva e sem rodeios, não teriam como existir no período da censura. Os roqueiros brasileiros da época estavam livres da repressão cultural e não precisavam, como seus antecessores, ficar vigilantes nas expressões cunhadas em suas letras de canção⁷⁹. Pode-se dizer, então, que o movimento *rock* que ocorreu naquele momento usufruía de uma maior liberdade de expressão e, num tempo de recém pós-ditadura militar, isso assustava muito, principalmente o pessoal da MPB e as pessoas não acostumadas e não apreciadoras de um ritmo mais forte, mais ousado, mais dançante (ou saltitante) como era o *rock*.

Podemos afirmar, então, que o triênio 1984-86 foi o momento em que o *rock* explodiu no Brasil. Estabeleceu-se um mercado discográfico jovem e ampliou-se toda uma rede complementar de divulgação dessa cultura, com revistas especializadas, programas de videocliques e outros⁸⁰. De acordo com Antônio Marcus de Souza, “o rock nesse período tomou proporções nacionais e passou a ter uma acentuada importância no cotidiano dos jovens – sendo encarado muitas vezes como um fator essencial para autocompreensão e compreensão do mundo”.⁸¹ Assim, a letra de canção de *rock* deste período tem extrema importância, até porque os letristas trouxeram essa marca da tradição da música popular brasileira que desde o início do século XX já apresenta qualidade e obtém o respeito de seu ouvinte. Para Wisnik, essa tradição,

(...) pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.⁸²

⁷⁹ Wisnik, em 1979, ainda sob censura, escreveu que os recados que foram dados nas canções de Chico e Caetano tinham de ser driblados com metáforas, mas, o próprio Wisnik se vê alvo da censura quando passa essa idéia em seu ensaio: “Os pedaços do recado que procuram maior explicitação política ficam embargados na alfândega da censura, ou logram passar com uma ironia camaleônica pelo seu bico estreito”. WISNIK, José Miguel. **O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez**. In: Anos 70. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979. p. 09.

⁸⁰ Sobre a explosão do rock nos anos oitenta e o mercado consumidor jovem da época, ver: DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000. p. 82-87.

⁸¹ SOUZA, op. cit., p. 17.

⁸² WISNIK, José Miguel. **O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez**. Op.cit., p. 12.

Assim, pode-se afirmar que o *rock* brasileiro dos anos oitenta é um produto da aglutinação dos diversos estilos e modismos musicais e culturais desde a década de cinquenta. Um produto que foi elaborado nos moldes americanos, mas que soube construir sua própria identidade. Um produto de massa que teve como influência o Tropicalismo, que zelou pela qualidade e conteúdo das letras de canções. Um produto que pôde se espelhar na poesia, tanto erudita e consagrada dos Modernistas e de um Vinícius de Moraes quanto dos anos 70, das revistas ou “marginal”. Enfim, o *rock* brasileiro dos anos 80 deglute bem essa “colcha de retalhos” de estilos e influências e, então, surgem as composições eruditas, concretas e diretas de Arnaldo Antunes; as exageradas e confessas de Cazuza, influenciadas pelo samba canção do início do século; e as políticas, agressivas, sentimentais e melancólicas de Renato Russo.

3 - RENATO RUSSO – VIDA, *LEGIÃO URBANA* E SUAS CANÇÕES

3.1 – História e trajetória de Renato Russo e da *Legião Urbana*

A história de Renato Russo se (con)funde com a do *rock* no Brasil na década de 70 e principalmente de 80, pois também herdou das gerações anteriores da música popular brasileira uma certa ousadia em compor canções que abordassem temas que percorriam do lirismo amoroso à cena política ou, ao descontentamento com a realidade brasileira, principalmente a brasiliense, da qual fazia parte.

Renato Russo também vivenciou etapas de transformações culturais marcantes no Brasil, como a implantação e o término da censura, o que fez com que mudasse consideravelmente o modo de expressão artística e social do jovem. Assim, a história de Renato Russo está permeada pela história do Brasil das décadas de 70 e 80, pela história do *rock*, dos *Beatles* a Bob Dylan, passando ainda pelo *punk* inglês e pelo *rock* progressivo; está permeada, principalmente, pela história de uma nova geração que agiu, não esperou de braços cruzados pelo futuro, e que muito contribuiu para consolidar a dos anos 80.

A história pessoal de Renato Manfredini Jr. (seu nome de registro) começa no seu nascimento, em 27 de março de 1960, na cidade do Rio de Janeiro. Filho de economista do Banco do Brasil e de Maria do Carmo, professora de inglês, sua infância é marcada pelas constantes mudanças de cidade, sendo que dos sete aos nove anos de idade, juntamente com sua família, residiu em Nova York, fato que contribuiu para a aquisição de uma segunda língua: a inglesa.

Na sua vida escolar, Renato Manfredini Jr. sempre se destacou por ser estudioso, tinha boas notas, estudava Inglês, piano, violão e gostava de ler muito, principalmente a coleção *Os Grandes Pensadores* e os poetas e filósofos – Shakespeare, Drummond, Fernando Pessoa, Camões, Baudelaire, Tomas Mann, Bertold Brecht, Benjamin, Nietzsche e outros.⁸³

Já adolescente, a ligação de Renato Manfredini Jr. com a música, especialmente o *rock*, estreitou-se a tal ponto que Renato Russo decidiu criar uma banda fictícia – *42th Street Band*, na qual o cantor/*alter ego* se chamava Eric Russel.

Renato escreveu a biografia fictícia do cantor, pensou na obra e criou até capa para os possíveis discos. Era um ensaio para o que viria no futuro⁸⁴.

Aos dezoito anos, como a maioria dos jovens de classe média urbana, presta o exame vestibular e entra para a Faculdade de Comunicação da UNB – Universidade de Brasília – e, por intermédio de um professor universitário, conhece as músicas do grupo *punk*⁸⁵ inglês *Sex Pistols*. Nesse mesmo ano, conhece André Pretorius e Felipe Lemos, com os quais monta sua primeira banda: o *Aborto Elétrico*.

O *Aborto Elétrico* era uma banda de *punk*⁸⁶ *rock* que começava a explorar a abertura política do general Ernesto Geisel. O crítico Nicolau Sevcenko, a respeito do ideário *punk* da época e do movimento que se formava em torno dele, afirma que o *punk*, assim como a pós-modernidade,

está respondendo à perplexidade de uma cultura que sente ter chegado ao fim da sua trilha, com uma reformulação completa de todas as perguntas. A questão não é para onde ir, mas por que ir? Não é o que fazer, mas por que não deixar de fazer? Não é qual é a resposta, mas quais respostas não são possíveis? Não se trata de realizar um sonho, nem de sonhar com o impossível, mas de perceber que os sonhos são feitos da mesma substância que os pesadelos⁸⁷.

Correspondentemente à afirmativa do crítico, o *Aborto Elétrico* se munia em suas apresentações de um som pesado, rápido e de composições severas, como: “Geração Coca-Cola”, “Que País É Este”, “Conexão Amazônica”, “Tédio com um T bem Grande” e “Música Urbana”, canções estas que, mais tarde, foram gravadas pela *Legião Urbana*. De acordo com Arthur Dapieve, nas canções do *Aborto Elétrico* se encontra a preocupação social, em relação àquele momento, do grupo e de seu letrista, Renato Manfredini Jr. Para Dapieve, são preocupações peculiares do meio de onde o grupo emergiu: classe média alta, bem-nascida, bem-informada, bem-educada e não-alienada⁸⁸. O *Aborto Elétrico* foi uma amostra de que os jovens da classe média urbana, naquele momento, tentavam afirmar para si mesmos que era

⁸³ Ver: DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: O trovador solitário**. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2000.

⁸⁴ Idem. p. 25.

⁸⁵ Dapieve afirma que “o movimento punk estava sendo gestado de ambos os lados do Atlântico Norte havia alguns anos. Embora a mídia tenha lhe explorado o lado mais folclórico, como calças rasgadas, alfinetes em lugares insólitos e cabelos coloridos, sua essência estava numa volta às raízes proletárias do rock’n’roll, nascido da contracultura instintiva de negros e de brancos pobres”. Ibidem. p. 29.

⁸⁶ Sobre o *punk rock*, ver: BIVAR, Antônio. **O que é Punk**. São Paulo : Brasiliense, 1984.

⁸⁷ SEVCENKO, Nicolau. 1976: **O grito, o riso e o silêncio da geração X**. Revista do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Comércio, 1986. p.17.

importante tentar realizar algo, que não bastava se contentar com sonhos e que se os sonhos existem é para serem realizados.

Depois de quatro anos de apresentações em bares e casas noturnas brasilienses, o *Aborto Elétrico* chegou ao fim por uma discussão de Renato Manfredini Jr. com Felipe Lemos e, também, devido à ausência de André Pretorius, que estava prestando serviço militar na Angola, seu país de origem.

Com o término do *Aborto Elétrico*, Renato Manfredini Jr. resolve adotar um nome artístico para si e passa a se chamar, então, Renato Russo – uma referência aos pensadores Jean Jacques Rousseau, Bertand Russel e ao pintor Henri Rousseau. Também começa a se apresentar sozinho e se torna o *Trovador Solitário*, acompanhado apenas de um violão e cantando músicas que deixavam de lado a ideologia *punk* para um repertório muito mais sentimental: “Eduardo e Mônica”, “Eu sei” e outras mais calmas. Neste período, chegavam a compará-lo a um Bob Dylan do Planalto.⁸⁹

No ano seguinte, 1983, Renato Russo, impulsionado pelo lançamento do primeiro LP dos brasilienses *Paralamas do Sucesso* e também por ter uma canção de sua composição, “Química”, incluída no repertório do disco, resolve montar uma banda de *rock* com o baterista Marcelo Bonfá e mais dois amigos. Nesse mesmo ano, a *Legião Urbana*, por intermédio dos *Paralamas do Sucesso*, apresenta-se em algumas casas noturnas do Rio de Janeiro (Circo Voador) e de São Paulo (Naplan)⁹⁰.

Somente em janeiro de 1985, semanas antes do Rock in Rio, a *Legião Urbana* lança seu primeiro LP, intitulado ‘Legião Urbana’, pela EMI–Odeon (a mesma dos *Paralamas do Sucesso*), que acabou obscurecido pelo megaevento. Cerca de seis meses depois do lançamento, o disco começa a ser executado nas rádios, quase faixa a faixa e, de certa forma, acaba coincidindo com o lançamento do segundo LP, ‘Dois’. O primeiro, ‘Legião Urbana’, superou as expectativas da gravadora, que era de cerca de cinco mil cópias. Renato Russo, em 1986, comentou que o primeiro disco da banda,

⁸⁸ DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: O trovador solitário**. Op.cit., p.43.

⁸⁹ Ver: DAPIEVE, Arthur. **Brock – O rock brasileiro dos anos 80**. Op. cit., p.131.

⁹⁰ Idem.

(...) em termos de vendagem, chegou a 50 mil cópias, o que não é muito. Mas, considerando o tipo de trabalho que a gente faz e o fato de ter sido o primeiro disco, o resultado foi espetacular. Poderia ter vendido muito mais. A gente só aceitou fazer certos programas de televisão, certos trabalhos de divulgação, porque a gente queria que as pessoas nos vissem, nos ouvissem. Agora, a Legião não está vendendo camiseta na Sears, entende? Não entrou nesse esquema, nisso que você precisa para chegar a cem mil cópias, duzentas mil cópias. Quase todas as faixas do disco tocaram muito nas rádios de todo o Brasil, mas o rádio no Brasil é uma coisa curiosa – executa muito as músicas, mas não chama as vendas.⁹¹

Basicamente, o 'Legião Urbana' era um disco com discussões políticas: suas músicas falavam do descaso das autoridades com a juventude do país (Petróleo do futuro), da falência do sistema educacional (O reggae), da violência na televisão (Baader-Meinhof Blues) e da confusão das drogas (Perdidos no espaço). Entretanto, o disco trazia, ainda, canções sobre o amor e algumas dicções de um sujeito apaixonado, a anulação do objeto amado em relação ao sujeito (Será), indecisão e o medo de assumir relacionamentos e de nomear os sentimentos (Ainda é cedo), o momento da despedida ou da perda do outro (Teorema) e fechava com a canção reflexiva e repleta de desilusão "Por enquanto".

O segundo disco, 'Dois', é lançado em julho de 1986 com uma roupagem diferente da do disco anterior: o grupo abandona o *punk* politizado e entra num lirismo pós-*punk* cheio de violões e teclados.⁹² De acordo com Dapieve, "o segundo disco da banda era muito mais influenciado pelos *Beatles* do que o primeiro – mais *punk*. Postos lado a lado, inclusive, um ajudava a entender o quanto o outro tinha de conceitual. Se o disco de 1985 retratava a busca pela ética na esfera pública, o de 1986 voltava sua atenção para a busca pela ética na esfera privada"⁹³. Podemos afirmar que 'Dois' era mais pretensioso que o primeiro LP da banda, o grupo já tinha adquirido um maior domínio do estúdio de gravação e sabia trabalhar melhor os instrumentos de que dispunha.

Sobre o segundo LP da banda, Renato Russo afirmou, em 1986:

Este disco tem um fio condutor, uma idéia central. (...) Neste disco, ao invés de falar mal das pessoas que poluem os mares ou das guerras, a gente prefere falar do universal, da experiência individual de cada um. Todo mundo respira, todo mundo sonha, todo mundo é confuso sexualmente, até certo ponto, todo mundo tem medo da morte. Então a gente quer falar sobre isso: do ponto em comum que une todas as pessoas.⁹⁴

⁹¹ In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 2000. p. 154.

⁹² DAPIEVE, Arthur. **Brock – O rock brasileiro dos anos 80**. Op. cit., p. 133.

⁹³ DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: O trovador solitário**. Op.cit. p. 76.

⁹⁴ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Op.cit., p.81 e 82.

As canções do segundo LP da *Legião Urbana* confirmam as palavras de Renato Russo: canções que apresentam, principalmente, conflitos de um eu apaixonado, sofredor ou esperançoso. Enfim, 'Dois' apresenta um conjunto de canções que descortina uma esfera intimista do eu-lírico.

Em dezembro de 1987 a *Legião Urbana* lança seu terceiro LP – 'Que país é este: 1978/1987', o qual apresentou ao público brasileiro muitas das canções feitas ainda no tempo do *Aborto Elétrico* e que somente eram executadas nas apresentações que a *Legião Urbana* fazia. Assim, para o grande público, aquelas eram músicas desconhecidas e soavam como novidade. De material realmente novo o LP trazia apenas a sentimental "Angra dos Reis" e a irada "Mais do mesmo". Renato Russo, em 1988, explicou o motivo de se lançar um disco quase que exclusivamente com canções antigas:

Na verdade, estávamos gravando outro disco, que seria o terceiro, mas resolvemos parar porque, intuitivamente, sentimos que aquele disco não era para o momento. Eu também não estava muito a fim de escrever letras. Então, como já estávamos no estúdio, com tudo ligado e produtor em cima, pintou a idéia de gravar as músicas antigas, pegando mais duas composições para que o trabalho viesse até 1987. Ficou legal.⁹⁵

'Que país é este: 1978/1987' consolidou a *Legião Urbana* no mercado discográfico brasileiro, com o apoio do público e da crítica especializada. A canção "Faroeste caboclo" foi escolhida a melhor música de 1987 pela revista de música *Bizz* e "Que País É Este" foi eleita pelo público da revista. O *Jornal do Brasil* elegeu, também, a *Legião Urbana* como a melhor banda brasileira de 1987.⁹⁶

Em 89, surge o quarto LP da banda: 'As quatro estações', que trazia um trabalho sereno, com muitas referências religiosas e literárias – Bíblia, Buda, Camões – e uma linguagem rebuscada. Neste disco, Renato Russo grava uma composição sua feita em inglês (Feedback song for a dying friend) que, mais tarde, foi traduzida para o português pelo escritor Millôr Fernandes. Também aproveita canções para rompanes confessionais, como ocorre em "Meninos e meninas". Na época do lançamento do disco, Renato Russo declarou: "O novo disco é todo político. Neste disco, a gente tá falando do espiritual, e hoje em dia não existe mais nada político, para mim, do que o espiritual. Aliás, acho que esta é a questão crucial hoje em dia: a questão de você com seu lado religioso."⁹⁷ Enfim, 'As quatro

⁹⁵ Idem. p. 210.

⁹⁶ Ibidem. p. 210.

⁹⁷ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Op.cit., 208.

estações' é um disco irreverente, não pelas questões políticas abordadas, pois não é esse o enfoque das canções, mas pela coragem e inovação de uma banda de *rock* apresentar um trabalho que trata de emoções. São canções que falam sobre o coração, o espírito e Deus.

No ano de 1991, Renato Russo, Marcelo Bonfá e Dado Vila-Lobos entram novamente no estúdio e lançam o primeiro trabalho em CD da banda: 'V', disco pesado, bem elaborado e com letras extremamente bem feitas, escritas durante o período de terapia e desintoxicação pelo uso excessivo de álcool e drogas em que Renato Russo vivia. Ele chegou a declarar que "o 'V' é um disco de transição, porque eu comecei a fazer análise. Não tenho mais aquele *angst* de jogar tudo nas letras. Sei lá. É a primeira vez que eu tenho certeza de que as letras são boas, mas eu não sei se gosto."⁹⁸

No final de 1992, mais um CD da *Legião Urbana* é lançado: 'Música para acampamento'. Depois disso, Renato Russo tem várias recaídas na bebida e nas drogas, é internado por três meses em uma clínica, frequenta sessões dos Alcoólicos Anônimos e entra numa nova fase.

Em três anos, de 93 a 96, Renato Russo, mesmo doente, grava seis discos: três com a banda ('O descobrimento do Brasil', 'A tempestade' e 'Uma outra estação') e três solos ('Stonewall celebration concert', 'Equilíbrio distante' e o lançado postumamente 'O último solo').

Em onze anos de duração (de 1985, ano do lançamento do primeiro disco, até 1996, ano da morte de Renato Russo) e com dez discos lançados, a *Legião Urbana* continua sendo um sucesso de vendas, chegando a vender, em média, 350.000 discos por ano e totalizando, até 2002, mais de cinco milhões de cópias vendidas⁹⁹. Isso representa o sucesso que a banda fez, continua fazendo e afirma a empatia que suas canções têm com o público.

⁹⁸ Idem. p .267.

3.2 – Renato Russo pelos outros: o que disseram sobre ele e suas canções

Muito se falou e continua se falando sobre Renato Russo, principalmente sobre sua obra: seus nove CD's lançados em vida, de 1985 a 1996, e dois postumamente. Além do público, a imprensa registrou e comentou tudo o que envolveu o nome Renato Russo e *Legião Urbana*: o lançamento de cada CD, as músicas, suas letras, os shows e a própria vida de Renato Russo dentro e fora dos palcos. Entre os muitos que dedicaram um espaço para escrever a respeito de Renato Russo, sobre suas canções, sobretudo suas letras, encontramos as revistas *BIZZ* e *SHOWBIZZ*, especializadas em divulgação de música destinada aos jovens, especialmente o *rock*. Também alguns jornais comentaram sobre a *Legião Urbana* e Renato Russo, entre eles a *Folha de São Paulo*, o *Estado de São Paulo* e outros de circulação estadual. A pesquisa eletrônica pela Internet oferece uma enormidade de *sites* sobre Renato Russo e a *Legião Urbana* e, além disso, podemos encontrar acervos virtuais de revistas como a *VEJA*¹⁰⁰, sendo que todas as matérias desde 1994 estão digitalizadas.

Especificamente sobre Renato Russo, há alguns livros que falam, narram e apresentam sua vida e obra. Dois são de Arthur Dapieve: *Brock – o Rock Brasileiro*¹⁰¹, em que é feita uma cronologia do *rock* no Brasil e das bandas que se destacaram nos anos 80, incluindo a *Legião Urbana*, que é resumidamente retratada e comentada no livro; e a obra *Renato Russo: O trovador solitário*¹⁰², pertencente à coleção *Perfis do Rio*, que procura fazer uma biografia do líder da *Legião Urbana*. Além destes, há também *Conversações com Renato Russo*¹⁰³, lançado pela editora Letra Livre, o qual reúne trechos das principais entrevistas concedidas por Renato Russo de 1985 a julho de 1996; *Renato Russo de A a Z*¹⁰⁴ obra lançada pela mesma editora e que reúne as principais idéias do líder da *Legião Urbana*; e, também, a

⁹⁹ REVISTA MTV. **Renato Russo: como um anjo caído**. São Paulo: Editora ZMA3. Ano 1, nº 9, novembro de 2001. p. 18.

¹⁰⁰ O acervo das matérias da Revista Veja encontra-se no site: <http://www.uol.com.br/revistas/veja>
Obs. Exclusivo para assinantes Uol.

¹⁰¹ DAPIEVE, Arthur. **Brock – o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

¹⁰² DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: o trovador solitário**. Ed. Relume Dumará, Rio de Janeiro : 2000.

¹⁰³ **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Letra Livre Editora. 1996.

¹⁰⁴ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 2000.

obra *Cultura rock e arte de massa*¹⁰⁵, de Antônio Marcus Alves de Souza, que discute o *rock* dos anos 80 da *Legião Urbana*, dos *Titãs* e dos *Paralamas do Sucesso*.

A obra mais recente sobre Renato Russo e a *Legião Urbana*, *Depois do fim – Vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana*¹⁰⁶, foi lançada pela Editora Hama em 2002 e, nela, as autoras Angélica Castilho e Erica Schlude comentam as canções da banda e sua estreita ligação com temas característicos do Romantismo.

É possível, então, cotejar as visões destes comentaristas sobre a trajetória de Renato Russo e da *Legião Urbana*, apontando as semelhanças e diferenças entre suas posições, sobretudo nos comentários que se referem às suas letras de canção e sua característica de “poeta”.

Averiguando nos livros, nas revistas, nos jornais e nos *sites* da internet, o que mais se encontra são elogios às letras das músicas de Renato Russo, como o que faz o jornalista Luis Carlos Mansur¹⁰⁷ em 1988:

A melhor poesia brasileira de hoje não está só nos livros, mas também no vinil. Uma nova geração de letristas, vinda na explosão e consolidação do rock nacional, começa enfim a ser reconhecida. Entre eles um destaque: Renato Manfredini Jr mais conhecido como Renato Russo, cantor e compositor do grupo Legião Urbana. (...) Aos 27 anos, dez de carreira – entre o underground e a consagração – e três lp's gravados, ele é um dos maiores ídolos da nova música brasileira...

Nesse rasgado elogio, Mansur cita Renato Russo como “poeta”, mas não esclarece o motivo de pensar de tal forma, nem mesmo observa algum trecho de canção que justifique tal qualificação. O livro *Renato Russo de A a Z* também o julga como um poeta e traz em sua introdução o seguinte comentário: “(...) Renato celebrou-se como grande **poeta** do Rock Brasil, capaz de traduzir, numa inspirada coleção de versos musicados, indagações e valores que atravessam o imaginário de jovens de várias idades.”¹⁰⁸ Porém, quem vai mais fundo na crítica às letras de Renato Russo é Arthur Dapieve, que elege Cazuza, Arnaldo Antunes e Renato Russo como os três melhores poetas de canção dos anos 80 e 90:

Assim como seus mais talentosos companheiros de ofício e geração – Arnaldo Antunes e Cazuza –, Renato embaralha a fronteira entre os letristas e os poetas. O faz de tal modo, com

¹⁰⁵ SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Ed. Diadorin, 1995.

¹⁰⁶ CASTILHO, Angélica; SCHLUDE, Érica. **Depois do fim: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana**. Rio de Janeiro: Editora Hama, 2002.

¹⁰⁷ MANSUR, Luis Carlos. *Legionário da ética*. Caderno “Idéias”, Jornal do Brasil, 23 de janeiro de 1988. In: **Conversações com Renato Russo**. Op. Cit., p. 41.

¹⁰⁸ Quem assina a introdução é a própria editora. Grifo meu. **Renato Russo de A a Z** Op. Cit., 13.

tamanha habilidade e profundidade, que hoje talvez sua obra faça por merecer mais exegetas do que críticos de rock. Sua escrita se sofisticou e posteriormente tornou a se simplificar desde 1978, quando ele pegou a longa estrada do rock 'n' roll via Aborto Elétrico; se sofisticou e tornou a se simplificar mas nunca perdeu a densidade. Uma estrela que se expande e se contrai, mas mantém a mesma massa.¹⁰⁹

Mais recentemente, na apresentação do livro *Depois do fim – vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana*, Arthur Dapieve chega ao exagero quando nomeia Renato Russo poeta: “Renato Russo foi – e, para todas as gerações que o cultuam, continuará sendo pelos séculos dos séculos – um poeta”.¹¹⁰

Mesmo em 86, quando o grupo ainda estava no início da estrada do sucesso, já se mencionava Renato Russo como poeta, apesar de ele não ter nenhuma obra publicada. As letras de canção que a *Legião Urbana* cantava chamavam a atenção do público e dos críticos pelos temas que abordavam e pela forma como eram tratados esses temas, comuns aos jovens de classe média urbana. Assim, o compositor, letrista e vocalista da banda, Renato Russo, acabou se diferenciando dos vocalistas de outras bandas de *rock* que faziam sucesso naquele momento. Além de ter uma preocupação com a musicalidade das canções, Renato Russo procurava também dar qualidade às letras de suas canções, ou seja, a *Legião Urbana* e, principalmente, Renato Russo, não pretendia repetir e usar a mesma fórmula de sucesso na mídia e entre o público que a utilizada por muitas bandas da época que, (ab)usando de letras nada elaboradas ou contestadoras e recheadas de temas banais e irônicos, foram tidas como bandas de diversão ou besteiro, acrescidas, ainda, de refrões e rimas fáceis de decorar, bem ao gosto da indústria do entretenimento. Foram inúmeros os grupos de *rock* que surgiram com essa proposta, diferentemente da *Legião Urbana*. As gravadoras aproveitaram o momento e lançaram vários compactos com algumas canções destes grupos, porém, a maioria não chegou a gravar um LP¹¹¹. O sucesso daquelas bandas foi rápido e fugaz. A *Legião Urbana*, ao contrário, provou que era possível fugir daquele padrão de banda de rock, ter empatia com o público e vender muito bem, como afirma o jornalista do *Correio Brasiliense*, Irlam Lima:

¹⁰⁹ DAPIEVE, Arthur. *Chuvvas e Trovoadas*. Segundo Caderno, Jornal O Globo, 19 de setembro de 1996. In: “**Brock – o rock brasileiro**”. Op. cit., p.206.

¹¹⁰ DAPIEVE, Arthur. Licenças Poéticas. In: CASTILHO, Angélica; SCHLUDE, Érica. **Depois do Fim: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana**. O.cit. p.11.

¹¹¹ Sobre esta vertente do rock no Brasil e o quanto interessava às gravadoras, ver: DIAS, Márcia Tosta Dias. **Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000. p. 82 – 87.

Tomando emprestado uma expressão cunhada pelos sambistas cariocas, pode-se dizer que a *Legião Urbana* está arrebatando a boca do balão. Ao lado do *Ultraje a Rigor* e *RPM*, forma, atualmente, o triunvirato das bandas mais populares do rock brasileiro. (...) Seu primeiro disco, que já vendeu mais de 50 mil cópias, foi considerado um dos melhores de 85 em enquetes realizadas pelo *O Globo* e *Jornal do Brasil* e o melhor pela revista especializada *Bizz*, da Editora Abril. Além disso, houve destaque para o guitarrista Dado Villa-Lobos e para o compositor, **poeta** e vocalista Renato Russo.¹¹²

Renato Russo também comentou sobre seu trabalho, suas letras, a qualidade delas e sobre o fato de o considerarem um “poeta”:

Não é pra falar mal de nada, mas, por exemplo, você tem uma música como “Vaquinha Mary Lou e a Galinha Sara Lee”, que faz o maior sucesso, todo mundo dança e se diverte e é uma coisa irônica. Agora, a ironia da gente é fazer uma música chamada “Baader-Meinhof Blues”, é um outro nível, envolve outro tipo de informação. Acho que a gente tem uma certa carga de informação.¹¹³

Eu me considero um letrista, e não um poeta. Tenho uma certa preocupação com o que eu escrevo, é lógico. Sempre gostei da palavra, fui um bom aluno em Literatura e Gramática.¹¹⁴

No momento em que escrevi as letras e descobri que poderia também trabalhar rimas ricas, fui tentando aprimorar. Eu, pessoalmente, vou tentar não rimar verbo no intransitivo com verbo no transitivo. Vou tentar fazer algo bom, porque vou ficar mais satisfeito e o trabalho será mais duradouro se tiver qualidade.¹¹⁵

A palavra é importante, mas a sonoridade tem a cara e o jeito da gente. Nós filtramos o verbo e a música pelo lado emocional. Depois eu sempre escrevo as letras depois das músicas prontas; por isso, não só as letras causam impacto.¹¹⁶

As pessoas não analisam as letras. Mas eu gosto de acreditar que faço de uma tal maneira que possam ser interpretadas de várias formas.¹¹⁷

Pessoalmente, acho que não escrevo muito bem.¹¹⁸

Minha vida continua normal e eu não me considero ainda um grande letrista. Tenho muito o que escrever ainda, mas eu gosto que as pessoas pensem assim.¹¹⁹

Assim, percebemos que em momento algum ele se considerou um poeta, negando a opinião dos críticos e jornalistas. Essa atitude de Renato Russo se justifica, principalmente, por não querer adentrar na polêmica discussão “se letra de canção é poesia ou não”. Podemos afirmar, também, que Renato Russo optou pelo caminho da música, do *rock*, dos *shows*, dos CD's, enfim, optou por fazer um produto de cultura de massa¹²⁰ e, como já citamos, vende, anualmente, cerca de

¹¹² LIMA, Irlam Rocha. Eu não quero mais cuspir em ninguém: a voz de Renato Russo. *Correio Braziliense*, 18 de fevereiro de 1986. In: **Conversações com Renato Russo**. Op.cit., p.26. Grifo meu.

¹¹³ Entrevista concedida para Celso Araújo e publicada no *Correio Braziliense* em 17 de novembro de 1985. In: **Conversações com Renato Russo**. Op.cit., p.17.

¹¹⁴ Trecho de 1988, In: **Renato Russo de A a Z**. Op. cit. p.156.

¹¹⁵ Idem, p.156.

¹¹⁶ Trecho de 1989. Ibidem p.156.

¹¹⁷ Trecho de 1991. Idem, ibidem p.156.

¹¹⁸ Declarou à Revista *Bizz* em 1989. In: *Fica o amor...Revista SHOWBIZZ*, Ed. Azul, nº 11, ano 12, edição 134, novembro de 1996.

¹¹⁹ Declarou em uma entrevista para Hagamenon Brito, *Jornal A tarde*, Salvador (BA), 26 de fevereiro de 1988. In: **Conversações com Renato Russo**. Op. cit. p. 47.

¹²⁰ Para o crítico Alfredo Bosi cultura de massa é: “O homem da rua liga o seu rádio de pilha e ouve a música popular brasileira ou, mais freqüentemente, música popular (ou *de massa*) norte-americana. A

350 mil cópias de CD's. Isso representa que o produto que Renato Russo escolheu fazer é altamente vendável e, assim, por estar vinculado à mídia, torna-se também muito abrangente. Desta forma, quando Renato Russo é contrário à opinião dos críticos e jornalistas de sua qualidade de poeta, ele acaba por defender sua própria escolha: a música e os meios de divulgação competentes a essa natureza. Não opta pelo poema ou pelo suporte do livro. Assim, Renato Russo não se insere na mesma esfera de um poeta que adota o livro como forma de apresentar seu trabalho. São dicções diferentes, que se apresentam cada qual em seu espaço: livros ou discos. Se Renato Russo almejasse o título de poeta, poderia ter publicado seus textos como poemas. Porém, o próprio Renato Russo afirma que a música, para ele, sempre vem antes do texto no momento de criação (ver citação 115).

Por volta de 1988, a crítica começa a observar um outro ingrediente nas letras de Renato Russo: suas mensagens. Isso faz com que muitas pessoas se identifiquem com as letras, e o culto à *Legião Urbana* aumenta, como se verifica na fala do estudante Eduardo Ferro: "Ele falava as coisas que eu pensava, antes mesmo de eu pensar."¹²¹ Ou ainda no comentário da repórter: "(...) Talvez seja essa característica peculiar – querer chegar bem perto, lá no íntimo das emoções e sentimentos do público de maneira natural, aberta e sincera – que faz da Legião um grupo tão estimado. Afinal somos tão jovens..."¹²² e, também, no elogio exagerado de uma jornalista:

Foi um amigo do colégio quem me apresentou ao *Legião Urbana*. Li as letras, achei o máximo. Aquele disco de capa branca virou a trilha sonora de 1985. Renato Russo logo virou nosso ídolo. Ele falava coisas que antes ninguém dizia (a gente só tinha 15 anos, não conhecia muito de rock ainda). Falava de briga com os pais e dos playboys que tratam meninas como lixo. Era uma identificação total. O disco "Dois" só reforçou isso. Aquelas coisas eram tudo o que a gente – adolescentes confusos – queria ouvir. Ele era um cara sensível que tinha conseguido se dar bem, era como um irmão mais velho carente. (...) Olhando para aquela época acho que Russo era meio guru, sim. Quem já viu um show do Legião sabe disso. Teve uma vez no Maracanãzinho que ele contou que tinha cortado os

empregada doméstica liga o seu radinho e ouve a radio novela ou o programa policial ou o programa feminino. A dona de casa liga a televisão e assiste às novelas do *horário nobre*. (...) A música e a imagem vem de fora e são consumidas maciçamente. (...) Tudo isso é fabricado em série e montado na base de algumas receitas de êxito rápido. Há revistinhas femininas populares e de classe média que atingem a tiragem de 500 mil exemplares semanais, com mais de um milhão de leitoras virtuais. Isso é cultura de massa ou, mais exatamente, *cultura para massas*". In: BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras. 3ª ed, 2000. p. 320

¹²¹ O estudante Eduardo Ferro comenta sobre Renato Russo no site: <http://www.legião-urbana.com.br/legião-ubana/luto>

¹²² CALABRIA, Lorena. *O filho pródigo*. **Revista Bizz**. Nº 32. Ed. Azul p.58.

pulsos por causa de uma menina. Renato sempre tratou os fãs como amigos íntimos. E os fãs sempre trataram Renato como o melhor amigo.¹²³

Essa estreita ligação com o público se devia, em parte, aos temas que abordava em suas canções: a maioria delas falava de situações comuns aos adolescentes ou jovens, sobretudo aos de classe média e urbana. Eram canções que falavam, principalmente, de amor e das várias situações com que uma pessoa apaixonada pode se deparar: dor, decepção, alegria, dúvida, perda etc. Nesse sentido, podemos afirmar que as canções divulgadas nos três primeiros LP's da banda, por serem, a maioria, canções compostas ainda na época em que Renato Russo pertencia ao *Aborto Elétrico* ou aos tempos de *Trovador Solitário*, refletem bem esses mecanismos de interação com o público: linguagem direta, vocabulário acessível ao seu público alvo, temas recorrentes ao universo do jovem de classe média urbana, como amor, sexo, drogas, festas e também a violência urbana. Um desses elementos se pode observar no trecho da canção "Será" do primeiro LP da banda 'Legião Urbana', exemplo da linguagem direta que usava: "Tire suas mãos de mim / Eu não pertenço a você / Não é me dominando assim / Que você vai me entender"; ou, então, neste trecho da canção "Geração Coca-Cola", que se tornou um hino entre os jovens de classe média daquele período: "Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Nós somos o futuro da nação / Geração Coca-Cola". Tudo isso, a linguagem que utilizava, os temas que abordava, o estilo musical que adotava – o *rock* e o jeito rebelde e ingênuo com que executava suas canções – fazia de Renato Russo um porta-voz daquela juventude dos anos 80, gerando uma enorme empatia com seu público, o que se pode verificar pelo grande número de LP's vendidos da *Legião Urbana* e, também, pelo sucesso de público das apresentações da banda.

O somatório das mensagens de suas letras e o poder de identificação do público com elas, acrescido ao discurso de Renato Russo nos *shows* e nas entrevistas que concedia, renderam-lhe o título de "Messias do *Rock*", denominação da qual ele não gostava. A fim de justificar este título, muitos afirmaram que as canções de Renato Russo expuseram "verdades" que ninguém falava, como disse a Revista Bizz:

¹²³ LEMOS, Antonina. **Renato Russo foi "irmão mais velho"**. Caderno Folhateen. Jornal Folha de São Paulo, 06 de junho de 1994. In: <http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1994.nfo/>

Desprezando métrica e ritmo, seus melhores versos sempre seguiram acima de tudo, a poética da ética. Na política, no amor, entre pais e filhos, meninas e meninos, gerações e nações...Em seus mais iluminados momentos, mesmo quando carregados de raiva, as palavras de Renato estão norteadas por um sentido de Amor maiúsculo, maior, espiritual...Em dias como os de hoje, não há idéia mais transgressora e corajosa.¹²⁴

Ou, ainda, Dapieve: “Ele era o paradoxal porta-voz desses eremitas compulsórios, o santo que quebrava o voto do silêncio. Dizia o que não devia nunca ser dito por ninguém, ou, por outra, dizia aquilo que não poderíamos ou não conseguiríamos dizer”.¹²⁵

Como “messias do *rock*”, Renato Russo teve suas atitudes e comentários analisados por críticos e jornalistas, que observavam desde o seu comportamento sexual, passando pelas suas canções, até o modo como as cantava. Tudo que o envolvia repercutia em comentários como este:

A *Legião* é uma banda de altos e baixos, de arrebatamentos poéticos, espantosos em letras de rock, e platitudes dignas de calendário *Seicho-no-ie*. O dado surpreendente – e que se mantém inalterado desde que a banda tocava no extinto Naplan em 83, 84 – é a credibilidade que emana de Renato Russo. Suas palavras, cuidadosamente escolhidas e elaboradas em letras que tentam uma honestidade sincera à beira do impossível, ressoam como verdades sólidas. Lá de cima, Renato pode tudo – e talvez por isso mesmo, ele seja um pouco avesso ao palco. Pode falar que deixou as drogas e o álcool, como fez no show, e ser aplaudido; pode falar que gosta de “meninos e meninas”, e ser secundado por garotos e garotas que fingem não entender muito bem o que ele está dizendo. Renato é o único, depois da morte de Cazuza, que se permite exagerar de fato.¹²⁶

Para se defender desta idéia de messianismo a que sua pessoa estava ligada, Renato Russo utilizou diversos argumentos:

Messianismo é o maior perigo para o público. Um belo dia, ele vai descobrir que seu ídolo tem pés de barro. É uma coisa muito dolorosa, porque messias não existem. Eu expresso o que penso e o que sinto. Só. Quando eu falo essas coisas, não é pra mudar a cabeça de ninguém.¹²⁷

Se eu realmente estivesse num caminho messiânico, teria controlado aquele show [*no estádio Mane Garrincha, em Brasília*]. Eu tenho a minha individualidade, não sou um messias.¹²⁸

Não me vejo como um profeta ou messias, nem nada. Sou um cantor de rock, um músico, um artista. Eles te colocam lá em cima, para depois, te derrubarem.¹²⁹

Tem gente que me encara como um guru. Na primeira frase de “Será?” eu digo: “Tire suas mãos de mim, eu não pertencço a você.”E no mesmo LP tem: “É só você que deve decidir o

¹²⁴ **Revista Bizz:** *Fica o amor....* Op. cit. p.26.

¹²⁵ DAPIEVE, Arthur. **Brock- o rock brasileiro.** Op. cit., p. 212.

¹²⁶ ABRAMO, Bia. *Legião é o mesmo depois de quatro anos.* Jornal Folha de São Paulo. Seção + Teen. 18 de junho de 1994. In: <http://fws.uol.com.br>

¹²⁷ Declaração de 1988. In: **Renato Russo de A a Z.** Op. cit., 169.

¹²⁸ Neste trecho Renato se refere à tragédia que foi o show de 18 de junho de 1988, no qual 60 pessoas foram detidas, 385 atendidas pelo serviço médico e 64 ônibus depredados. Renato foi acusado de incitamento à baderna. A Fundação Cultural proibiu shows de rock em Brasília e no Distrito Federal. A Legião decidiu não fazer mais apresentações em sua cidade natal. Declaração feita meses depois do show citado, 88. Idem. p. 169.

¹²⁹ Declaração feita em 1994. Idem. p. 169.

que fazer para tentar ser feliz.” Então, meu filho, não tem essa de guru, sacou? Na sociedade existe uma carência de mentores. Eu não tenho. Não existe mentor, não existe uma pessoa em quem você possa realmente olhar e pensar – quando você está seguindo um caminho que eu gostaria de seguir. É difícil hoje em dia, você só vê gente roubando, cada um por si. Então fica difícil.¹³⁰

Renato Russo era mesmo um messias? Um guru que dizia o que as pessoas pensavam, até mesmo antes delas pensarem? Uma pessoa que tinha a verdade nas palavras? Até pode ser que sim, que ele realmente fosse um messias, mas não se pode confundir o personagem letrista/poeta/guru com a pessoa, o ser humano Renato Manfredini Jr., filho do bancário também Renato e de dona Maria do Carmo. Eram dois Renatos, duas pessoas diferentes. O Russo era criação de Manfredini e se aquele era guru, tinha todas as certezas e verdades e era, ainda por cima, o ídolo de milhões de brasileiros, este não sabia ao certo quem era, depressivo, leitor voraz, dependente de drogas e álcool, homossexual assumido (depois de muito tempo), soropositivo e o que escrevia nem sempre era a sua verdade.

Alguns críticos foram mais céticos em relação ao trabalho de letrista de Renato Russo, como Souza:

Somente a *Legião Urbana* tem, em seus cinco lp's (...) uma sonoridade e uma construção temática/ poética que merecem todo um cuidado por parte da crítica: até mesmo no esforço de evitar cair na ingenuidade de considerar os seus criadores como “gênios” de uma geração – quando basta o esforço de virar algumas páginas da literatura clássica, Camões ou a Bíblia, e verificar onde estão suas fontes.¹³¹

Para Souza, a *Legião Urbana* merece uma atenção maior por parte da crítica, principalmente para não cair em generalizações como as que julgam Renato Russo “um gênio” ou “um poeta” e que, sabemos, são descabidas de critérios literários. Porém, a crítica, na maioria das vezes não especializada neste assunto, lança mão de idéias e adjetivos cujos significados desconhece, ofertando ao público conclusões vagas que, conseqüentemente, poderão ser aceitas pelo senso comum, criando, assim, um mito ou um “gênio”, como fizeram de Renato Russo. Já no final de seu comentário, Souza faz referência à canção “Monte Castelo” em que Renato Russo constrói a letra a partir da junção de versos de um soneto de Camões – “O amor é um fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente / é um contentamento descontente / é dor que desatina sem doer” – e uma parte do Novo Testamento da Bíblia – a Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios. Souza afirma que para saber onde estão as fontes de Renato Russo basta virar algumas páginas da

¹³⁰ Trecho da entrevista concedida a Humberto Finatti e Mário Mendes, Revista Istoé Senhor, 1º de novembro de 1989. In: **Conversações com Renato Russo**. Op.cit. p. 69.

literatura clássica, Camões ou a Bíblia. Entretanto, percebemos aí uma simplificação exagerada por parte do crítico, pois fazer referência a Camões não é algo simples ou pejorativo – trata-se de um dos mais importantes poetas de língua portuguesa – e compor uma canção utilizando trechos de sua poesia vem a ser uma forma de enaltecer a obra do poeta luso e apresentá-la ao público, que tem acesso ao rádio, mas não a livros de poesia clássica portuguesa.¹³² Por outro lado, a citação de um poema de Camões assinala um certo prestígio intelectual ao trabalho do cancionista. Quanto à Bíblia, acreditamos que seja uma tentativa do autor de chamar a atenção de seu público – jovem e de classe média urbana – para temas como a fé, ainda que conduzido pela via do amor, que é o tema do trecho referido na Bíblia. E não nos esqueçamos de que o amor é o tema preferido por esse perfil de público. Ainda em relação ao comentário de Souza, nota-se que utilizar uma única canção para exemplificar uma obra de cinco LP's (hoje onze) é uma forma de reducionismo, pois "Monte Castelo" é uma exceção e não uma regra nas letras de Renato Russo.

Sobre a letra da canção "Monte Castelo", podemos acrescentar que sua construção se dá a partir de apropriações e assim, o cancionista mostra que é possível criar sobre o empréstimo. Nessas apropriações ou empréstimos, percebemos características da arte pós-moderna, a qual o teórico Richard Shusterman, em sua obra *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*, apresenta como:

(...) a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e a cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno¹³³.

É nesse sentido que se elabora a idéia de que as letras de canção de Renato Russo, em especial "Monte Castelo", não são um mero e ingênuo retorno às fontes da literatura clássica, Camões e à Bíblia, como acredita Souza, mas um desafio às convenções estéticas incutidas na tradição literária e musical, discutindo questões como originalidade e autenticidade ou hierarquias entre arte maior e popular fundadas em critérios puramente estéticos, o que coloca em cheque a própria noção

¹³¹ SOUZA, Antônio Marcus Alves. **Cultura rock e arte de massa**. Op. cit. p. 98 e 99.

¹³² Não pretendo entrar em discussões políticas e sociais a respeito da educação no país, ou à questão das minorias e do popular.

¹³³ SHUSTERMAN, R. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Ed. 34, 1998.p. 145.

de tais critérios, condizendo, desta forma, com os questionamentos que a arte pós-moderna faz.

Longe de negar seus anseios e sonhos para o futuro da banda e dele próprio, Renato Russo, ainda no início da carreira, afirmou:

Fico feliz fazendo exatamente o que mais quero fazer na vida: rock'n'roll. E quero ganhar dinheiro fazendo rock. Só que essa não é a motivação principal – essa é a diferença. Não tivemos gravadora para nos empurrar, não estou nas colunas sociais, não saio à noite. O sucesso veio da escolha do público mesmo, que pressionou de baixo para cima.¹³⁴

Essa fala de Renato Russo esclarece que a *Legião Urbana* tinha como projeto fazer sucesso, não de forma inebriante e fugaz: um sucesso conquistado aos poucos, não apenas por fama ou exibicionismo, mas em busca de estabilidade e de fidelidade por parte do público que foi cativado. Assim, como ele mesmo afirma, “o sucesso veio da escolha do público”, ou seja, não aconteceu “por acaso”. O público alvo foi previamente escolhido e também não foi por acaso que o nome adotado pela banda tenha sido *Legião Urbana*. O nome do grupo revela seu público – jovens urbanos e de classe média, os quais teriam condições de adquirir o produto da banda.

Em meio ao lançamento do quarto LP da banda ‘As quatro estações’ (1989), Renato Russo mais uma vez confirma seu projeto e suas ambições: “Eu quero ser um *Duran Duran* com as letras do Bob Dylan”¹³⁵. Ou seja, sucesso de massa com qualidade e rigor crítico. Para isso, a *Legião Urbana* traz em suas canções temas que refletem a realidade social brasileira, o cotidiano do jovem urbano com suas dúvidas, medos e questionamentos e, principalmente, o lirismo sentimental. Em suas letras de temática amorosa, Renato Russo apresenta conflitos de um eu-lírico sensível e angustiado com outros *eus* e com o mundo, possibilitando, assim, que seu ouvinte se reconheça.

¹³⁴ Declaração de 1987. In: **Renato Russo de A a Z**. Op. cit., 249.

¹³⁵ **Revista Caos**, nº 8, 1989. A.N. Editora. p. 36.

4 - LIRISMO AMOROSO

4.1 – O lirismo amoroso e os percursos do eu-lírico

O amor é o tema mais explorado pelos poetas em todos os tempos. No período literário conhecido como Trovadorismo, os poetas, por executarem seus poemas acompanhados de instrumentos musicais, eram chamados de trovadores e o sentimento amoroso era um tema constante em seus textos. No decorrer dos períodos históricos e/ou literários, percebemos que o amor é exaltado nos poemas em maior ou em menor intensidade, dependendo do contexto em que está inserido.

Além da recorrência do tema amoroso nos diversos períodos literários, outro fato que se averigua é o percurso apaixonado do eu-lírico. São modulações que refletem o momento amoroso que o eu-lírico está atravessando, revelando a postura do *eu* apaixonado. Assim, o caminho que o eu-lírico percorre pode ser traçado, sendo que este não se altera ao longo dos períodos literários. Desta forma, podemos dizer que o eu-lírico amoroso inicia seu percurso com a *identificação do outro*, caracterizando a 1ª dicção do lírico, o qual (re)conhece o outro, analisa-o e procura pontos em comum. A etapa seguinte é a *idealização do objeto amado* (2ª dicção do lírico), quando o *eu* centra todos os seus sonhos no outro, quando o *eu* apaixona-se. É o momento de planejar, sonhar, idealizar o outro e a relação. Numa modulação seguinte, o eu-lírico, por sofrimento, desilusão, dor, saudade ou solidão, prefere se isolar. É o momento da fuga, da *evasão* (3ª dicção do lírico), muitas vezes representada pela natureza. Já em um outro momento, a paixão é de tamanha intensidade que o eu-lírico acaba por anular-se e só se sente completo com o outro. É a fase da *anulação do eu* (4ª dicção do lírico), e conseqüente completude no outro, que pode ocorrer de duas formas: a anulação do *eu*, fase anterior, ou *anulação do objeto amado* (5ª dicção do lírico). Nesta dicção, o eu-lírico não mantém mais pelo outro encantamentos necessários para continuar com o relacionamento amoroso. Percebe no outro coisas negativas que antes não percebia. É a dicção que antecede a última etapa do caminho do eu-lírico sentimental: a *da perda/ despedida*. Nesta 6ª e última dicção do lírico, o *eu* e/ou o outro se vai, ou seja, um dos dois procura a identidade perdida e/ou outro amor. A perda do objeto amado pode levar o *eu* a

tentar compreender a vida ou a perda do seu sentimento em relação ao outro, ou então, o motivo de não ser mais querido pelo outro.

Averiguando poemas lírico-amorosos de diversos períodos literários, podemos comprovar que o percurso apaixonado do eu-lírico é recorrente, como observamos nestes versos de Gonçalves Dias:

(...) Simpáticas feições, cintura breve,
Graciosa postura, porte airosos,
Uma fita, uma flor entre os cabelos,
Um quê mal definido, acaso podem
Num engano d'amor arrebatá-los.(...)"¹³⁶

Neste trecho do poema "Se se morre de amor!", de Gonçalves Dias, autor pertencente ao Romantismo brasileiro, fica clara a primeira dicção do eu-lírico apaixonado: o momento da *identificação do outro*, o qual analisa o outro e percebe elementos que o atraem. Essa mesma modulação do eu-lírico amoroso percebemos nos versos de Vinícius de Moraes, autor da segunda fase do Modernismo Brasileiro:

Meu Deus, eu quero a mulher que passa.
Seu dorso frio é um campo de lírios
Tem sete cores nos seus cabelos
Sete esperanças na boca fresca!
Oh! Como és linda, mulher que passas
Que me sacias e suplicas
Dentro das noites, dentro dos dias!"¹³⁷

Nestes versos, o eu-lírico também identifica no outro qualidades que o atraem.

Como exemplo da segunda modulação do eu-lírico, *idealização do objeto amado*, temos os versos de Olavo Bilac, poeta parnasiano brasileiro:

Quero um beijo sem fim,
Que dure a vida inteira e aplaude o meu desejo!
Ferve-me o sangue. Acalma-o com teu beijo.
Beija-me assim!"¹³⁸

Nestes versos, percebe-se que a intenção do eu-lírico é idealizada: imagina e deseja que o momento de prazer do beijo perdure a vida inteira, ou seja, anseia que o relacionamento amoroso seja, tal como o beijo, agradável, excitante e apaziguante.

136 DIAS, Gonçalves. Se se morre de amor! In: **MOISÉS, Massaud, org. A literatura brasileira através de textos**. 11. ed. São Paulo, Cultrix, 1984. p. 113-4.

137 MORAES, Vinícius de. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981. p.226;

Já o poema “Acontecido”¹³⁹, de Eucanaã Ferraz, poeta contemporâneo, é um exemplo da terceira modulação do eu-lírico apaixonado, da *evasão*, momento em que ele resolve se isolar por desilusão amorosa.

Como quem se banhasse
no mesmo rio
de águas repetidas,
outra vez setembro
e o amor tão novo.
Iguais, teu hálito mascavo,
A minha mão inquieta.
Novamente o quarto,
A praça vista da janela,
Teu peito.
Depois eu era só – vê –
Sob a chuva miúda daquele dia.

Este poema aborda novos amores, que possuem os mesmos hábitos e situações dos antigos relacionamentos. O eu-lírico, com o término de mais um amor, isola-se (*evasão*) no quarto e observa a chuva miúda daquele dia. Assim, podemos dizer que a chuva representa a tristeza do sujeito com o fim de mais um amor, enquanto “chuva miúda” também pode ser compreendida como um choro discreto ou contido.

A quarta dicção do lírico, *anulação do eu* e conseqüente completude no outro, pode ser representada pelos versos de Drummond:

Eu te amo porque não amo
bastante ou demais a mim.¹⁴⁰

Nestes versos, o eu-lírico encontra-se tão apaixonado que somente se sente completo com o outro e, assim, acaba por anular-se. Coloca o amor pelo outro em primeiro lugar.

Nas dicções do eu-lírico apaixonado a anulação pode ocorrer de duas formas: *anulação do eu* ou *anulação do objeto amado*. Enquanto na primeira, como vimos nos versos de Drummond, é o eu-lírico que se anula, na segunda quem é anulado é o objeto amado que, neste momento, passa a não ser mais tão querido quanto antes

138 BILAC, Olavo. In: FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto. **Literatura Brasileira**. 9. ed. Editora Ática, 1998. p. 206.

¹³⁹ FERRAZ, Eucanaã. Acontecido. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998. p.128.

¹⁴⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. As sem-razões do amor. In: **Corpo**. Rio de Janeiro, Record, 1984. p.35-6.

e o eu-lírico não vê mais encantamentos suficientes para continuar com o relacionamento amoroso. Um exemplo desta dicção é o poema:

Separação

Dividiam a mesma cama,
o mesmo banheiro,
uma só linha telefônica.
E todo o resto era motivo de briga.¹⁴¹

Este poema resume o fim de um casamento e o término do amor, em que tudo é motivo de briga e nada traz prazer ou alegria como antes. O casal continua a dividir apenas o essencial para a convivência entre eles: o restante, ou seja, sentimentos e desejos, foram deixados para trás. Não há mais um relacionamento amoroso, há apenas conveniências.

A sexta e última dicção do eu-lírico, perda/despida, representa o momento em que o *eu* e/ou o outro abandona a relação e, a partir daí, procura a identidade perdida e/ou outro amor. Um poema que exemplifica essa modulação é “Nel mezzo del camin...”, de Olavo Bilac:

(...)
Hoje segues de novo... Na partida
Nem o pranto os teus olhos umedece,
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece
Na extrema curva do caminho extremo.¹⁴²

Como se pode perceber nos tercetos do soneto, o poema expressa a idéia de separação. Enquanto o eu-lírico se comove com a despedida, o outro a aceita, não demonstrando sofrimento nem pesar.

Como se observou nos exemplos dos poemas apresentados, as várias dicções do eu-lírico apaixonado são recorrentes, independentemente do período ou época em que foi escrito o poema. Desta forma, podemos concluir que os “caminhos” ou modulações por que o eu-lírico apaixonado passa são comuns a todas as épocas. Porém, se observarmos a linguagem e a forma que estes poemas são escritos, veremos diferenças significativas, sobretudo nos poemas modernos.

¹⁴¹ SCHMIDT, Tettê. **Separação**. In:
http://www.tetteschmidt.hpg.ig.com.br/2002/poesia_separacao.htm

¹⁴² BILAC, Olavo. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1996. p. 155-6.

No final do século XIX e no início do século XX, as artes modernas em geral mudaram seus objetivos de criar. Pretendiam chamar mais atenção, gerar curiosidade e estranhamento. Queriam que a arte tendesse mais para a inquietude que para a serenidade. Hugo Friedrich chegou a afirmar que “a tensão dissonante é um dos objetivos das artes modernas”¹⁴³.

A lírica moderna surgiu, então, para quebrar padrões estabelecidos, “bagunçar” com o que estava “arrumado”, obscurecer um pouco a poesia e dificultar a compreensão. Como citou Baudelaire, entre os poetas modernos, “existe uma certa glória em não ser compreendido”.¹⁴⁴ Já Friedrich denominou assim a poesia moderna:

A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.¹⁴⁵

A tensão dissonante presente na poesia moderna é percebida sob vários enfoques. Um deles é a capacidade que a poesia tem de mesclar intelectualidade com assuntos comuns, simplicidade formal com complexidade do tema exposto, tencionando os padrões formais poéticos. A poesia moderna tenciona, também, os conteúdos – das coisas e dos homens – e torna-os estranhos, deforma-os. Por ser assim irreverente, a poesia moderna transforma temas, linguagem e a forma de se apresentar.

O poeta moderno também se transforma, não mais participa de sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo.¹⁴⁶

Com tanta mudança, a poesia moderna determina a relação entre poesia e leitor e gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor. Este, ao invés de se sentir protegido, sente-se alarmado. Desta forma, a poesia moderna adquire o caráter de experimento, sendo que na língua poética surgem combinações não pretendidas e que só a partir daí criam algum significado. O vocabulário usual aparece com

¹⁴³ FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1978. p. 15.

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ Ibidem. p.16.

¹⁴⁶ Idem. Ibidem. p. 17.

significações insólitas. Palavras são provenientes de vários tipos de linguagem, inclusive a técnica. Os mais antigos instrumentos de poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável.¹⁴⁷

Diante de tanta “estranheza”, a poesia moderna não espera, como primeira coisa, ser compreendida, visto que ela não encerra um significado nem satisfaz o hábito do leitor. A liberdade de criação e construção da poesia moderna é tamanha, que impossibilita uma única interpretação. A cognição, neste caso, pode constatar essa liberdade de criação, mas não pode reconhecer e descrever totalmente tal poetar. Como afirma Friedrich, “a cognição segue, enfim, a pluralidade destes textos, na medida em que ela própria se insere no processo que estes querem ativar no leitor: o processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, concluindo fora ao aberto”.¹⁴⁸ Já o crítico T. S. Eliot acrescenta que “o significado de um poema pode ser mais vasto que a intenção consciente do seu autor e situar-se longe das origens do poema”.¹⁴⁹ E, ainda:

Um poema pode parecer significar coisas muito diferentes a diferentes leitores, e todos esses sentidos poderão, por sua vez, ser diferentes do que o autor supunha ser o seu. Por exemplo: o autor pode ter expressado uma experiência pessoal invulgar, vista, por ele, sem qualquer relação com o exterior e, contudo o leitor poderá encontrar a expressão de uma situação geral, assim como uma experiência pessoal sua. A interpretação do leitor poderá ser diferente da do autor e ser igualmente válida.(...) Pode haver num poema muito mais do que o seu autor supunha. As diferentes interpretações poderão ser todas interpretações parciais de uma mesma coisa; as ambigüidades podem resultar da circunstância de o poema significar mais, e não menos, do que a fala normal é capaz de comunicar.¹⁵⁰

Desta maneira, podemos concluir que a poesia moderna é um campo aberto para múltiplas interpretações, utilizando os diversos elementos presentes no poema. Tudo na poesia moderna tem alguma significação: título, ordem das palavras, visualidade, figuras de linguagem, ausência ou presença de metrifcação e rimas, enfim, a poesia moderna é como uma história de suspense em que cada elemento dá uma pista e cada leitor se torna um pouco detetive.

Podemos afirmar, ainda, que a poesia moderna prefere interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da

¹⁴⁷ Idem. Ibidem. p.18.

¹⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 19.

¹⁴⁹ ELIOT, T.S. **Ensaio de doutrina crítica**. Coleção Filosofia e ensaios. Guimarães Editores: Lisboa, 1997. p. 80.

¹⁵⁰ Idem. p.81.

obscuridade e da magia lingüística. Enfim, o excêntrico como pressuposto da originalidade poética.

O poeta e crítico Octávio Paz comenta: “o poema moderno não fala a linguagem da sociedade nem comunga com os valores da atual civilização. A poesia do nosso tempo não pode escapar da solidão e da rebelião, a não ser através de uma mudança da sociedade e do próprio homem”.¹⁵¹

Este raciocínio talvez explique por que a poesia moderna é marcada por um profundo sentimento de perplexidade. Vivemos uma realidade em que o poeta já não pode fazer dos seus versos uma aproximação com a natureza e nem com os deuses, que perderam *status* em nossa era. Resta a ele, através da “estranheza” de seus versos, resistir à massificação e continuar a falar dos valores fundamentais do ser humano: o amor, a solidariedade, a importância da morte, a solidão etc.

Como pudemos observar, a lírica contemporânea mudou o modo de se expressar e procurou causar uma certa estranheza ao leitor, que teve de ficar mais atento ao poema para poder aproveitar as oportunidades de múltiplas leituras.

Um dos temas mais comuns na história da poesia – o amor – também teve espaço na lírica moderna. Porém, a maneira de se abordar o amor, o relacionamento amoroso e a forma de encarar o outro e uma possível desilusão mudaram. Entretanto, o percurso lírico amoroso continua o mesmo: ainda há o momento de descoberta, interesse pelo outro, idealização do companheiro, evasão por desilusão, tristeza, anulação do *eu* e/ou do outro e, ainda, momentos de perda e despedida.

Ao analisarmos alguns dos exemplos de poesia dos anos 80, verificamos que o amor é um tema ainda explorado. Observamos, também, que o percurso apaixonado do eu-lírico se repete nestes poemas, o que não é nenhuma surpresa, pois esse caminho do eu-lírico apaixonado é verificado em poemas dos mais diversos estilos literários, como apresentamos no início deste capítulo. Se observarmos as letras de canções românticas, também encontraremos essas modulações amorosas no samba, no sertanejo na bossa nova e no *rock n'roll*. Assim, podemos comparar a poesia moderna dos anos 80 com algumas letras de canção do cancionista Renato Russo, sob o enfoque do percurso amoroso do eu-lírico.

¹⁵¹ PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Somente pelo enfrentamento das letras de canção que falam de amor compostas nos anos 80 com poemas do mesmo tema e do mesmo período, é que poderemos reconhecer as diferenças, se é que elas existem, entre poema e letra de canção. Desta forma, poderemos distinguir os elementos de composição de uma poesia e de uma canção.

4.2 – Contrapontos entre as letras de canção de Renato Russo e a poesia nos anos 80, sob a temática lírica amorosa

4.2.1 – Identificação com o outro (1ª dicção do lírico)

4.2.1.1 – A canção

A primeira dicção do lírico é o momento que reconhece no outro características que, por algum motivo, chamam a atenção. É nessa etapa que o eu-lírico procura identificar o companheiro, é a identificação dele com o outro. É um momento de descoberta e também de incertezas, principalmente por estar lidando com o novo.

A canção “Daniel na cova dos leões”, primeira canção do segundo álbum da Legião Urbana (‘Dois’), começa com uma colagem sonora onde se escuta, em meio a outros ruídos e outras músicas, o seguinte trecho de “Será” (música do primeiro álbum): “Brigar pra quê / Se é sem querer”, já revelando que o que vem pela frente, antes de mais nada, é um tratado de paz, uma tentativa de responder as dúvidas e perguntas já formuladas anteriormente. Assim, “Daniel na cova dos leões” aborda a identificação do eu-lírico com o outro, como os poemas “De trás pra frente”¹⁵², do poeta Antônio Cícero, “Coração de verão”¹⁵³, de Armando Freitas Filho e “Confissão banal”¹⁵⁴, de Augusto Massi.

“Daniel na cova dos leões”, é uma canção de amor que aborda as dúvidas, os medos e a cumplicidade entre duas pessoas em um relacionamento amoroso. O título da canção alude ao livro de Daniel, do Velho Testamento. Em linhas gerais, é a

¹⁵² HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Esses poetas: Uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998. p. 156.

¹⁵³ FREITAS FILHO, Armando. IN: MASSI, Augusto. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios; [São Paulo]: SMC, Prefeitura do Município de São Paulo, 1991. p.81.

¹⁵⁴ MASSI, Augusto. **Negativo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 97.

história de um homem que desobedece ao decreto do rei Dario, o qual estabelece que ninguém deveria orar durante trinta dias; desobedecendo, a pessoa seria lançada na cova com leões. Invejosos da admiração e da estima do rei por Daniel, alguns homens o viram rezando e comunicaram o rei, que teve de cumprir o seu decreto. Ao romper o dia, o rei dirigiu-se até o local do castigo de Daniel e surpreendeu-se ao encontrá-lo vivo. Daniel explicou o motivo de sua salvação: Deus enviara o seu anjo e fechara as bocas dos leões para que não acontecesse coisa alguma. O rei alegrou-se, mandou que tirassem Daniel dali e, em seu lugar, jogassem os conspiradores, seus filhos e suas mulheres. Assim, o título já revela a suposta postura de sentimento do sujeito lírico da canção: confiança e fé acima de qualquer temor. A letra da canção constitui-se em uma prece ao amor que protege e guarda o *eu* dos perigos, mas que também o devora como os leões às suas presas.

No início da canção ela já apresenta o momento da entrega, da identificação entre o *eu* e o outro:

Aquele gosto amargo do teu corpo
 Ficou na minha boca por mais tempo:
 De amargo e então salgado ficou doce,
 Assim que o teu cheiro forte e lento
 Fez casa nos meus braços e ainda leve
 E forte e cego e tenso fez saber
 Que ainda era muito e muito pouco.

Neste trecho, o cancionista dribla habilmente com os pronomes pessoais de modo que contempla todas as formas de amor, hetero e homossexual. Pode-se afirmar, assim, que estes versos remetem a uma experiência sexual – o sexo oral, sendo que o próprio Renato Russo chegou a afirmar isso em 1995 “(...) *Maurício* não é uma música gay. O personagem fala na primeira pessoa. E isso não surgiu com *Meninos e Meninas. Daniel na cova dos leões*, do segundo disco, já falava sobre sexo oral”.¹⁵⁵ Aliás, estes versos, além de exprimirem o momento de sexualidade, exprimem também uma gradação de sensações que remetem à completude sexual, a qual é uma das possibilidades do homem sentir-se pleno. No momento em que a letra é cantada, percebemos que há a alteração de “e então” para “e tão”, mudando o significado de passagem (do amargo para o salgado) para intensidade (de amargo **e tão** salgado) pelo acréscimo de um advérbio de intensidade, que reforça o adjetivo.

O *eu* também se reconhece e se entrega à relação amorosa:

Faço nosso o meu segredo mais sincero
 E desafio o instinto dissonante.
 A insegurança não me ataca quando erro
 E o teu momento passa a ser o meu instante.
 E o teu medo de ter medo de ter medo
 Não faz da minha força confusão:

O *eu*, então, não é mais ele, é o outro, corpo e alma. Pode-se concluir que há cumplicidade e confiança entre o sujeito da canção e seu companheiro, pois este compartilha seu segredo. A identificação do *eu* com o outro se torna completa no trecho:

Teu corpo é meu espelho e em ti navego
 E sei que tua correnteza não tem direção

Ao comparar o corpo do objeto amado a um espelho, o eu-lírico revela o outro como um igual, logo, não é a união entre um homem e uma mulher. Se o espelho é capaz de refletir a imagem imediatamente, duplicando-a, o corpo do objeto amado é, então, mais do que o complemento daquele que ama: é a sua mais perfeita reprodução, é o amor pelo igual e não pelo diferente. Duplicata ou complemento, o objeto amado pode alcançar a comunhão de pensamento total com o apaixonado.

O eu-lírico de “Daniel na cova dos leões” estabelece distinções entre razão e emoção:

Mas, tão certo quanto o erro de ser barco
 A motor e insistir em usar os remos,
 É o mal que a água faz quando se afoga
 E o salva-vidas não está lá porque não vemos

Neste trecho, o eu-lírico não quer ver as salvaçãoes possíveis para o amor e o ser amado não apresenta falhas diante dos olhos do apaixonado. Assim, na última parte, “E o salva-vidas não está lá porque não vemos”, há uma ressemantização do ditado popular “O amor é cego”, o que reitera a dicção da identificação e da entrega total dos sentimentos do *eu* com outro.

Analisando pelo aspecto formal da canção, ou seja, utilizando recursos de análise poética na letra da canção, percebemos que a maioria dos versos são decassílabos, apenas uma minoria são eneassílabos e hendecassílabos, assim como uma grande parte dos versos são graves, ou seja, a maioria deles termina com uma palavra paroxítona, o que mostra uma certa “preocupação” do cancionista com a construção formal da letra da canção.

¹⁵⁵ Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana. Op. cit., p. 124.

O cancionista Renato Russo lidou habilmente, também, com as rimas, procurando explorá-las das mais diversas formas, como na primeira estrofe, em que utiliza rimas internas e externas:

Aquele *gosto* amargo do teu *corpo* (*gosto* – *corpo*)

As palavras ‘gosto’ e ‘corpo’, neste verso, constituem uma rima toante (vocálica), em que as vogais ‘o’ das duas sílabas de cada palavra assemelham-se ao som, verificando uma rima. Neste primeiro verso da canção, a aproximação das palavras ‘gosto’ e ‘corpo’ pela repetição do fonema da letra ‘o’ reitera o sentido do verso, de que o gosto do corpo é amargo. Porém, o adjetivo que representa o gosto do corpo, amargo, pode ser lido, também, como uma metáfora, em que o corpo do outro não é, como estamos acostumados a encontrar nos poemas de amor, um adjetivo terno ou amoroso.

O terceiro verso da canção:

De amargo e então salgado ficou doce

também possui uma rima interna e toante: amargo – salgado, em que a rima se dá pela repetição das vogais *a – a – o*. Neste verso, o que observamos é uma gradação de sabores, o que era amargo se tornou salgado e depois doce. Esses “sabores” também podem ser lidos como metáforas da aceitação ou da aproximação do outro, que gradativamente muda seu sabor, de amargo torna-se doce, ou seja, mais apreciado ou saboroso. Porém, somente se torna doce quando o outro faz morada em seus braços, quando está perto ou junto, como observamos nos versos que seguem:

Assim que o teu cheiro forte e lento
Fez casa nos meus braços e ainda leve
E forte e cego e tenso fez saber
Que ainda era muito e muito pouco

O cancionista, nesta primeira estrofe, utiliza vários adjetivos paradoxais para tentar descrever o outro: amargo (v. 1), salgado (v. 3), doce (v. 3), forte (v. 4), lento (v.4), leve (v. 5), cego (v.6) e tenso (v. 6). No quinto verso, “Fez casa nos meus braços”, podemos afirmar que a metáfora “casa”, sinônima de morada, aconchego e segurança, representa o momento de proximidade entre o eu-lírico e o outro. Entretanto, essa “proximidade” entre os dois faz com que brotem sentimentos e atitudes diversas no outro, que o cancionista assim revela:

...e ainda leve / e forte e cego e tenso fez saber

Desta forma, podemos interpretar esses adjetivos como: leve = entrega, forte = coragem, cego = confiança e tenso = medo. Porém, com o desejo de mais: "Fez saber / que ainda era muito e muito pouco". A figura de palavra, polissíndeto, caracterizada pela repetição insistente da conjunção 'e', presente neste verso, faz com que esses adjetivos se somem, intensificando a mistura de sentimentos.

Ainda nessa primeira estrofe da canção, encontramos a rima externa *em/n* – o nas palavras tempo (v. 2) e lento (v. 4) que, isoladas, podem remeter a um significado a mais no texto, como o tempo que passa lentamente no momento de amor.

A primeira estrofe da canção representa o momento em que o eu-lírico reconhece e se identifica como outro. Já a segunda estrofe é o momento em que o eu-lírico assume que há uma cumplicidade entre eles, pois faz "nosso" o seu segredo:

Faço nosso o meu segredo mais sincero

Nesta estrofe, o sujeito lírico analisa a relação entre eles, seus sentimentos, seus medos e dúvidas.

As rimas nessa estrofe são externas e alternadas (ABAB):

Faço nosso o meu segredo mais sincero **A** -ero
 E desafio o instinto dissonante. **B** -ante
 A insegurança não me ataca quando erro **A** -erro
 E o teu momento passa a ser o meu instante. **B** -ante
 E o teu medo de ter medo de ter medo **C** -e-o
 Não faz da minha força confusão: **D** -são
 Teu corpo é meu espelho e em ti navego **C** -e-o
 Eu sei que tua correnteza não tem direção. **D** -ção

Podemos perceber uma relação entre as rimas e o sentimento descrito no texto: enquanto o sujeito lírico da canção tem certeza do seu sentimento e é confiante na sua escolha, o outro é apresentado como inseguro e medroso, porém, o medo do outro não atinge o eu-lírico que (re)conhece a insegurança e a incerteza do outro. Assim, podemos estabelecer uma relação alternada de sentimentos, como ocorre com as rimas desta estrofe.

Na estrofe que encerra a canção, encontramos a rima soante perfeita '-emos' no penúltimo e no último verso, nas palavras remos e vemos. A última parte da canção apresenta uma ligação com a história bíblica, título da canção, "Daniel na cova dos leões". A estrofe final da canção apresenta uma história-metáfora de um

barco a motor comandado por remos e quando se afoga não vê o salva-vidas mesmo que ele esteja lá, ou seja, torna-se cego, sem fé ou confiança de que irá se salvar, não consegue enxergar nem o salva-vidas que está lá exatamente para socorrê-lo. Na história bíblica ocorre exatamente o inverso: não há como Daniel sair da cova nem sobreviver aos leões famintos, porém ele crê em Deus, ora e sua crença ou Deus o salva. A aproximação entre o título e a estrofe final ocorre na interpretação que cremos no que não vemos, no que não é palpável e não enxergamos o que é real, duvidamos do que é óbvio e está na nossa frente.

4.2.1.2 – Os poemas

A identificação do sujeito lírico com o outro, assim como na canção “Daniel na cova dos leões”, também ocorre nos poemas “De trás pra frente”, do poeta Antônio Cícero, “Coração de verão”, de Armando Freitas Filho, e “Confissão banal”, de Augusto Massi.

O poema “De trás pra frente” apresenta a identificação do sujeito lírico com o outro, porém, na primeira leitura do poema, constata-se que é uma identificação carnal, já que o poema dá indícios de uma relação sexual. O poema trata da relação entre o amante e o amado e dos “papéis” que eles representam dentro do relacionamento amoroso.

O poema é escrito num único bloco de dez versos. Entretanto, com a leitura do poema, percebemos que há três partes distintas, a primeira descrevendo a posição e atitude do amante:

O amante
Cabeça tronco membro
Eretos para o amado
Não decifra um só instante.

Na segunda, a lembrança do eu-lírico reitera a primeira parte, comprovando a tese de que o amante é devorado:

Eu mesmo ainda me lembro:
O amante é devorado

Já a terceira parte do poema descreve o posicionamento e atitude no relacionamento amoroso do amado com o amante:

Já o amado,
Por mais ignorante e indiferente
Decifra o seu amante
De trás pra frente.

Neste poema, percebemos que há uma distinção entre o amante e o amado. Enquanto o amado explora, desvenda e é ativo perante o outro, o amante, não decifra, como o próprio poema revela (v. 4): é devorado (v. 6), passivo diante do outro. O amado é tido como ignorante e indiferente (v. 8), frio em relação ao outro e é ele que decifra o seu amante (v. 9). O último verso do poema reproduz o título do poema, “De trás pra frente”, e, também, informa a maneira como amado decifra seu amante. Logo, podemos compreender que se trata de uma relação sexual homossexual entre masculinos.

O eu-lírico, neste poema, que toma voz na segunda parte, faz o papel de ponte, mediador entre o amante e o amado, teorizando sobre as atitudes do amante e do amado, e não esclarece a sua própria posição: se amante ou amado.

Na parte formal do poema, percebemos que há um esquema de rimas até o final da segunda parte – são rimas externas alternadas (abc abc) e perfeitas: **amante** – A; **membro** – B; **amado** – C; **instante** – A; **lembro** – B; **devorado** – C. Já na última parte do poema encontramos rimas internas, externas e misturadas. As rimas que figuraram na parte anterior ainda aparecem acrescidas de outra:

Já o **amado**, C
 Por mais **ignorante** e **indiferente**, A - D
 Decifra o seu **amante** A
 De trás pra **frente**. D

O poema também apresenta um esquema métrico: 2 – 6 – 6 – 6 – 6 – 6 – 2 – 9 – 5 – 4, ou seja, boa parte dos versos do poema são compostos de seis sílabas poéticas, denominado hexassílabo ou heróico quebrado, o que também pode ser uma metáfora no poema, já que se analisa as relações entre o amado e o amante, que poderiam ser considerados heróis às avessas.

Observamos, também, que, no poema, todos os versos terminam com palavras paroxítonas, denominando os versos graves.

O que se percebe com a análise do poema é que o poeta e filósofo Antonio Cícero, através de uma imagem – o posicionamento do corpo do amante (primeiros três versos) –, analisou situações e sentimentos diferentes dos personagens que ele denominou amante e amado, devido à postura ou ao papel que cada um assume em uma relação sexual.

“Coração de verão”, poema de Armando Freitas Filho, também aborda a identificação do eu-lírico com o outro, porém de forma leve, de certo modo até bem

humorado. A identificação com o outro ocorre em um flerte de verão a beira-mar. Aliás, os primeiros versos do poema dão conta de descrever o cenário desse encontro:

Num automóvel na Barra
No fusca com vista pro mar
Mar que se repete e não troca
Seu único disco de lágrimas

O lugar, pelo que o poema informa no primeiro verso, a Barra, seria a Barra da Tijuca, bairro do Rio de Janeiro de classe média alta, que possui enormes edifícios residenciais com vista para o mar. A ironia do poema é percebida no segundo verso, “No fusca com vista pro mar”. Neste caso, o automóvel Fusca era muito popular nos anos 80, porém não era um automóvel comum na Barra da Tijuca, lugar de automóveis mais luxuosos, ao contrário, o Fusca sempre foi comum à classe média e baixa. Percebemos esse menor valor dado ao automóvel, pois no poema o nome “Fusca” está com letras minúsculas, não caracterizando um nome próprio ou com algum valor. O automóvel, da forma como está escrito, tem valor de um objeto utilitário, mesmo tendo “vista para o mar”, como são designados os bons apartamentos daquele bairro. Pode-se, até, interpretar que o automóvel seja a casa do sujeito lírico.

O terceiro e o quarto verso

Mar que se repete e não troca
Seu único disco de lágrimas

remetem ao som do mar que é sempre o mesmo e induz à melancolia, como se o mar estivesse sempre a chorar. Cenário ideal para o romance e, também, de “morada”.

A identificação do eu-lírico com o outro(a) parece ser imediata, como se fosse amor a primeira vista:

Te vejo a olho nu – tão nua
Que vou sem direção

Porém, o eu-lírico não afirma que irá até ela, mas que vai sem direção, e complementa:

Com meu ambulante
Amor
Sem freios
Sobre molas e rodas
Neste trailer de suspiros.

O que se percebe, como o próprio título ‘Coração de verão’ sugere, é que o sujeito lírico do poema não pretende ter um compromisso com o outro, mas ter

vários amores fugazes, passageiros. Por isso é que afirma: “Com meu ambulante / Amor”, ou seja, em cada lugar que vai um amor rápido e “sem freios” (v. 9).

No último verso, “Neste trailer de suspiros”, o eu-lírico confirma que seu “fusca” é sua casa, por isso o chama de *trailer*, e é lá no fusca que curte o amor, na sua versão mais liberal e passageira.

No aspecto formal do poema, que é constituído num bloco (sem divisão de estrofes) de onze versos, podemos afirmar que ele não obedece a nenhuma regra ou modelo poético: seus versos são brancos e livres, portanto não apresentam rimas nem metrificação.

Essa liberdade formal em relação ao poema é, também, percebida no que se refere ao sujeito lírico do poema, que não obedece regra nenhuma, leva a vida e seu modo de amar com total liberdade, sem estar preso a convenções morais e sociais.

O poema de Augusto Massi, “Confissão banal”, é uma singela declaração de interesse pelo outro e a identificação ocorre na tentativa de aproximação e conquista.

O poema é dividido em dois quartetos: no primeiro, o sujeito lírico do poema confessa o desejo de se aproximar do outro, porém de forma sutil, sem demonstrar seu interesse.

Sempre que a vejo
Quero me aproximar
Com a simplicidade
De quem pede fogo

Para exemplificar tal naturalidade, o eu-lírico usa a comparação de alguém que pede fogo para acender o cigarro.

No segundo quarteto, o sujeito apresenta os seus outros desejos:

Beijar seu beijo
Tocar seu corpo
Como quem acende
Um cigarro no outro

Nessa segunda estrofe, o eu-lírico continua a usar o exemplo de simplicidade de quem fuma e acende um cigarro no outro. A comparação do fumante como sinônimo de tranquilidade e simplicidade demonstra exatamente o inverso em relação ao sujeito lírico, tímido e sem coragem de se aproximar e/ou iniciar um flerte.

No aspecto formal do poema, podemos verificar que os versos são tetrassílabos e pentassílabos, ou de redondilha menor. Em relação às rimas, encontramos as palavras **vejo** (v. 1, primeira estrofe) e **beijo** (v. 1, segunda estrofe), que constituem uma rima externa imperfeita: -ejo e -eijo.

Comparando a canção “Daniel na cova dos leões” com os poemas “De trás pra frente”, “Coração de verão” e “Confissão banal”, sob o aspecto da identificação com o outro, percebemos que os poemas são mais sintéticos em relação à letra de canção. Nos poemas, o poeta apresenta à sua maneira a identificação com o outro, descreve uma cena vivida, imagina uma futura, descreve o outro, o seu interesse e pára por aí. Não faz do tema uma ponte para análises profundas do eu ou do outro, como a canção faz.

Estranhamente, notamos que os poemas não possuem uma grande quantidade de figuras de linguagem, como o que foi observado na canção. Também o número de versos nos poemas raramente ultrapassa a dez ou onze, enquanto a canção é bem mais extensa. Não há também um modelo de metrficação a seguir, prevalecem os versos livres e também os brancos, sem rimas. As que ocorrem têm um significado especial, não apenas enfeitam o poema. Entretanto, na letra de canção observamos a regularidade dos versos decassílabos e a presença de rimas.

Na letra de canção averiguamos uma maior preocupação em retratar e analisar a identificação que ocorre entre o eu-lírico e o outro. Nos poemas isso não ocorre e o poeta economiza palavras, se detém a um único ponto: identificar e caracterizar o outro.

4.2.2 – Idealização do objeto amado (2º dicção do lírico)

A segunda dicção do lírico compreende o momento de completa paixão do eu-lírico como outro. É nesse instante que ele se declara para o outro e, estando permeado de tanta paixão, idealiza o objeto amado e não vê defeitos na relação nem no outro. É nessa modulação que o eu centra todos os seus sonhos no outro. É o momento de planejar, sonhar, idealizar o outro e a relação.

4.2.2.1 – A canção

A canção “Acrilic on canvas” (2º álbum, ‘Dois’) aborda a idealização do objeto amado por parte do eu-lírico. O título da canção remete a uma técnica de pintura¹⁵⁶: o acrílico sobre tela. Seu vocabulário está ligado às artes plásticas, por isso palavras como “traços”, “luz”, “sombra”, “desenho”, “cores” e “tintas” são alternadas com reflexões do eu-lírico sobre o objeto amado. Outras palavras relacionadas à pintura, como “pincéis”, “carvão”, “pontos de fuga”, “tela”, “paleta” e “cavelete”, são novamente interrompidas pelos pensamentos do eu-lírico. A proposta da letra é trazer a pintura para o universo das palavras. Todorov, sobre poesia e pintura, afirma: “A poesia é uma pintura falante e a pintura, uma poesia muda”.¹⁵⁷

A canção inicia com um verso isolado que reflete a solidão:

– É saudade então

Através das palavras que são cantadas na canção, o ouvinte é capaz de criar a imagem das situações vividas e idealizadas:

De você fiz o desenho mais perfeito que se fez:
Os traços copieei do que não aconteceu.
As cores que escolhi, entre as tintas que inventei,

Esse trecho apresenta a descrição do processo de idealização do objeto amado.

A letra aborda, também, a temática da despedida (6ª dicção do eu-lírico), conseqüentemente, aborda a decepção, revelando uma obsessão do *eu* em relação a planos futuros:

Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos
De um dia sermos três.

O eu-lírico projeta a relação para o futuro, quer construir um relacionamento ideal e o filho seria a síntese e o produto desse amor.

A antítese do verso “Trabalhei você em luz e sombra” mostra que o objeto de desejo é razão e sentimento, certeza e dúvida, salvação e perdição, conhecimento e desconhecimento. É a figura do *eu* dividido entre o que é aceito e o que é proibido

¹⁵⁶ Pensando nos encontros que se dão entre as artes – música, pintura, escultura, poesia, chego a Bachelard, que afirma: “O encontro da imagem com o pensamento, do corpo com a cultura, dá-se no instante poético, aquele momento de plenitude que faz da poesia uma metafísica instantânea”. BACHELARD, Gaston. “Instante poético e instante metafísico”. In: **O direito de sonhar**. Trad. José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1985. p. 183-9.

¹⁵⁷ SANT’ANNA, Afonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Editora Cículo do Livro, 1997. p. 25.

até mesmo dentro dele, pois em todo o decorrer da canção há a evidência da luta entre o sentimento e a incompatibilidade deste com o relacionamento.

O trecho

Era sempre:

- Não foi por mal. Eu juro que nunca
quis deixar você tão triste
Sempre as mesmas desculpas
E desculpas nem sempre são sinceras -
Quase nunca são.

apresenta a quebra da idealização do outro, pois acrescenta o comportamento do objeto amado e a desilusão. Desta forma, esse trecho pode ser pensado a partir de um discurso de dúvidas, ou seja, se deseja o outro, apesar de tudo, e quer recuperar um estado de graça perdido.

Todo o universo do eu-lírico é construído através do outro e torna pessoais os objetos. A saudade faz com que o quadro precise de retoques, na medida em que novas recordações vão dando mais vida ao desenho iniciado:

Preparei a minha tela
Com pedaços de lençóis
Que não chegamos a sujar
A armação fiz com madeira
Da janela do seu quarto
Do portão da sua casa
Fiz paleta e cavalete
E com as lágrimas que não brincaram com você
Destilei óleo de linhaça
E da sua cama arranquei pedaços
Que talhei em estiletes
de tamanhos diferentes
E fiz então,
pincéis com seus cabelos.
Fiz carvão do batom que roubei de você
E com ele marquei dois pontos de fuga
E rabisquei meu horizonte.

A letra representa o outro através da pintura, lembrando a pintura clássica e renascentista, pois estas mantêm um compromisso com a fidelidade da representação do objeto amado, porém, sempre de acordo com a visão do pintor desse objeto.

No final desta parte, com o verso “e rabisquei meu horizonte”, constatamos que o eu-lírico “pinta” seu objeto amado com os próprios objetos dele, ou seja, podemos interpretar esse último verso desta parte como se o eu-lírico planejasse seu futuro (rabisquei meu horizonte) a partir dos objetos do outro, sinônimo das marcas, das recordações e lembranças do outro.

Entretanto, no trecho

E era sempre:

— Não foi por mal. Eu juro que não foi por mal.

Eu não queria machucar você: prometo que isso nunca vai

Acontecer mais uma vez.

E era sempre, sempre o mesmo novamente -

A mesma traição.

Às vezes é difícil esquecer:

— Sinto muito, ela não mora mais aqui.

percebe-se que há, mais uma vez, um rompimento da idealização do objeto amado.

O outro, o qual ele imaginava e até fantasiava, torna-se a pintura:

Mas então porque eu finjo que acredito no que invento?

Nada disso aconteceu assim - Não foi desse jeito.

Ninguém sofreu: é só você que provoca essa saudade vazia

Tentando pintar essas flores com o nome

De "amor-perfeito" e "não-te-esqueças-de-mim".

A pintura que o eu-lírico faz, em si, já é simbólica, porque ela é uma representação, seja de uma imagem real, seja de uma imagem que busque construir idéias, expectativas, fantasias. Na canção, o relacionamento amoroso é representado pela flor, que é símbolo de efemeridade, de harmonia, de juventude e, portanto, é a representação desse amor que está sempre buscando construir um amor perfeito. Os nomes das flores são a representação dos desejos que o outro tem, como se ele estivesse dando seu recado: "amor-perfeito" e "não-te-esqueças-de-mim".

Outro ponto interessante a salientar é que não há a voz do outro na canção, apenas o eu-lírico fala desse amor. O outro é simbolizado, não tem voz, mesmo ocorrendo diálogos representados por travessão. Assim, como apenas um dos amantes relata o relacionamento amoroso, faz uma análise da própria relação com o outro.

Analisando pelo aspecto formal, a canção não apresenta um esquema de metrificação, possui poucas rimas, mesmo com o grande número de versos da canção, que estão divididos em seis estrofes de diferentes números de versos.

Na primeira estrofe, percebemos dois tipos de rimas: internas e externas, que se intercalam entre os versos:

E mais uma vez

De você fiz o desenho mais perfeito que se fez:

Os traços copie*ei* do que não aconteceu.

As cores que escolhi, entre as tintas que inventei,

Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos

De um dia sermos três.

As rimas encontradas na primeira estrofe, -ez (vez e fez), externas e perfeitas, rimam, também, com -ês, já que possuem os mesmos fonemas. Já as rimas -ei (copiei, inventei, misturei) são internas e perfeitas. Esse jogo entre as rimas internas e externas pode representar o lado da fantasia, imaginação (interior) e o real (exterior) do eu-lírico da canção.

Na terceira estrofe ou parte da canção encontramos outras rimas, porém uma se destaca por figurar várias vezes: -ei (destilei, arranquei, talhei, roubei, marquei e rabisquei), todas elas ações no tempo pretérito praticadas pelo sujeito lírico da canção. Essa rima já havia aparecido na primeira estrofe da canção (copiei, inventei e misturei) e, como antes, sua posição é interna e externa, dependendo do verso.

4.2.2.1 – Os poemas

A idealização do outro pelo sujeito lírico ocorre na canção “Acrilic on canvas” e figura, também, nos poemas “Marfins”¹⁵⁸, de Antonio Fernando de Franceschi, “Eco”¹⁵⁹, de Antonio Cícero, e “Voyeur”¹⁶⁰, de Chacal.

O poema “Marfins”, do poeta Antonio Fernando de Franceschi, aborda a idealização do eu-lírico pelo objeto amado. O poema pertence ao livro “Caminho das águas” e está inserido na parte intitulada “Cinco instantes de Joana”. “Marfins” é o primeiro poema dos cinco – o primeiro instante. Podemos dizer que “Marfins” é o primeiro instante de Joana.

O poema mescla com vários idiomas: inicia com o verso escrito em italiano, que quer dizer “primeira mulher”:

prima donna
me olhas
selvaggia
tal qual
te aqueço o ninho
sem pudores
e te percorro os ramos
joana

Novamente, no terceiro verso, mais uma palavra em italiano, “selvaggia”, que em português quer dizer *selvagem*. A prática de introduzir palavras de outros

¹⁵⁸ FRANCESCHI, Antônio Fernando. Marfins. In: **Caminho das Águas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.43

¹⁵⁹ CICERO, Antônio. **Ecos**. IN: **Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes = Other shores: 13 emerging Brazilian poets** /Antonio Cicero... [et al. ; ilustrações, Eliana Borges ; traduções dos poemas, Arto Lindsay ... et al.]. São Paulo, SP, Brazil: Iluminuras, 1998. p.31.

¹⁶⁰ CHACAL. Voyeur. In: **Letra elétrica**. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1994.

idiomas é comum à obra de Antonio Fernando de Franceschi, principalmente palavras musicalmente italianas, pois o poeta mostra-se sempre atento à sonoridade íntima das palavras.¹⁶¹

O sujeito lírico, nesta primeira parte do poema, descreve o olhar selvagem da mulher enquanto ele a acaricia e as palavras em italiano contribuem para dar um tom mais romântico e erótico a esta parte.

Nos versos seguintes, o eu-lírico já não vê possibilidades de separação ou de não resistir ao outro e se entrega. Como ele mesmo afirma, foi “colhido”, pego pelo outro sem chance ou vontade de rejeitar. O culpado pela “colheita” do eu-lírico é o outro, o que é verificável nos versos

Pelos braços réus
Colhido

Depois de capturado pelo outro e entregue, o eu-lírico confessa:

Perdido sou

A entrega e total idealização do objeto amado se dá de forma carnal, é uma entrega do corpo, uma idealização do desejo:

Quando me mordes
Levemente
Ever for

O poeta brinca e joga com outras línguas. Agora, é a vez do inglês: inverte a palavra “forever”, que em português significa para sempre. Escreve “ever for” e, ao fazê-lo, insinua como se sente o eu-lírico: “invertido”, fora do lugar, mexido, tocado, em êxtase.

O sujeito lírico, ao se referir sobre os dentes e a maneira de amar de sua amada, usa a metáfora “marfins”, que são as presas do elefante e é o título que leva o poema:

¹⁶¹ O poeta Antonio Fernando de Franceschi, em entrevista, comentou sobre a utilização de palavras de outras línguas. “Penso que o uso dessas palavras venha de meu ambiente familiar e das muitas leituras de poesia italiana que fiz, sobretudo em meus anos de formação. Todo poeta precisa inventar seu próprio léxico, formado pelas palavras que ele vai coletando ao longo do tempo. Elas são uma espécie de registro indiciário de sua passagem pela vida, refletem suas experiências, afeições, leituras, mas significam antes de tudo a escolha que o poeta faz das palavras mais próprias, até mesmo sonoramente, para expressar seu mundo. A meu ver, qualquer palavra, não importa o universo lingüístico a que pertença, pode ser admitida nesse repertório, desde que corresponda a uma vivência fundamental do poeta e assim possa ser partilhada com o leitor. Acontece, no meu caso, que as palavras italianas têm geralmente uma belíssima sonoridade e a melopéia é algo que valorizo muito na poesia”. In: <http://www.memorial.org.br/paginas/poetas>

Teus marfins
Cravar-me
Carne adentro
Mais ou menos

O poema “Marfins” não possui estrofes, rimas ou metrificação, ou seja, seus versos são brancos e livres. Porém, podemos estabelecer uma relação entre os versos brancos, o título do poema “marfins” e a recorrência desta palavra, pois o marfim é branco e liso. Assim, podemos afirmar que os versos brancos do poema fazem uma relação com o marfim do título e do objeto amado.

Outro poema que também idealiza o objeto amado é “Eco”, do poeta Antonio Cícero. O eu-lírico, neste poema, funciona como uma filmadora que vai registrando e acompanhando todos os passos do outro e, também, descreve o que ele faz, interpreta-o, analisa-o e tece comentários.

Podemos afirmar que o poema trata também da identificação do outro, pois o sujeito lírico seleciona, escolhe apenas um, descreve, analisa “aquele surfista” e não outro.

O cenário do poema é a praia, o mar. Palavras como mar, banhistas, areia, prancha, horizonte, brisa e pôr-do-sol caracterizam esse cenário. O foco do poema é o surfista, que é milimetricamente seguido e analisado pelo eu-lírico.

O poema é um soneto, formado por dois quartetos e dois tercetos, e a primeira estrofe apresenta duas idéias. A primeira percebe o externo do surfista, a sua pele – salgada, porém a compara com doce de leite condensado:

A pele salgada daquele surfista
Parece doce de leite condensado

A comparação da pele salgada com doce de leite condensado parece paradoxal, porém é desta forma que o eu-lírico expressa aceitação e interesse, pois revela a cor bronzeada do surfista – como doce de leite. Assim, lhe faz um elogio delicado.

A segunda idéia da primeira estrofe do poema percebe o interno do surfista – seu sentimento narcisista. O eu-lírico afirma que, como o mar, o olhar do surfista é narcisista. Escravo da beleza, o surfista faz do mar seu espelho:

Como seu olhar, o mar é narcisista
E, na vista de um, o outro é espelhado.

Na segunda estrofe, o eu-lírico observa-o surfando:

E embora, quando ele dança sobre cristais,

Repara, também, que, além do seu olhar, o surfista atrai outros. Porém, o eu-lírico é claro ao afirmar que o mar é seu único amado.

Goste de atrair olhares extraviados
De banhistas distraídos ou artistas
É claro que o mar é seu único amado.

Os dois últimos tercetos do poema estão ligados, pois o último é uma continuação do anterior. Nesta última parte do poema, o eu-lírico observa o surfista no retorno do mar, já na areia. O sujeito lírico o analisa, tece comentários: folgado; apresenta seus objetos: uma prancha, uma gata¹⁶² e um brinco; relata suas ações: assiste serenamente o horizonte; relata sua fala: sinistro.

Ei-lo molhado em pé na areia: folgado,
ao pôr-do-sol tem de um lado a prancha em riste
e do outro usa uma gata e um brinco e assiste

serenamente o horizonte inflamado
e a brisa e ele enfim não resiste
à beleza e diz "sinistro!" e ouve eco ao lado.

No aspecto formal do poema, destacamos que se trata de um soneto, sendo que a maioria dos versos são decassílabos e graves. O poema obedece ao esquema de rimas: ABAB CBAB BDD BDD, ou seja, rimas externas e alternadas.

A idealização do outro pelo eu-lírico ocorre no último verso do poema:

à beleza e diz "sinistro" e ouve o eco ao lado.

Mais precisamente no trecho em que diz: "E ouve o eco ao lado". A palavra "eco", ou seja, fiel reprodução de som, serve como metáfora para a voz do eu-lírico, que de tanto observar e analisar o outro – o "surfista", responde ao seu comentário sobre o pôr-do-sol com a mesma exclamação: "sinistro!", mostrando total afinidade com o outro. Assim, o eu-lírico idealizador do outro, naquele instante, foi o seu eco.

A forma clássica do poema – soneto decassílabo – de certa forma contrasta com o tema e a linguagem empregada. Essa diferença entre forma e texto revela duas vertentes, duas personalidades: o eu-lírico e o surfista. Pelo comportamento e estilo de vida despojado do surfista – o outro, podemos afirmar que ele condiz com o texto. Já o soneto, a forma do poema, indica a personalidade do espectador do surfista: o eu-lírico, oposta à do surfista.

¹⁶² neste caso a mulher sendo tratada como gata e comparada juntamente a uma prancha e um brinco a colocam num mesmo grau de importância de um objeto.

Outro poema em que encontramos a idealização do eu-lírico com o outro é “Voyeur”, do poeta Chacal. O poema inicia com a enumeração do que o eu-lírico gosta. Assim os apresenta: em primeiro lugar, cita a janela; em segundo, “de você”; e em terceiro, “da TV”. Os gostos do eu-lírico justificam o título do poema: “voyeur”, pessoa que gosta de observar os outros.

Assim como gosta de ficar à janela, gosta de assistir TV, uma outra espécie de janela. Enquanto uma visualiza a rua e permite observar a movimentação real das pessoas, a outra tem olhos para a ficção, um mundo de fantasia e imaginação. Assim, podemos afirmar que a TV pode ser interpretada como uma outra janela em que o eu-lírico se debruça.

Nos versos seguintes, procura explicar o motivo de cada gosto:

Gosto de janela, de você e da TV
de você que é amarela, dá beijinho e é em 3D
da TV quando aparece a Regina, a Soninha ou a Maitê
da janela, d’olhar dela

O eu-lírico afirma que gosta do outro por ela ser amarela e, assim, podemos interpretar que o outro seja de uma raça oriental, já que as pessoas são classificadas, pela cor, como pretas, brancas ou amarelas. Outra interpretação que pode ser dada à cor amarela, que é a do sol (amarelo), e representa a energia vital, alegria, luminosidade. Outra justificativa é o fato do objeto amado dar beijinho e ser em 3D, significando que o outro é um ser real, de carne e osso, palpável, que pode ser visto sob vários ângulos, e não virtual como os personagens ou as pessoas que aparecem na televisão.

No terceiro verso da primeira estrofe, explica o motivo de gostar da TV:

Da TV quando aparece a Regininha, a Soninha ou a Maitê

As atrizes de televisão, famosas na década de 80 por fazerem novela, são Regina Duarte, Sonia Braga e Maitê Proença. Isso revela que, assim como gosta de olhar o modo de vida das pessoas pela janela, gosta de olhar pela janela da televisão, também, o modo de ficção.

A segunda estrofe do poema justifica ainda mais porque o eu-lírico gosta do seu objeto amado e enumera várias qualidades:

só que você não tem moldura
é a completa loucura
você não tem fim, não tem meio, nem começo
você chega assim como quem não quer nada
faz piada, arre pia e arre bata

esse seu volúvel espectador.

Cada justificativa apresentada é, de certa forma, uma comparação com a janela e com a televisão. No primeiro verso da segunda estrofe fica clara essa comparação, já que o objeto não tem moldura, como a TV e a janela. No terceiro, a relação é direta com as novelas ou os programas de TV, que têm começo, meio e fim. E o quarto verso também, pois os programas têm horários pré-estabelecidos e seguem a programação das emissoras. Pela janela, o eu-lírico também sabe dos horários que cada pessoa tem e sai de casa.

O último verso do poema reitera o título, só que com o sinônimo: espectador. Entretanto, esse espectador é caracterizado pelo próprio sujeito lírico do poema, que o chama de volúvel, ou seja, instável, sem decisão firme, já que precisa observar a vida das outras pessoas. Percebemos que o eu-lírico é consciente de sua personalidade, já que ele mesmo se julga.

É como se o sujeito lírico do poema vivesse, paralelamente à sua vida, outra, de ficção, como espectador e não personagem.

A idealização do objeto amado é comprovada, pois o eu-lírico procura justificar que o que sente por ele é superior à TV ou à janela.

Na parte formal, o poema apresenta-se em duas estrofes, a primeira com quatro e a segunda com seis versos. Na primeira estrofe o eu-lírico apresenta seus gostos e por que gosta deles. A segunda estrofe trata de ressaltar as características do objeto amado e de apresentar qualidades que a TV e a janela não possuem.

Notamos, ainda, que visualmente, pelo formato do poema, as duas estrofes podem representar ou sugerir a janela e a TV, ambas, na maioria das vezes, quadrada.

Ainda no aspecto formal do poema, percebemos que não há preocupação com a métrica, nem com um esquema de rimas, já que aparecem interna e externamente ao longo dos versos, várias vezes, como -ela (janela, amarela, dela), rimas apenas com sons semelhantes (TV, 3D, Maitê – pela repetição do fonema /ê/) e rimas externas perfeitas: moldura, loucura (-ura). Notamos que a sonoridade do poema é uma constante, seja pelas rimas, seja por aliterações de /r/ e /p/, como em “você faz **pi**ada, **ar**repia, **ar**rebata”.

O poema “Voyeur”, apresentando seus gostos e por que prefere o outro, idealiza seu objeto amado, apresenta suas qualidades e, através disso, se analisa e se descobre volúvel. No poema o eu-lírico é espectador, “voyeur” de si mesmo.

Comparando a canção “Acrilic on canvas” com os poemas “Marfins”, “Eco” e “Voyeur” sob o aspecto da idealização do objeto amado pelo eu-lírico, percebemos que nos poemas a idealização é de forma mais carnal em relação à letra de canção, que idealiza mais o relacionamento amoroso. Nos poemas, o poeta descreve uma cena vivida como se fosse realidade. O eu-lírico assemelha-se a um narrador, ao passo que na canção o eu-lírico trabalha com a arte, a pintura. Nela, cria e fantasia uma história e/ou um acontecimento.

Notamos, mais uma vez, que os poemas não possuem uma grande quantidade de figuras de linguagem e símbolos, como o que foi observado na canção. Novamente, percebe-se que o número de versos nos poemas não ultrapassa a marca dos vinte, já a canção é bem mais extensa. Tanto na canção como nos poemas não há, também, um modelo de metrifcação a seguir, prevalecendo os versos livres e também os brancos, sem rimas, com exceção do poema “Eco”, de Antônio Cícero, que obedece ao esquema de rimas de um soneto.

4.2.3 – Evasão (dor/saudade/solidão) representada pela natureza (3ª dicção do lírico)

Nesta modulação, o eu-lírico, por sofrimento, desilusão, dor, saudade ou solidão, prefere se isolar. É o momento da fuga, da evasão (3ª dicção do lírico), sendo que, muitas vezes, esta evasão é representada pela natureza.

4.2.3.1 – A canção

A canção “Angra dos Reis” (3º álbum, ‘Que país é este? 1978/1987’) aborda dor, saudade e solidão – sentimentos esses tão comuns a um *eu* apaixonado e sofredor. O trecho quase inicial da canção já demonstra isso:

Se fosse só sentir saudades
Mas tem sempre algo mais
Seja como for
É uma dor que dói no peito.

O que se percebe é que o sofrimento provém de uma separação amorosa, o que o deixa com uma sensação de vazio, em que nada faz diferença. Não há

revolta, mas também não há alegria, há uma certa inércia apresentada já no início da canção.

Deixa, se fosse sempre assim quente
Deita aqui perto de mim
Tem dias em que tudo está em paz
E agora os dias são iguais

Neste trecho (v. 2) nota-se que o eu-lírico conversa com alguém, como um amigo(a) com quem procura conversar, desabafar.

Na canção há um refrão que por duas vezes se repete:

Seja como for
É uma dor que dói no peito
Pode rir agora que estou sozinho
Mas não venha me roubar

Nele, o eu-lírico comenta sobre o seu sofrimento e tenta explicar sua dor, só que a pessoa com quem ele dialoga ri de sua dor/tristeza. O eu-lírico reage avisando que ela não o roube. Mas afinal, roubar o quê? Roubar seu sofrimento, sua dor, ou seja, o eu-lírico, faz da sua dor um momento de análise sobre seus sentimentos e não deseja que o consolem.

Na canção “Angra dos Reis” o eu-lírico, quando sofrendo, procura na natureza elementos como forma de fuga ou evasão. Assim, descreve um ambiente calmo e paradisíaco, porém ameaçado por uma possibilidade de destruição total devido às usinas nucleares que lá estão:

Vamos brincar perto da usina
Deixa prá lá, a angra é dos reis
Por que se explicar se não existe perigo?

O eu-lírico percebe o receio da pessoa que está ao seu lado, por temer brincar perto da usina:

Senti seu coração perfeito batendo à toa
E isso dói

Sente inveja pelo coração perfeito do outro, sem dores, sem desilusão, sem tristeza. Mais uma vez, o sujeito lírico se vê sofrendo e o refrão da canção é repetido. Em meio à tristeza pela separação, o sujeito lírico analisa a situação e sua própria pessoa, tenta achar o culpado, coloca e tira a culpa do outro:

Vai ver que não é nada disso
Vai ver que já não sei quem sou
Vai ver que nunca fui o mesmo
A culpa é toda sua e nunca foi

O último trecho da canção apresenta um tom apocalíptico e trabalha a imagem de Angra dos Reis como sendo um paraíso destruído.

Mesmo se as estrelas comessem a cair
E a luz queimasse tudo ao redor
E fosse o fim chegando cedo
E você visse nosso corpo em chamas
Deixa pra lá

Quando as estrelas começarem a cair
Me diz, me diz pra onde a gente vai fugir?

Imagina a morte, dele e do objeto amado, e questiona o outro sobre isso, não desejando uma resposta e avisa: “deixa pra lá”. Porém, no último verso do poema, mesmo fantasiando uma destruição, prefere acreditar na salvação e pergunta para onde irão fugir.

No início da canção, se tem em mente que o eu-lírico conversa com outra pessoa sobre sua decepção amorosa. Tem perto a pessoa que ele convida para deitar e conta como está se sentindo; e tem a pessoa responsável pelo sofrimento, seu objeto amoroso. Essa mistura entre diálogos, pensamentos, fantasias e sofrimento sugere que o eu-lírico cria mentalmente esse diálogo com outra pessoa e é ele próprio – sua consciência, que ri, que o aconselha e faz companhia.

A canção “Angra dos Reis” é composta por sete estrofes com um número diferentes de versos em cada uma delas. Os versos da canção não apresentam metrifcação e encontramos apenas duas rimas ao longo da canção: **peito** – **perfeito** (-eito), rimas soantes perfeitas externas, entre a rima da palavra **perigo** – toante externa (e-i-o).

Algumas figuras de palavras são encontradas, como a aliteração de /s/ no primeiro verso da segunda estrofe:

Se fosse só sentir saudade

Ou o pleonasma presente no quarto verso da segunda estrofe:

É uma dor que dói

E, ainda, a anáfora com a expressão “Vai ver”, presente no início da quinta estrofe da canção.

4.2.3.2 – Os poemas

A evasão (dor, saudade e solidão – 3ª dicção do lírico), presente na canção “Angra dos Reis”, também ocorre nos poemas “Frutas & Feras”¹⁶³, de Chacal, e “Primeiro subsolo”¹⁶⁴, do poeta Augusto Massi.

O poema “Frutas & Feras”, do poeta Chacal, aborda a saudade que o sujeito lírico sente do objeto amado. Por saudade, nas primeiras quatro estrofes do poema, compara uma fruta com o outro. As comparações são bem humoradas, feitas num tom de brincadeira.

O poema inicia com a ação bem cotidiana e comum de espremer laranja. Porém, até mesmo um ato tão banal traz a lembrança do objeto amado. O eu-lírico, ao espremer e ver o suco da laranja, imediatamente o liga ao objeto amado, imaginando o outro se “espremendo” para ele.

Eu espremo uma laranja
Dá saudades de você
Com seu suco amarelinho
Se espremendo pra mim

A metáfora “se espremendo” representa um momento carnal, de demonstração de desejo do outro pelo sujeito lírico.

Na segunda estrofe, a fruta escolhida é a jabuticaba e o eu lírico, através da lembrança, associa a cor da fruta com a cor da pele do objeto amoroso e o sabor com o temperamento:

Como uma jabuticaba
Eu me lembro de você
Com seu tom bem moreninho
Invocada como quê

Já na terceira estrofe, o eu-lírico, ao saborear uma manga carlota, mais uma vez, pensa no objeto amado e imagina os dois juntos sob uma mangueira.

Traço uma manga carlota
Eu só penso em você
Vêm-me uns fiapos na boca
Na mangueira eu e você

A quarta e penúltima estrofe do poema, através do figo, faz o eu-lírico reconhecer que não vive sem seu objeto amado e, novamente, vem a lembrança e o desejo carnal pelo outro.

Eu estruncho um figo cru

¹⁶³ CHACAL. Frutas & Feras. In: **Comício de Tudo – poesia e prosa**. Editora Brasiliense, 2º ed., 1987.

¹⁶⁴ MASSI, Augusto. Primeiro Subsolo. In: **Negativo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p.51

Eu não vivo sem você
 Vem a vontade lá dentro
 De ti ver e de ti sentir

Nessas quatro primeiras estrofes do poema, podemos perceber, em cada uma delas, uma ação diferente do sujeito lírico com a fruta (espremo, como, traço e estruncho); a mudança da fruta (laranja, jabuticaba, manga carlota e figo) e a sensação ou o sentimento que a fruta trás à tona (sente saudades, lembrança, só pensa nela e não vive sem ela). Assim, podemos afirmar que cada ação do eu-lírico com a fruta desencadeia um tipo de sentimento. Entretanto, observando a ação do sujeito lírico com a fruta, fica claro que se trata de metáforas com significações sexuais.

N quinta e última estrofe do poema, o eu-lírico deixa claro que a fruta é uma metáfora para a mulher com características simples, como fruto da terra.

No aspecto formal do poema, destacamos o esquema métrico com uma maioria de versos com sete sílabas poéticas, ou seja, versos em redondilha maior, que colaboram na sonoridade do poema.

O poema quase não apresenta rima, com exceção na última estrofe, em que há uma rima só no primeiro, no segundo e no último verso: **fera – bela – terra**. A rima é toante, ou seja, é a repetição das mesmas vogais nas palavras.

Na quarta estrofe do poema, mais precisamente no último verso, há uma alteração da norma culta, pois ao invés de usar “de ti ver”, o correto seria “de te ver”. Assim, o poeta escreveu tal e qual se fala costumeiramente.

Na última estrofe, há ainda uma aliteração do som do fonema /f/:

A fúria de uma fruta fera

Tal figura de linguagem reitera o sentido do verso, do poder da fruta = mulher. Já o título do poema também tem relação a este verso: “Frutas & Feras”.

O poema, então, utiliza elementos da natureza para demonstrar a saudade (evasão) e o interesse do eu-lírico pelo outro, já que não está perto, pois não haveria por quê sentir saudades ou imaginar encontros.

O segundo poema a analisarmos, “Primeiro subsolo”, de Augusto Massi, aborda também sobre a evasão (dor, saudade e solidão). O poema apresenta-se num único bloco de oito versos e, em linhas gerais, trata de dor e mágoa.

Já no primeiro verso, percebemos que a dor e a mágoa não são sentimentos do sujeito lírico do poema, mas do outro. E esses sentimentos fazem do outro um ser sem luz, sem viço e sem vida. É assim que o poema inicia, com a descrição do outro:

Nada te ilumina.

Do segundo ao quinto verso, o sujeito lírico do poema descreve um momento de profunda tristeza e mágoa, em que o coração está repleto de dor.

Dentro do carro
Curvado sobre a mágoa
Que te envolve,
O coração bombeia: dor.

No último trecho do poema, percebemos um conflito: “o mar contra a mente”, a expressão “o mar” pode ser lido como um anagrama de Amor. Aí, temos o conflito entre o amor e a razão, já que “mente” pode ser lida como uma metáfora de razão.

O mar contra a mente
A consciência
Modelada como um búzio

Podemos considerar, então, a hipótese de que a consciência, a noção das coisas, é modelada gradualmente. Pois, já que é feita a comparação da consciência com um búzio, devemos levar em conta que o búzio, concha de moluscos, tem sua forma, cônica ou espiralada, moldada lentamente.

Porém, pensando na interpretação do título, “Primeiro subsolo”, construímos uma leitura fúnebre, ou seja, se pensarmos que subsolo quer dizer “construção ou piso abaixo do rés-do-chão”, logo chegamos a assimilação de túmulo, cova, justificada, também, pelo primeiro verso “nada te ilumina”, que pode remeter a uma pessoa que está morta.

Por essa linha de interpretação, o mar e o búzio (elemento marítimo) podem remeter a purificação, a despedida de um ente querido.

O poema, na sua estrutura formal, não apresenta rimas, nem metrificação e, assim, afirmamos que é composto de versos brancos e livres. Como o poema não obedece a nenhum esquema, seja de rimas ou metro, podemos comparar sua estrutura com o mar, que não tem caminhos definidos e é livre, ou, ainda, com a morte e com a alma, que já não está mais presa ao corpo.

Cotejando a canção “Angra dos Reis” com os poemas “Frutas & Feras” e “Primeiro subsolo”, sob o aspecto da evasão (dor, saudade e solidão), verificamos

que, tanto nos poemas quanto na canção, a evasão ocorre de forma diferente: na canção, o eu-lírico busca a natureza como forma de se isolar; no poema de Chacal, a natureza, representada pelas frutas, prestigia o lado carnal, lembra o outro e o deseja; e, no poema de Augusto Massi, a natureza (o mar) sugere morte e libertação.

Na parte formal, tanto no poema quanto na canção encontramos uma predominância de versos brancos e livres.

4.2.4 – Anulação do eu e conseqüente completude no outro (4ª dicção do lírico)

A quarta dicção do eu-lírico trata da questão da anulação do *eu* em completude no outro. É um momento de intensa e sufocante paixão pelo outro, em que o eu-lírico acaba por anular-se. Sente-se completo somente com a presença/atenção do outro. Como se, juntos, o *eu* e o outro fossem apenas um. É como o ditado popular: o *eu* procura a outra metade da laranja.

4.2.4.1 – A canção

A canção “Sete Cidades” (4º álbum, ‘As quatro estações’) apresenta exatamente esse discurso de completude no outro e o discurso do eu-lírico é de quem já se sente parte integrante do outro:

Já me acostumei com a tua voz.
Com teu rosto e teu olhar.
Me partiram em dois.
E procuro agora o que é minha metade.
Quando não estás aqui.
Sinto falta de mim mesmo.

É a completude absoluta do *eu* no outro. Igualdade, união perfeita entre corpo e alma. A comunhão só é desfeita pela separação. Quando o *eu* afirma que “procura o que é a sua metade”, fica explícito nesse processo o mito do andrógino.

A canção é um pedido de socorro do *eu* abandonado:

meu coração é tão tosco e tão pobre
Não sabe ainda os caminhos do mundo.

A solidão faz com que o eu-lírico sinta coisas novas em um processo de descoberta de si mesmo:

Quando não estás aqui
Tenho medo de mim mesmo.

Desta forma, o outro é a única possibilidade de aconchego:

Vem depressa prá mim que eu não sei esperar.
Já fizemos promessas demais.
E já me acostumei com a tua voz.
Quando estou contigo estou em paz.

A perda, neste caso, vai além do físico. O eu-lírico sente-se abalado em corpo e alma, nem sua alma mais lhe pertence. É a total anulação e entrega ao outro:

Quando não estás aqui.
Meu espírito se perde, voa longe.

Renato Russo, certa vez, comentou sobre esta canção: “Sete Cidades fala do amor carnal. Sobre quem ama quem não está por perto. É como se faltasse um pedaço”.¹⁶⁵

O título da canção “Sete Cidades” advém de um campo arqueológico localizado no interior do estado do Piauí. As curiosas formações rochosas da região foram divididas em sete conjuntos, chamados de Sete Cidades, em 1886. O antigo território dos índios tabajaras desperta a imaginação daqueles que o visitam e procuram encontrar diversas formas nas estranhas rochas. O lugar é um paraíso da natureza e considerado místico por muitos¹⁶⁶.

Místico também é o número sete do título e do lugar, pois este algarismo é carregado de símbolos. Representa cada dia da semana, sendo, por isso, símbolo de cada dia de nossas vidas. Também corresponde aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica. Cada período lunar dura sete dias. Sintetiza a totalidade do espaço e do tempo. Associado ao número quatro, que simboliza a terra (com seus quatro pontos cardeais), e ao número três, que simboliza o céu, o sete representa a totalidade do universo em movimento. Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo, fazendo dele um dia santo; ele é a chave do Apocalipse; são sete as portas do paraíso; o número sete é usado 77 vezes no Antigo Testamento. Possui em si um poder, é um número mágico; caracteriza a perfeição, a divindade e, por isso, é também o número do Satanás, que tenta imitar Deus¹⁶⁷. Desta forma,

¹⁶⁵ Comentário feito em 1990. In: **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Op. cit., p. 235.

¹⁶⁶ In: http://www.ecoviagem.com.br/meioambiente/def_parques

¹⁶⁷ IN: CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996. p. 826.

podemos interpretar que o número sete do título da canção remete à perfeição da relação e/ou do objeto amado, já que o eu-lírico se anula em completude do outro.

Na estrutura formal da canção “Sete cidades”, que é composta por seis estrofes de um número diferente de versos, não encontramos rimas, nem metro, assim classificados de brancos e livres.

4.2.4.2 – Os poemas

A anulação do *eu* e conseqüente completude no outro (4ª dicção do lírico), presente na canção “Sete Cidades”, também se verifica nos poemas “Geografia”¹⁶⁸ e “Tango again”¹⁶⁹, ambos de Antônio Fernando de Franceschi.

No poema “Geografia”, o eu-lírico através da ajuda do outro, que o guia se encontra. Assim, desvenda-se, (re)conhece lugares de si nunca antes explorados. Sente-se campo nunca explorado e reconhece em si vales e colinas, lugares de si mesmo que não conhecia.

O leve arrepio de tuas mãos
me comanda suave
sigo-te pelos lugares de mim
que não conheço
amanheço-me vales
me percorro colinas

Considera o outro responsável por sua transformação, acha que antes parecia uma senda (caminho estreito) perdida e, hoje, sente-se doros de montanha, ou seja, se antes estava preso, perdido e era insignificante, hoje sente-se importante, pois uma montanha é alta, grande, todos a vêem e também ela vê todos e todas direções.

sou o campo em que te apraz
me transformares
ou senda perdida
num doros de montanha

Em sua nova etapa da vida, depois de ter se descoberto, o eu-lírico abre-se em caminhos e satisfaz qualquer desejo do outro para vê-lo satisfeito e feliz:

Me desvelo geografia
ao teu desejo
qual queiras
para colher-te em prados

¹⁶⁸ FRANCESCHI. Antonio Fernando De. Geografia. In: **Caminho das Águas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 29.

¹⁶⁹ FRANCESCHI. Antonio Fernando De. Tango Again. In: **Caminho das Águas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 47.

ravinas

Neste trecho, duas palavras – prados e ravinas – remetem a uma idéia sexual, pois prado é um campo coberto de erva que serve de pastagem, e pode ser tida como uma metáfora do órgão genital; e ravina significa um barranco aberto por enxurrada, mais uma vez representando o órgão genital no momento da relação sexual.

O eu-lírico repleto de desejo se entrega ao outro, que explora lentamente seu corpo. A anulação do *eu* e conseqüente completude no outro se averigua, principalmente nos dois últimos versos do poema, em que o sujeito lírico espera sem pressa que o outro o cegue de paixão.

e na fina erva que me cobre o peito
te sentir os dentes
palmo a palmo cortando rente
sem pressa de me cegares
no olho da paixão

A estrutura formal do poema, duas estrofes, revela as duas etapas do eu-lírico: a de antes, em que é conduzido pelo outro a se descobrir, e a de pós-descoberta, em que se considera uma outra pessoa, muito mais segura de si e de suas qualidades.

Ao longo do poema encontramos algumas rimas, como **suave** – **lugares**, rima vocálica (u-a-e). A palavra lugares ainda rima com vales, constituindo uma rima imperfeita, ou com as palavras **transformares** e **cegares**, exemplos de rimas perfeitas e externas. Encontramos, também, rimas perfeitas e externas presentes nas palavras **colinas**, **ravinas** (-inas). Porém, há duas rimas que chamam a atenção: **dentes** e **rente**; **paixão** e **mãos**, por se tratarem de rimas ampliadas, cotejando com o sentido do poema, em que o eu-lírico ampliou seus horizontes e conhecimentos. O poema não apresenta metrificação.

O título “Geografia” reitera o sentido do poema, já que o eu-lírico tem vários “relevos”, ou seja, conhecendo a si próprio passa a explorar melhor seu corpo e sua sexualidade.

Outro que aborda a anulação do *eu*, é “Tango again”, também do poeta Antônio Fernando de Franceschi. Tal e qual o poema “Marfins”, analisado

anteriormente¹⁷⁰, pertence aos “Cinco instantes de Joana”, capítulo do livro “Caminho das Águas”. Assim, podemos afirmar, que “Tango again” pertence ao penúltimo instante de Joana.

O poema trata da rotina desgastada de um casal que não tem mais sonhos, nem encantos, só tédio e reclamação. O eu-lírico percebe no outro sinais de desinteresse, como a fala arrastada, o tédio das conversas sem amor, a falta de gentilezas e o constante esquivar-se, mesmo sentando frente a frente, todas as manhãs, à mesa.

1.

fala arrastada
no ritual da manhã
te entedias Joana das conversas mal amadas
me empurrando para o devido lugar
em meu lugar ponhas-te repêtes
fugindo às baforadas que te lanço
frontais sentados entre queijos
e a fruta pão

Na segunda parte, o eu-lírico comunga com o outro a frustração do relacionamento e a mesmice dos dias que passam lentamente. O sujeito lírico chega a citar os motivos que o outro (Joana) tem para desprezar-lhe: os gritos, as ofensas e as imoralidades que comete. Fazendo isso, o *eu* se anula, acaba por reconhecer seus erros e chega até a exclamar: “oh madalena” como se fosse, “oh coitada”.

2.

sabemos que esta ceia se renova
minguada no gotejar dos dias
te entedias Joana de meus gritos vespertinos
e das pedras que te atiro
e de mais pesadas matérias que uso torpe
oh madalena

Estruturalmente, o poema se divide em duas estrofes de oito e seis versos. Podemos interpretar o número de estrofe, dois, como o casal que é formado por duas pessoas. As rimas presentes são poucas: **amadas** – **baforadas** (-adas), rima perfeita; dias – **entedias** (-dias), rima ampliada. Não há uma constante metrificação no poema.

¹⁷⁰ Ver item 4.2.2.1 desta dissertação, em que abordamos a respeito da idealização do eu-lírico com o outro.

O título do poema “Tango again”, ou seja, “mais uma vez tango”, nos remete à dança típica da Argentina – o tango, dança sensual e apaixonada dos casais. Assim, o título pode ser lido como lembrança do tempo passado, em que ainda eram apaixonados e viviam em perfeita harmonia. Porém, a palavra “again” indica um retorno, um novamente, que podemos interpretar como o desejo de uma reconciliação.

Comparando a canção “Sete Cidades” com os poemas “Geografia” e “Tango again” sob o aspecto da anulação do *eu* e conseqüente completude no outro, averiguamos que a canção representa um modo extremo de anulação do *eu*. O *eu* direciona todos os seus passos por causa do outro, que é a sua razão de viver. Já nos poemas encontramos um *eu* menos radical, como, por exemplo, no poema “Geografia”, em que o *eu* não se anula totalmente, mas se complementa e amplia seus horizontes, o que o faz sentir-se completo com o outro. No poema “Tango again” o eu-lírico anula a relação amorosa e se anula também quando reconhece e cita suas atitudes erradas.

Nem a canção nem os poemas possuem esquema de metrficação dos versos. Também, encontramos poucas rimas em ambos os casos.

4.2.5 – Anulação do objeto amado (5ª dicção do lírico):

A quinta dicção do eu-lírico compreende, assim como a quarta dicção, uma *anulação*. Porém, neste caso, não se trata de uma anulação do eu-lírico, ao contrário, é ele quem anula o objeto amado. Esta modulação do sentimento amoroso ocorre, sobretudo, quando o amor está por acabar, quando o eu-lírico não vê mais em seu objeto amado motivos para continuar apaixonado.

4.2.5.1 – A canção

A canção “Será” (1º álbum, ‘Legião Urbana’) aborda o *eu* que põe em dúvida seu relacionamento amoroso. Não aceita tentativa de posse e dominação do outro. O próprio título da canção já remete a um questionamento que é referido no corpo da letra. O *eu* que busca encontrar o amor, a liberdade e se depara com o outro de forma conflituosa:

Tire suas mãos de mim
Eu não pertenço a você
Não é me dominando assim

Que você vai me entender

O *eu* afirma que sabe onde está – mesmo sozinho, mostrando que o outro se encontra perdido, mesmo com a presença do eu-lírico. A possessão e a angustia por ciúmes do outro deixam o eu-lírico também em dúvida, e chega a afirmar que esse tipo de sentimento do outro não é característico do amor:

Eu posso estar sozinho
Mas eu sei muito bem onde estou
Você pode até duvidar
Acho que isso não é amor.

A indecisão do relacionamento amoroso faz com que o eu-lírico questione o momento de dúvida no amor e também seu futuro. Esses constantes questionamentos que surgem na canção são característicos da juventude:

Será isso imaginação?
Será que nada vai acontecer?
Será que é tudo isso em vão?
Será que vamos conseguir vencer?

Percebe-se que o momento é também de dúvidas e perguntas, não apenas sobre o relacionamento amoroso, mas sobre o futuro, sobre as incertezas de um futuro amoroso e pessoal também.

Perguntas típicas de casais são lançadas, como metáforas dessa incerteza em relação ao que há por vir:

Brigar prá quê
Se é sem querer
Quem é que vai
Nos proteger?
Será que vamos ter
Que responder
Pelos erros a mais
Eu e você?

Já no trecho:

Nos perderemos entre monstros
Da nossa própria criação
Serão noites inteiras
Talvez por medo da escuridão.

O eu-lírico reflete sobre os fantasmas da insegurança e do ciúme, causadores de tormentos, admite que os tais “monstros” (ciúme, fantasia) são decorrentes da imaginação do outro e percebe os problemas que ambos causam por fantasiar.

O sentimento de inquietude que toma o eu-lírico é latente, levando-o a pensar nos problemas futuros que ainda virão, o que fará, que solução terá e como se livrará desse sentimento egoísta de posse, que somente irá servir para destruir o amor:

Ficaremos acordados
Imaginando alguma solução
Prá que esse nosso egoísmo
Não destrua nosso coração.

O trecho final da canção expõe o momento em que o eu-lírico não vê motivos para brigas e que as atitudes do outro são em vão. A posse, a insegurança e o ciúme apenas afastarão os dois. Admite que não quer brigar e que separados, desunidos, estão sem proteção, como se um protegesse o outro:

Brigar prá quê
Se é sem querer
Quem é que vai
Nos proteger?

Será que vamos ter
Que responder
Pelos erros a mais
Eu e você?

A estrutura externa é dividida em três partes entremeadas pelo refrão da canção, que aparece a cada duas estrofes de quatro versos. De ritmo fácil, o refrão, devido à presença das anáforas – será, penetra na mente do ouvinte com facilidade. Essa agilidade da canção é consequência da metrificação, já que a maioria dos versos são em redondilha maior.

A canção apresenta algumas rimas, sendo que todas são externas e perfeitas, como nas palavras **mim** e **assim** (-im), na primeira estrofe. No refrão da canção, as rimas são cruzadas e seu esquema é ABAB: **imaginação** – **vão** (-ão) e **acontecer** – **vencer** (-er). As rimas com terminação -ão ainda vão aparecer nas estrofes seguintes: **criação** – **escuridão**, **solução** – **coração**. As terminadas em -er figuram no último trecho da canção: **ter** – **responder**. Essas rimas podem ser classificadas, também, como pobres, já que há uma enormidade de palavras com essa terminação, ou seja, a canção não apresenta inovação ou criatividade na construção das rimas.

4.2.5.2 – Os poemas

A anulação do objeto amado (5ª dicção do lírico), presente na canção “Será”, também está presente nos poemas “Exit final”¹⁷¹, de Antonio Fernando de

¹⁷¹ FRANCESCHI, Antonio Fernando De. Exit Final. In: Caminho das Águas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.49.

Franceschi, “Domingo”¹⁷², de Fernando Paixão, e “Cera & nata para Desdêmona”¹⁷³, do poeta Glauco Mattoso.

A anulação do objeto amado é encontrada no poema “Exit final”. Tal e qual os poemas “Marfins” e “Tango again”, analisados anteriormente¹⁷⁴, “Exit final” pertence aos “Cinco instantes de Joana”, capítulo do livro de poemas “Caminho das águas”. Assim, podemos afirmar que o poema a ser analisado pertence ao último instante de Joana.

O poema inicia com a voz do eu-lírico afirmando que toca o outro com esporas (ponta de metal ajustada ao taco do calçado para ajudar a montaria), sem delicadeza, e quando o outro o procura, despacha.

te toco esporas meã culpa
matinal fanfarra me agarras
te despacho

O eu-lírico se compara a um corredor no sentido de saída e essa imagem representa a saída, o abandono do relacionamento. Avisa que a está trocando por algo melhor, que o término da relação é motivo de alegria e não de tristeza.

Sou todo corredor saindo
Saindo Joana desta para melhor
Sem recaída de embalo

Afirma que sai bem da relação, pleno de suas energias e, como provocação, questiona se ela sabia:

Vitaminado
Sabias?

O eu-lírico reitera que já não cede a chantagens – manhas – do outro. Está confiante em sua decisão, mesmo evitando que seja descoberto o motivo da separação.

Já não caio em tuas manhas
Potranca
Mas fujo flagrante
Por via das dúvidas

Afirma contundentemente o fim da relação, duplica a palavra fim, saída, final e escreve-a em inglês, “exit”, que significa saída e final, que também é o título da canção. Mais uma vez mostra que está decidido e confiante na sua escolha:

¹⁷² PAIXÃO, Fernando. Domingo. In: **25 azulejos**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994. p. 41

¹⁷³ MATTOSO, Glauco. Cera & nata para Desdêmona. In: MASSI, Augusto. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios; [São Paulo]: SMC, Prefeitura do Município de São Paulo, 1991. p. 172.

¹⁷⁴ Ver item 4.2.2.1 desta dissertação em que abordamos a respeito da idealização do eu-lírico com o outro e também o item 4.2.4.2 em que abordamos a anulação do eu em completude do outro.

Exit final
Disso tenhas certeza

A estrutura formal do poema é simples: é composto por quatorze versos que não são separados em estrofes, não possui metrificação e algumas poucas rimas, como: **fanfarra** – **agarras** (no mesmo verso), rima ampliada interna, e **despacho** – **embalo**, rimas vocálicas. Essa quase ausência de recursos externos ou formais do poema pode representar o pouco ou nenhum sentimento que o eu-lírico ainda possuía pelo outro.

O poema “Domingo”, do poeta Fernando Paixão, também trata da questão da anulação do outro. No poema, encontramos um eu-lírico triste e infeliz pelo fracasso do casamento. Entre o eu-lírico e outro não há mais nenhuma cumplicidade, nem conversa, nem carinho, muito menos amor, não há nada que os une, existe apenas o vazio e a indiferença entre os dois.

O eu-lírico vê o outro distante e compara a distância entre eles à notícia de viagem, em que se comenta apenas trivialidades. Chega a “medir” essa distância e afirma que caberia na área da sala, considerada sempre, a maior área da casa.

Qual notícia de viagem
Tua distância
Cabia na área da sala.

Não havia conversa entre eles, o silêncio reinava, com exceção do barulho da TV. Seus olhares não se cruzavam, já que não havia conversa, olhavam para a mesma direção: a TV ou o Jornal. Viviam em solidão, apesar de viverem juntos.

A mudez nos inclinava os olhos
do mesmo vértice
para o ruído da Tv e o silêncio do jornal.

O eu-lírico comenta a impossibilidade do carinho entre os dois, o abraço, mesmo que de despedida, não é dado, marcas de um encontro acabado. Diante de tal circunstância de desamor, com tanta distância e frieza, o eu-lírico já não lembra mais o motivo da união. Assim, questiona a Deus o porquê do enlace, já que vivem mudos e sozinhos à espera da reconciliação.

O abraço impossível rondava a tarde
Seara do encontro fenecido.
Por que elos nos enlaçamos, Pai?
Sempre calados na poltrona vazia
Do retorno?

Percebemos no poema a presença de alguns verbos no pretérito, como: cabia, inclinava, rondava. Analisando o significado dos verbos no texto, averiguamos

que se trata de algo que já aconteceu, então passado. Assim, podemos interpretar que o poema conta algo que já passou, um problema que já foi resolvido. Desta forma, podemos concluir que, finalmente, o casamento acabou, já que não havia mais razões para que continuasse.

O título do poema “Domingo” se refere à primeira parte do poema, na qual o eu-lírico descreve uma cena de convivência doméstica entre duas pessoas que não se gostam mais. O domingo, também, é o dia da semana em que não trabalhamos e, na maioria das vezes, ficamos em casa e curtimos nossos familiares, o que não ocorre no poema, já que nem se olham e conversam mais.

O poema é composto de versos brancos e livres e podemos interpretar essa característica como o desejo do eu-lírico de ficar livre.

O poema “Cera & nata para Desdêmona” também aborda sobre a anulação do outro, que é feita de vários adjetivos negativos, xingamentos e, algumas vezes, até com a utilização de expressões chulas.

O poema é construído com uma série de expressões paradoxais e apresenta uma mistura de elogios e críticas, palavras amorosas e xingamentos. O eu-lírico, no início do poema, elogia o outro:

Oh minha doce amada,
Minha goiabada
Tão conspícua
Quão conspícua

Porém, nos versos seguintes o tom muda e as palavras também:

Inconstante e mamada
Desnaturada e desnatada!
Oh minha desdenhosa

Nos versos seguintes mescla elogio e crítica:

Divina, demoníaca
Diva doidianas,

Na próxima parte do poema, o eu-lírico, mais uma vez, rasga elogios ao outro e afirma até que o ama. Porém, esse amor é carnal, já que somente descreve e afirma amar os órgãos sexuais. O eu-lírico, entretanto, apresenta, também, o lado feio e grotesco do outro e de sua genitália.

como amo tuas anãs
quando me envenenas
com teus ventos;
tuas xanas
planas e plenas
de corrimentos;

tua prepúcia
que não posso
arregaçar
e teu regaço
que não passo
sem cabaçar!

A anulação do outro ocorre no modo irônico e grotesco de elogiar e apresentar os “defeitos” do outro. Também a forma de tratamento e os adjetivos dirigidos a ele são negativos e maldosos.

Na sua parte formal, podemos afirmar que o poema não apresenta estrofes e é composto por vinte e um versos, que não obedecem a metrificação. Na maioria deles encontramos rimas que chegam a se repetir várias vezes, como na primeira a rima -ada: **amada**, **goiabada**, **mamada**, **desnaturada** e **desnatada**. O poema apresenta, ainda, outras rimas: **envenenas**, **plenas** (-enas); **anas**, **xanas**, **planas** (-anas); **ventos**, **corrimentos** (-entos); **regaço**, **passo** (-asso); **arregaçar**, **cabaçar** (-açar). São rimas perfeitas e, a maioria delas, externas.

Cotejando a canção “Será” com os poemas “Exit final”, “Domingo” e “Cera & nata para Desdêmona” sob o aspecto da anulação do outro, verificamos que na canção o *eu* põe em dúvida seu relacionamento amoroso devido ao comportamento de posse e dominação do outro, questionando o amor e o seu futuro. Assim, a anulação do objeto amado é averiguada, pois o eu-lírico não vê mais motivos para continuar apaixonado. No poema “Exit final”, a anulação do *eu* é percebida, pois o sujeito lírico não sente mais amor pelo outro e afirma que já encontrou novo amor. O poema é o registro do término da relação. Em “Domingo”, a relação amorosa terminou, fato verificado pela conjugação dos verbos no passado. O *eu* apresenta as situações vividas pelo casal: solidão, distância, isolamento e vazio, oriundas da falta de cumplicidade e amor. Já no poema “Cera & nata para Desdêmona”, o eu-lírico anula o objeto amado, pois o trata com ironia e deboche, demonstrando interesse apenas pela parte sexual do outro, a qual também debocha.

Na parte formal, tanto no poema quanto na canção, encontramos uma predominância de versos livres com algumas rimas.

4.2.6 – Perda/despedita (6ª dicção do lírico)

A última dicção do eu-lírico é representada pela perda/despedita do relacionamento amoroso. Nesta 6ª e última, o *eu* e/ou o outro se vão, ou seja, um dos dois procura a identidade perdida e/ou outro amor. A perda do objeto amado

pode levar o *eu* a tentar compreender a vida ou a perda do seu sentimento em relação ao outro, ou então o motivo de não ser mais querido pelo outro.

4.2.6.1 – As canções

Na canção “Por enquanto” (1º álbum, ‘Legião Urbana’), essa modulação do lírico vem repleta de desilusão. A paixão que parece eterna se autoconsome:

Mudaram as estações e nada mudou
Mas eu sei que alguma coisa aconteceu
Está tudo assim tão diferente.

É o interior do *eu* que interessa, o pressentir que dá a orientação a ele.

Mesmo diante do final da relação, ainda se espera “o amor para toda a vida”:

Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar
Que tudo era pra sempre
Sem saber
Que o pra sempre
Sempre acaba?

O *eu* não aceita o fim, para ele amor é para toda a vida. Chega, nessa parte, a idealizar o outro e afirma que a única pessoa em que pensa é no outro e, na sua fantasia, estão bem:

Mas nada vai conseguir mudar o que ficou
Quando penso em alguém
Só penso em você
E aí então estamos bem

Acredita que existam mais motivos para continuar com a relação do que para terminá-la, porém, sem discutir, sem algo definido. É como se o *eu* preferisse um “tempo” na relação e que tudo ficasse como está.

Mesmo com tantos motivos pra deixar tudo como está
E nem desistir, nem tentar
Agora tanto faz
Estamos indo de volta pra casa

O último verso da canção remete a idéia de descanso (já que estão indo para casa) e aconchego. O eu-lírico vê a casa como abrigo, lugar imune a brigas, sente-se reconfortado em retornar ao lar e prefere deixar as coisas pendentes do que resolvê-las na pressa.

Na canção há três partes distintas: na primeira, o eu-lírico percebe que alguma coisa mudou no relacionamento, não é mais como antes. Na segunda, lembra de promessas feitas no passado, que não podem ser cumpridas, porém reafirma seu platônico amor. Na terceira parte, o eu-lírico, diante do fim, prefere

deixar as coisas inertes a debater a relação. Vê o retorno à casa como suposto lugar de reconciliação.

Nos versos da canção não encontramos metrificacão nem rimas e, assim, afirmamos que seus versos são brancos e livres.

Outra canção que aborda essa dicção da perda/despida do lírico é “Andréa Dória” (2º álbum, ‘Dois’). O título remete a uma embarcação e a palavra “navio” simboliza partida, afastamento entre duas pessoas, ou a impossibilidade de concretizar planos, pois os meios para isso são afastados. O título da canção “Andréa Dória”¹⁷⁵, que é o nome do navio, pode ser lido como uma metáfora para o relacionamento descrito na canção, pois tinha condições para perpetuar-se, porém naufragou, apresentando ao fim da relação um tom trágico e provocando uma mudança significativa no eu-lírico:

Eu sei – é tudo sem sentido.
Quero ter alguém com quem conversar,
Alguém que depois não use o que eu disse
Contra mim.

Assim, o eu-lírico sofre com o fim da relação, sente-se incompreendido e chega a exagerar em sua dor – ninguém é capaz de sofrer o quanto ele, nem de entendê-lo.

No trecho:

Às vezes parecia que, de tanto acreditar
Em tudo que achávamos tão certo,
Teríamos o mundo inteiro e até um pouco mais:
Fariamos floresta do deserto
E diamantes de pedaços de vidro.

Os planos do casal são revistos pelo eu-lírico, que percebe que exagerou em seus anseios, tornando-os impossíveis de serem realizados, possíveis apenas na imaginação do apaixonado. Nesta parte encontramos, com fartura, a figura de linguagem responsável por exageros, a hipérbole.

Esses planos são desfeitos e a conjunção adversativa “mas” marca a quebra de harmonia entre o casal. O eu-lírico, agora, reconhece que seus sentimentos estão bloqueados:

Mas percebo agora

¹⁷⁵ *Andréa Dória*, Grande Dama do mar, foi um navio italiano dos anos 50, considerado o maior e mais rápido. Em junho de 1956, o navio sueco *Stockholm*, em curso pelo norte do Atlântico, chocou-se com a embarcação. Foram registradas 50 mortes de um total de 1709 pessoas. In: CASTILHO, Angélica; SCHLUDE, Érica. **Depois do fim: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana**. Op.cit. p. 162.

Que o teu sorriso
Vem diferente,
Quase parecendo te ferir.

Mesmo assim, deseja o outro: “Quero a tua força como era antes”. E quer convencê-lo a continuar com o relacionamento:

O que tens é só teu
E de nada vale fugir
E não sentir mais nada

Aqui, percebe-se que o eu-lírico não aceita a possibilidade do outro deixar de amá-lo e tenta convencer o outro a não partir, não terminar a relação.

A canção também aborda o momento de avaliar a relação, até porque chegou ao fim:

Até chegar o dia em que tentamos ter demais
Vendendo fácil o que não tinha preço.

Na última parte da canção, o eu-lírico muda, se fortalece com o término da relação e com o seu sofrimento e, para não se decepcionar novamente, deixa de fazer planos:

Nada mais vai me ferir.
É que eu já me acostumei
Com a estrada errada que segui
E com a minha própria lei.

No final da canção, o eu-lírico se despede da relação e do outro, não guarda mágoas e o sofrimento parece fazer parte do passado. Quando diz: “Tenho o que ficou”, mostra que o sentimento bom que nutria pelo outro continua e afirma: “E tenho sorte até demais, / como sei que tens também”, ou seja, reconhece que tiveram sorte de se encontrar e viver uma história juntos e, com o término da relação, continuam tendo a mesma sorte para encontrar um novo alguém que os mereça. O eu-lírico, de certa forma, abençoa o caminho dele e do outro.

A canção “Andréia Dória”, composta por cinco estrofes de diferente número de versos, não apresenta metrificação nem rimas, ou seja, podemos afirmar que seus versos são livres e brancos.

4.2.6.2 – Os poemas

A sexta e última dicção do lírico, perda/despedita, presente nas canções “Por enquanto” e “Andréia Dória”, também é identificada nos poemas “Do amor perdido”¹⁷⁶, de Antonio Fernando de Franceschi, e “Detalhes”¹⁷⁷, de Augusto Massi.

¹⁷⁶ FRANCESCHI, Antônio Fernando De. Do amor perdido. In: **Sal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 65.

O poema "Do amor perdido" aborda a questão da perda/despida do objeto amado. Este apresenta motivos e causas para que um amor termine, comenta que não houve discussão, que o amor não teve o zelo necessário e desgastou-se:

Abranda sem porfia
Descuidado
O lasso amor
No desaviso

O eu-lírico caracteriza o amor que tinha como lasso – cansado, parco – econômico, soluto – solto e ainda, descuidado, louco e desatento. É uma somatória de características desse amor que resultam na perda dele.

Na última estrofe, o eu-lírico reconhece que a *relação* de amor não foi nutrida, estava abandonada, perdida e não entende como o seu *sentimento* amor não se perdera também, já que o amor/relação estava descuidado.

que crer não dera
antes houvesse
perdido amor
se tão perdido
amor era

Convém esclarecer que no poema há dois tipos de amor: o tipo que é citado nas primeiras três estrofes corresponde ao amor/relação, ou seja, o eu-lírico podia amar outra pessoa. Porém, se não demonstrasse esse amor e não cultivasse esse sentimento entre os dois, ele acabaria, mesmo que o eu-lírico continuasse apaixonado. Outro tipo de amor citado na última estrofe do poema é o amor sentimento, que eu-lírico tinha pela outra pessoa. O que o eu-lírico quer dizer é que não compreende como o seu amor (sentimento) não morrera, já que não zelava pelo seu amor (relação).

O poema é formado por quatro estrofes, sendo que a primeira possui quatro versos e as demais, cinco. Observamos que os versos do poema intercalam entre três e quatro sílabas poéticas, constituindo versos trissílabos e tetrassílabos. Com relação às rimas, os versos são brancos.

O poema "Detalhes", que também aborda a questão da perda/despida, apresenta, nas primeiras quatro estrofes, "detalhes", particularidades de um casal, de momentos íntimos e, ao mesmo tempo, comuns, que marcam a história do sujeito lírico e do objeto amado.

¹⁷⁷ MASSI, Augusto. Detalhes. In: **Negativo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 91.

Entretanto, nas últimas duas estrofes, o eu-lírico fala de perda do objeto amado, da sensação de nunca se sentir pronto para assumir uma relação. Comenta que o seu amor, depois da perda, é feito de saudade e desencontro.

O poema é construído em seis estrofes de dois versos cada. Os versos são dispostos em pares, como um casal. As rimas apresentam-se também em pares: cinema – poema (-ema), amigos – adquiridos (-i-os), pratos – cacto (-a-o), cigarro – carro (-arro), seguida – avenida (e-i-a) e pronto – desencontro (-ontro). A maioria das rimas são externas e perfeitas.

Aproximando as canções “Por enquanto” e “Andréia Dória” dos poemas “Do amor perdido” e “Detalhes” sob o aspecto perda/despida, averiguamos que nas canções o eu-lírico analisa o relacionamento e por que chegou ao fim. Em “Por enquanto”, o eu-lírico não aceita o perda do objeto amado e, por outro lado, o sujeito lírico da canção “Andréia Dória” reconhece que ficarão mais felizes separados. No poema “Do amor perfeito”, a perda do objeto amado é encarada como um descuido no cultivar da relação, e em “Detalhes”, a perda não é totalmente aceita, ficam a saudade e o desencontro.

Nas canções, o texto é construído envolto numa série de símbolos e metáforas, ao contrário dos poemas, que privilegiam o trabalho com elementos fragmentários que, ao se unirem, totalizarão o poema. Então, não há explicação nos poemas, há “flashes” de sentimentos, sensações, momentos, cenas e histórias.

No aspecto formal, as canções analisadas possuem versos brancos e livres. Já nos poemas, percebemos a preocupação com o metro (“Do amor perdido”), com a rima e com a visualização do poema (“Detalhes”).

5 – CONCLUSÕES

À primeira vista, comparar poesia e letra de canção, ainda mais *rock n`roll* e de um grupo que vendeu e ainda vende muito, milhares de cópias por ano, como a Legião Urbana, pode parecer impossível. Entretanto, sabemos que Renato Russo, vocalista e compositor, é considerado por muitos críticos um poeta. Assim, nessa dissertação, procuramos aproximar estes opostos, letra de canção e poesia, já que muitas vezes se atraem.

Pudemos verificar que poesia e canção, no Brasil, desde os anos cinqüenta, vêm se aproximando e, algumas vezes, até se fundindo. Averiguamos, também, que a letra de canção alcançou seu auge nos anos 70, principalmente em composições de Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Nos anos 80, muitos poetas que figuraram entre os “poetas marginais” se aproximaram do *rock* e, da mesma forma, muitos roqueiros descobriram a poesia. Assim, sobretudo nessa década, vamos nos deparar com vários “poetas roqueiros” e vice-versa. Ou seja, a poesia e a canção (*rock*) estreitou seus laços, misturando-se às vezes, confundindo críticos e alegrando o público.

O híbrido perfil do poeta da década de 80 recupera e abandona vários estilos literários, segue todos e não segue nenhum, cria o seu estilo e deixa a sua marca.

As letras de canção da banda “Legião Urbana” chamaram a atenção do público, que as cantava em exaustão, e da crítica especializada (em música), que procurava desvendar qual era o segredo de tanta empatia.

Depois que o primeiro crítico comparou o trabalho do compositor da banda, Renato Russo, a um poeta, deu espaço para que muitos outros, críticos, jornalistas e público o nomeassem – poeta.

Assim, esta dissertação procurou comprovar a veracidade do título de poeta nomeado a Renato Russo e, para tanto, selecionamos sete canções lírico-amorosas e as comparamos com os poemas de alguns poetas da década de 80. Como recorte ao tema escolhido, aproximamos canção e poesia dentro de cada modulação lírica averiguada: identificação com o objeto amado, idealização do objeto amado, evasão, anulação do *eu*, anulação do outro e perda/despedita.

Nesse diálogo de textos entre poesia e canção, percebemos que as diferenças entre elas existem. A primeira e fundamental é que as letras de canção são escritas com o propósito musical, ou seja, quando Renato Russo escrevia as letras, tinha o objetivo de criar uma boa canção de *rock* e que o público interagisse com ela. Assim, Renato Russo não escreveu poemas, mas canções para serem divulgadas nos meios competentes a essa natureza; não optou pela vertente do livro, o que poderia ter feito, se almejasse isso. Dessa forma, afirmamos que canção e poesia são dicções diferentes, que se apresentam cada qual em seu espaço: livro ou disco.

Outra diferença que encontramos é com relação ao texto, tanto o do poema como o da canção. Podemos afirmar que os poemas averiguados são, de modo geral, mais sintéticos que as canções, apresentando quase sempre um número menor de versos e a técnica do fragmento é bastante recorrente, ao contrário das canções. Essas, além de serem mais extensas, apresentam texto encadeado, dificilmente fragmentário, e isso se justifica, pois o cancionista Renato Russo tinha o objetivo de fazer com que suas canções tivessem interação com seu público e, assim, utilizava uma linguagem direta, vocabulário acessível ao jovem e também temas recorrentes a esse universo, sobretudo, o amor.

Identificamos, também, nas canções, um grande número de figuras de linguagem, a utilização de palavras simbólicas e, as vezes, um certo cuidado com a metrificação da letra de canção. Enfim, percebemos nas canções elementos comuns aos poemas, como se o texto fosse trabalhado para que tais elementos figurassem no poema. Entretanto, nos poemas analisados, encontramos pouca recorrência às palavras simbólicas ou à utilização de figuras de linguagem. Assim, os poemas analisados apresentam uma simplicidade aparente, os temas não são explorados à exaustão e há o predomínio do fragmento das idéias apresentadas.

Por fim, resta-nos esclarecer que, perante esse enfrentamento entre poesia e canção, não concordamos com os críticos que tinham Renato Russo como poeta, exemplo de sua geração, pois os poetas de sua geração, a de 80, estavam voltados para outro foco, preferiam temas mais reflexivos e buscavam, sobretudo, descobrir seu próprio *eu* antes de discutir sobre o relacionamento amoroso, como se estivessem, de certa forma, mais amadurecidos.

Assim, afirmamos que Renato Russo pode ser considerado um bom letrista, pois fez com que sua canção fosse cultuada pôr seu público falando a linguagem dele, também, preocupou-se em fazer um texto mais elaborado, sem a presença de incontáveis refrões e coma utilização de elementos comuns a poesia. Desta forma, Renato Russo foi um cancionista exemplo de sua geração.

6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “O fetichismo na música e regressão da audição” e “Idéias para a sociologia da música” In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril cultural, 1980.
- _____. e HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido de Almeida. São Paulo: Zahar, 1985.
- AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Ed. Scipione, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- _____. **Corpo**. Rio de Janeiro, Record, 1984.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. Três. Ed. São Paulo: Ed. Martins/MEC, 1972.
- ANTELO, Raul et al. **Declínio da arte Ascensão da cultura**. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998.
- ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 2000.
- ÁVILA, Carlos. **Linguagem construtiva**. In: Folha de São Paulo, 29 de junho de 1986.
- BACHELARD, Gaston. “Instante poético e instante metafísico”. In: **O direito de sonhar**. Trad. José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1985.
- _____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 15º ed. 2000.
- BÍBLIA SAGRADA**. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BILAC, Olavo. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1996.
- BIVAR, Antônio. **O que é Punk**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras. 3ª ed, 2000.
- BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- BRAUGH, Bruce. **Prolegômenos a uma estética do rock**. Trad. Duda Machado. In: NOVOS ESTUDOS. **CEBRAP**. Nº 38, março, 1994.
- BUENO, Alexei. **Lucernário**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. 1998.

CASTELO, José. **Vinícius de Moraes: o poeta da paixão – uma biografia**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

CASTILHO, Angélica; SCHLUDE, Erica. **Depois do Fim: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana**. Rio de Janeiro: Editora Hama, 2002.

CHACAL. **Letra elétrica**. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1994.

_____. **Comício de Tudo – poesia e prosa**. Editora Brasiliense, 2º ed., 1987.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva *et alii*. 10. Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

Conversações com Renato Russo. Campo Grande: Ed. letra Livre, 1996.

Cohn, Gabriel. **Theodor W. Adorno**. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1986.

DAPIEVE, Arthur. **Brock – O Rock Brasileiro dos Anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. **Renato Russo: O trovador solitário**. Ed. Relume Dumará, Rio de Janeiro: 2000.

Declínio da Arte/ Ascensão da Cultura. Florianópolis, **ABRALIC**; Letras Contemporâneas, 1998.

DIAS, Márcia Tosta Dias. **Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000.

ELIOT, T.S. **Ensaio de doutrina crítica**. Coleção Filosofia e ensaios. Guimarães Editores: Lisboa, 1997.

FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto. **Literatura Brasileira**. 9. ed. Editora Ática, 1998.

FAVARETTO, Celso. **Alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

FRANCESCHI, Antônio Fernando. **Caminho das Águas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Sal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.

GARDEL, André. **Música popular e poesia brasileira contemporânea: Aproximações e fugas**. In: Range Rede – Revista de Literatura. Rio de Janeiro, Ano 4, Nº 04, Primavera de 1988.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 Poetas Hoje**. 2º ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

_____. **Esses poetas: Uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

_____. **Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

INTERNET. Douglas Carrara. **Poesias ao Sabor do Vento**. <http://www.varaldepoesia.com>

_____. TettêSchmidt. http://www.tetteschmidt.hpg.ig.com.br/2002/poesia_separacao.htm

_____. Sérgio Martins. **Religião Urbana**. <http://www.uol.com.br/revista/veja>.

_____. Bia Abramo. **Legião é o mesmo depois de quatro anos**. <http://www.fws.uol.com.br>

_____. Antonina Lemos. **Renato Russo foi “irmão mais velho”**. <http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1994.nfo/>

_____. www.uol.com.br/antoniocicero/

_____. www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rubens/daniel-lions-den.jpg

_____. **O rock de luto**. <http://www.legião-urbana.com.br/legião-ubana/luto>

JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da música**. 2. ed. São Paulo: Ed. Scipione, 1993.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. **Tributo à Legião vetado em disco**. 24 mar. 2000.

LEGIÃO URBANA. Emi-Odeon Brasil, 1984.

_____. **Dois**. Emi-Odeon Brasil, 1986.

_____. **Que país é este 1978/1987**. Emi-Odeon Brasil, 1987.

_____. **As quatro estações**. Emi-Odeon Brasil, 1989.

MARCHETTI, Paulo. **O diário da turma: 1976-1986: A história do rock de Brasília**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

MASSI, Augusto. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios; [São Paulo]: SMC, Prefeitura do Município de São Paulo, 1991.

_____. **Negativo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MATOS, Claudia Neiva de et al. **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MATTOSO, Glauco. **Da rua Augusta ao subúrbio (Do playboy ao punk)** In: <http://sites.uol.com.br/glaucomattoso/home/ensaio.htm>

Mc NEIL, Leg & Mc CAIN, Gillian. **Mate-me por favor: uma história sem censura do punk**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MODRO, Nielson Ribeiro. **A obra poética de Arnaldo Antunes**. Dissertação de Mestrado/ UFPR, 1996.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia não é difícil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
_____. **Um olhar estrangeiro: Dirceu e Marília revisados**. In: Revista Letras, n.49. Curitiba: Editora da UFPR, 1998. p.77-96.

MOISES, Massaud. **Dicionários de termos literários**. 2º ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **A literatura brasileira através de textos**. 11. ed. São Paulo, Cultrix, 1984.

MORAES, Vinícius. **Literatura Comentada**: Textos selecionados, análise histórico-literária, biografia e atividades de compreensão de texto. São Paulo: Editora Abril, 1980.

_____. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981.

NAPOLITANO, Marcos. **O conceito de “MPB” nos anos 60**. In: Revista História: Questões & Debates. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

Nova jovem Guarda. Folhetim. Nº 432. São Paulo: abril de 1985.

NUNES, Benedito. **A recente poesia brasileira: expressão e forma**. In: NOVOS ESTUDOS. **CEBRAP**. Nº 31, outubro, 10991.

Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes = *Other shores: 13 emerging Brazilian poets* /Antonio Cicero... [et al. ; ilustrações, Eliana Borges ; traduções dos poemas, Arto Lindsay ... et al.]. São Paulo, SP, Brazil: Iluminuras, 1998.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAIXÃO, Fernando. **25 azulejos**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

_____. **Fogo dos Rios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Em busca do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Ed. Notrya, 1993.

PHILIPPE, Daufouy & SARTON, Jean Pierre. **Pop Music – Rock**. Lisboa: Ed. Regra do Jogo. 1981.

POESIA JOVEM (ANOS 70). São Paulo: Abril Educação, 1982.

REVISTA CAOS. Nº 8, 1989. A.N. Editora.

REVISTA INIMIGO RUMOR. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1997.

REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro: Editor Jornal do Comércio, Ano II, Nº 5, 1986.

REVISTA MTV. **Renato Russo: como um anjo caído.** São Paulo: Editora ZMA3. Ano I, nº 9, novembro de 2001. p. 16 a 21.

_____. **O Rock dos anos 80 – 20 anos de História.** São Paulo: Editora ZMA3. Ano II, nº 18, setembro de 2002. p. 32 a 43.

REVISTA SOM TRÊS. Editora Três, junho de 1987, Nº 102.

REVISTA SHOWBIZZ. **Depois da tempestade.** Editora Azul: Ano 12, nº 12, Edição 137, dez/96. P. 30-33.

_____. **Renatíssimo.** Editora Azul: Ano 11, nº 11, Edição 124, nov/95. P.48 – 51.

_____. **Fica o amor...** Editora Azul: Ano 12, nº 11, Edição 134, nov/96.

_____. **O nascimento do Aborto.** Editora Azul: Ano 15, nº 1, Edição 174, jan/2000.

REVISTA BIZZ. Lorena Calabria. **O filho pródigo.** Editora Azul: nº 32, mar/88.

_____. **As regras e os limites de Renato Russo.** Editora Azul: Ano 11, nº 03, Edição 116, mar/95.

REVISTA USP: **Dossiê...Música brasileira.** Dez/jan/fev/1990.

ROCK: 40 ANOS DE HISTÓRIA. Décadas de 50 e 60. São Paulo: Editora Nova Sampa Diretriz. Volume 1.

_____. **Décadas de 70 e 80.** São Paulo: Editora Nova Sampa Diretriz. Volume 3.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Música Popular e Moderna poesia Brasileira.** Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

_____. **O canibalismo Amoroso.** São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1997.

SANTIAGO, Silviano. **Literatura e Cultura de massa.** In: NOVOS ESTUDOS. **CEBRAP.** Nº 38, março de 1994.

_____. **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Companhia das letras, 1989.

SCHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop.** Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SECCHIN, Antônio Carlos. **1952 – Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular.** Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SNYDERS, George. **A escola pode ensinar as alegrias da música?** São Paulo: Editora Cortez, 1997.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura rock e arte de massa.** Rio de Janeiro: Ed. Diadorim, 1995.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TATIT, Luiz. **A canção, eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.

_____. **O cancionista**. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **O momento de criação na canção popular**. In: *Literatura e diferença*. Anais do IV Congresso da ABRALIC. São Paulo: Edusp, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

_____. **Pequena história da música popular. Da modinha ao Tropicalismo**. 5 ed. Ver. e aum. São Paulo: Art Editora, 1986.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. **O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez**. In: Anos 70. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979.

_____. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Zunthor, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

7 – ANEXOS

Integra das letras utilizadas¹⁷⁸:**DANIEL NA COVA DOS LEÕES (DOIS)**

Letra: Renato Russo

Música: Renato Russo/Renato Rocha

Aquele gosto amargo do teu corpo
 Ficou na minha boca por mais tempo:
 De amargo e então salgado ficou doce,
 Assim que o teu cheiro forte e lento
 Fez casa nos meus braços e ainda leve
 E forte e cego e tenso fez saber
 Que ainda era muito e muito pouco.

Faço nosso o meu segredo mais sincero
 E desafio o instinto dissonante.
 A insegurança não me ataca quando erro
 E o teu momento passa a ser o meu instante.
 E o teu medo de ter medo de ter medo
 Não faz da minha força confusão:
 Teu corpo é meu espelho e em ti navego
 Eu sei que tua correnteza não tem direção.

Mas, tão certo quanto o erro de ser barco
 A motor e insistir em usar os remos,
 É o mal que a água faz quando se afoga
 E o salva-vidas não está lá porque não vemos.

ACRYLIC ON CANVAS (Dois)

Letra: Renato Russo

Música: Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Renato Rocha/ Marcelo Bonfá

— É saudade, então
 E mais uma vez
 De você fiz o desenho mais perfeito que se fez
 Os traços copieei do que não aconteceu
 As cores que escolhi, entre as tintas que inventei
 Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos
 De um dia sermos três.

Trabalhei você em luz e sombra.

E era sempre:
 — Não foi por mal. Eu juro que nunca
 quis deixar você tão triste.
 Sempre as mesmas desculpas
 E desculpas nem sempre são sinceras
 Quase nunca são.

Preparei a minha tela
 Com pedaços de lençóis

¹⁷⁸ Baseada no encarte dos cd's.

Que não chegamos a sujar
 A armação fiz com madeira
 Da janela do seu quarto.
 Do portão da sua casa
 Fiz paleta e cavalete
 E com as lágrimas que não brincaram com você
 Destilei óleo de linhaça
 E da sua cama arranquei pedaços
 Que talhei em estiletes
 de tamanhos diferentes
 E fiz então
 pincéis com seus cabelos
 Fiz carvão do batom que roubei de você
 E com ele marquei dois pontos de fuga
 E rabisquei meu horizonte.

E era sempre:
 —Não foi por mal. Eu juro que não foi por mal.
 eu não queria machucar você: prometo que isso nunca vai
 acontecer mais uma vez.
 E era sempre, sempre o mesmo novamente -
 A mesma traição.

Às vezes é difícil esquecer:
 — Sinto muito, ela não mora mais aqui.

Mas então porque eu finjo que acredito no que invento?
 Nada disso aconteceu assim - não foi desse jeito.
 Ninguém sofreu: E é só você que provoca essa saudade vazia
 Tentando pintar essas flores com o nome
 De “amor-perfeito” e “não-te-esqueças-de-mim”.

ANGRA DOS REIS (Que país é este 1978/1987)

Letra: Renato Russo

Música: Renato Russo/Renato Rocha/Marcelo Bonfá

Deixa, se fosse sempre assim quente
 Deita aqui perto de mim
 Tem dias em que tudo está em paz
 E agora os dias são iguais

Se fosse só sentir saudade
 Mas tem sempre algo mais
 Seja como for
 É uma dor que dói no peito
 Pode rir agora que estou sozinho
 Mas não venha me roubar

Vamos brincar perto da usina
 Deixa prá lá a angra é dos reis
 Por que se explicar se não existe perigo?

Senti seu coração perfeito
 Batendo ... toa e isso dói
 Seja como for
 É uma dor que dói no peito
 Pode rir agora que estou sozinho
 Mas não venha me roubar

Vai ver que não é nada disso
 Vai ver que já não sei quem sou
 Vai ver que nunca fui o mesmo
 A culpa é toda sua e nunca foi

Mesmo se as estrelas comessem a cair
 E a luz queimasse tudo ao redor
 E fosse o fim chegando cedo
 E você visse nosso corpo em chamas
 Deixa prá lá

Quando as estrelas começarem a cair
 Me diz, me diz prá onde a gente vai fugir?

SETE CIDADES (As quatro estações)

Letra: Renato Russo

Música: Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Marcelo Bonfá

Já me acostumei com a tua voz.
 Com teu rosto e teu olhar.
 Me partiram em dois.
 E procuro agora o que é minha metade.

Quando não estás aqui.
 Sinto falta de mim mesmo.
 E sinto falta do meu corpo junto ao teu.

Meu coração é tão tosco e tão pobre.
 Não sabe ainda os caminhos do mundo.

Quando não estás aqui.
 Tenho medo de mim mesmo.
 E sinto falta do teu corpo junto ao meu.

Vem depressa prá mim que eu não sei esperar.
 Já fizemos promessas demais.
 E já me acostumei com a tua voz.
 Quando estou contigo estou em paz.

Quando não estás aqui.
 Meu espírito se perde, voa longe.
 Longe, longe.

SERÁ (Legião Urbana)

Letra: Renato Russo

Música: Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Marcelo Bonfá

Tire suas mãos de mim
 Eu não pertencço a você
 Não é me dominando assim
 Que você vai me entender

Eu posso estar sozinho
 Mas eu sei muito bem onde estou
 Você pode até duvidar
 Acho que isso não é amor.

[refrão]

Será isso imaginação?
 Será que nada vai acontecer?
 Será que é tudo isso em vão?
 Será que vamos conseguir vencer?

Nos perderemos entre monstros
 Da nossa própria criação
 Serão noites inteiras
 Talvez por medo da escuridão

Ficaremos acordados
 Imaginando alguma solução
 Pra que esse nosso egoísmo
 Não destrua nosso coração.

[refrão]

Brigar pra quê
 Se é sem querer
 Quem é que vai
 Nos proteger?

Será que vamos ter
 Que responder
 Pelos erros a mais
 Eu e você?

POR ENQUANTO (Legião Urbana)

Letra: Renato Russo

Música: Renato Russo

Mudaram as estações e nada mudou
 Mas eu sei que alguma coisa aconteceu
 Esta tudo assim tão diferente

Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar
 Que tudo era pra sempre
 Sem saber
 Que o pra sempre
 Sempre acaba?
 Mas nada vai conseguir mudar o que ficou
 Quando penso em alguém
 Só penso em você
 E aí então estamos bem

Mesmo com tantos motivos pra deixar tudo como está
 E nem desistir, nem tentar
 Agora tanto faz
 Estamos indo de volta pra casa.

ANDRÉA DÓRIA (Dois)

Letra: Renato Russo

Música: Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Marcelo Bonfá

Às vezes parecia que, de tanto acreditar
 Em tudo que achávamos tão certo,
 Teríamos o mundo inteiro e até um pouco mais:
 Fariamos floresta do deserto

E diamantes de pedaços de vidro.

Mas percebo agora
Que o teu sorriso
Vem diferente,
Quase parecendo te ferir.

Não queria te ver assim -
Quero a tua força como era antes.
O que tens é isso teu
E de nada vale fugir
E não sentir mais nada.
Às vezes parecia que era só improvisar
E o mundo então seria um livro aberto,
Até chegar o dia em que tentamos ter demais,
Vendendo fácil o que não tinha preço.

Eu sei — é tudo sem sentido.
Quero ter alguém com quem conversar,
Alguém que depois não use o que eu disse
Contra mim.

Nada mais vai me ferir.
É que eu já me acostumei
Com a estrada errada que eu segui
E com a minha própria lei.
Tenho o que ficou
E tenho sorte até demais,
Como sei que tens também.

Íntegra dos poemas:

Identificação com o outro (1ª dicção do lírico):

De trás pra frente

O amante
Cabeça tronco membro
Eretos para o amado
Não decifra um só instante.
Eu mesmo ainda me lembro:
O amante é devorado.
Já o amado,
Por mais ignorante e indiferente,
Decifra o seu amante
De trás pra frente.

Antônio Cícero

Coração de verão

Num automóvel na Barra
No fusca com vista para o mar
Mar que se repete e não troca
Seu único disco de lágrimas
Te vejo a olho nu – tão nua
Que vou sem direção
Com meu ambulante
Amor
Sem freios
Sobre molas e rodas

Neste trailer de suspiros.

Armando Freitas Filho

Confissão banal

Sempre que a vejo
Quero me aproximar
Com a simplicidade
De quem pede fogo

Beijar seu beijo
Tocar seu corpo
Como quem acende
Um cigarro no outro

Augusto Massi

Idealização do objeto amado (2ª dicção do lírico):

Marfins

prima donna
me olhas
selvaggia
tal qual
te aqueço o ninho
sem pudores
e te percorro os ramos
joana
pelos braços réus
colhido
perdido sou
e teu
quando me mordes
levemente
ever for
teus marfins
cravar-me
carne adentro
mais ou menos

Antonio Fernando de Franceschi

Eco

A pele salgada daquele surfista
parece doce de leite condensado.
Como seu olhar, o mar é narcisista
e, na vista de um, o outro é espelhado.

E embora, quando ele dança sobre cristais,
goste de atrair olhares extraviados
de banhistas distraídos ou artistas
é claro que o mar é seu único amado.

Ei-lo molhado em pé na areia: folgado,
ao pôr-do-sol tem de um lado a prancha em riste
e do outro usa uma gata e um brinco e assiste

serenamente o horizonte inflamado
e a brisa e ele enfim não resiste
à beleza e diz "sinistro!" e ouve eco ao lado.

Antonio Cicero

Voyeur

Gosto de janela, de você e da TV
de você que é amarela, dá beijinho e é em 3D
da TV quando aparece a Regina, a Soninha ou a Maitê
da janela, d'olhar dela

só que você não tem moldura
é a completa loucura
você não tem fim, não tem meio, nem começo
você chega assim como quem não quer nada
faz piada, arrepia e arrebatada
esse seu volúvel espectador.

Chacal

Evasão (3ª dicção do lírico):

Frutas & Feras

Eu espremo uma laranja
dá saudades de você
com seu suco amarelinho
se espremendo pra mim

como uma jabuticaba
eu me lembro de você
com seu tom bem moreninho
invocada como quê

traço uma manga carlota
eu só penso em você
vêm-me uns fiapos na boca
na mangueira eu e você

eu estruncho um figo cru
eu não vivo sem você
vem a vontade lá dentro
de ti ver e de ti sentir

a fúria de uma fruta fera
quando se desfruta é bela
traz estampada na carne
o gosto simples da terra.

Chacal

Primeiro subsolo

Nada te ilumina.
Dentro do carro
curvado sobre a mágoa
que te envolve,
o coração bombeia: dor.

O mar contra a mente
A consciência
modelada como um búzio.

Augusto Massi

Anulação do eu e conseqüente completude no outro (4ª dicção do lírico):

Geografia

O leve arrepio de tuas mãos
me comanda suave
sigo-te pelos lugares de mim
que não conheço
amanheço-me vales
me percorro colinas
sou o campo em que te apraz
me transformares
ou senda perdida
num dorso de montanha

Me desvelo geografia
ao teu desejo
qual queiras
para colher-te em prados
ravinas
e na fina erva que me cobre o peito
te sentir os dentes
palmo a palmo cortando rente
sem pressa de me cegares
no olho da paixão

Antonio Fernando de Franceschi

Tango again

1.
fala arrastada
no ritual da manhã
te entedias Joana das conversas mal amadas
me empurrando para o devido lugar
em meu lugar ponhas-te repêtes
fugindo às baforadas que te lanço
frontais sentados entre queijos
e a fruta pão

2.
sabemos que esta ceia se renova
minguada no gotejar dos dias
te entedias Joana de meus gritos vespertinos
e das pedras que te atiro
e de mais pesadas matérias que uso torpe
oh madalena

Antonio Fernando de Franceschi

Anulação do objeto amado (5ª dicção do lírico):

Exit final

te toco esporas meã culpa
 matinal fanfarra me agarras
 te despacho
 sou todo corredor saindo
 saindo Joana desta para melhor
 sem recaídas de embalo
 vitaminado
 sabias?
 já não caio em tuas manhas
 potranca
 mas fujo flagrante
 por via das dúvidas
 exit final
 disso tenhas certeza

Antonio Fernando de Franceschi

Domingo

Qual notícia de viagem
 tua distância
 cabia na área da sala.
 A mudez nos inclinava os olhos
 do mesmo vértice
 para o ruído da Tv e o silêncio do jornal.
 O abraço impossível rondava a tarde
 seara do encontro fenecido.
 Por que elos nos enlaçamos, Pai?
 Sempre calados na poltrona vazia
 do retorno?

Fernando Paixão

Cera & Nata Para Desdêmona

Oh minha doce amada,
 minha goiabada,
 tão conspícua,
 quão conspícua
 inconstante e mamada,
 desnaturada e desnatada!
 Oh minha desdenhosa,
 divina, demoníaca
 diva doidianas,
 como amo tuas anãs
 quando me envenenas
 com teus ventos;
 tuas xanas
 planas e plenas
 de corrimentos;
 tua prepúcia
 que não posso
 arregaçar
 e teu regaço
 que não passo

sem cabaçar!

Glauco Mattoso.

Perda/ despedida (6ª dicção do lírico):

Do amor perdido

abrandar sem porfia
descuidado
o lasso amor
no desaviso

e se desanda
estremece
porque é louco
o parco amor
e reconhece

pouco se fia
desatento
de tal sorte
o amor soluto
em desalento

que crer não dera
antes houvesse
perdido amor
se tão perdido
amor era

Antonio Fernando de Franceschi

Detalhes

Te encontrar no cinema
no verso menor de um poema

numa festa na casa de amigos
em certos hábitos adquiridos:

conversar lavando pratos
cultivar um pequeno cacto

no gesto de apagar o cigarro
passar a noite dentro do carro

para te perder em seguida
em avenidas remissivas

e a sensação de nunca estar pronto
amor feito de saudade e desencontro

Augusto Massi

Biografia dos poetas citados:

Antonio Cicero:

As atividades públicas de Antonio Cicero se repartem entre o domínio da poesia e o da filosofia. Embora escreva poesia desde a adolescência, essa produção não começou a aparecer em periódicos ou livros, mas sim na forma de letras de canções, quando poemas seus foram musicados por sua irmã, Marina Lima, que, ao fazê-lo, dava início à sua própria carreira de compositora e cantora. A partir desse momento, sem abdicar de escrever poemas destinados a serem lidos — muitos dos quais acabaram sendo publicados em periódicos —, ele passou também a escrever poemas feitos para constituírem as letras das melodias que logo passou a receber, inicialmente de Marina, mas logo também de novos parceiros (entre os quais figuram Lulu Santos, Adriana Calcanhoto, Orlando Moraes e João Bosco, por exemplo).

Em 1996, Antonio Cicero reuniu seus próprios poemas prediletos no livro *Guardar* (ed. Record, Rio de Janeiro), que foi vencedor do Prêmio Nestlé de Literatura, na categoria *Estreante*. Em 1997, publicou o disco *Antonio Cicero por Antonio Cicero* (ed. Luz da Cidade, Rio de Janeiro), em que recita poemas de sua autoria. Poemas seus constam da antologia bilingüe *Outras praias / Other Shores* (ed. Iluminuras, São Paulo, 1998, organizada por Rodrigo Garcia Lopes), da antologia *Esses poetas* (ed. Aeroplano, Rio de Janeiro, 1999, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda), da antologia *41 poetas do Rio* (ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1999, organizada por Moacyr Félix), e da coletânea de textos *Mais poesia hoje* (ed. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1999, organizada por Célia Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento).

De 1991 a 1992, Antonio Cicero foi, junto com o professor Alex Varela, Coordenador de Estética e Teoria das Artes no Galpão das Artes do MAM, onde ministrou diversos cursos e pronunciou inúmeras palestras. Em 1993, concebeu a organização de uma série de ciclos de conferências que reunissem grandes pensadores e artistas em torno de alguns dos temas decisivos deste final de século. Sob a orientação dele e de Waly Salomão, três desses ciclos foram realizados, parte no Rio de Janeiro, parte em São Paulo, reunindo poetas do calibre de João Cabral de Mello Neto, John Ashbery, Haroldo de Campos, Derek Walcott e Joan Brossa,

artistas como os diretores Peter Sellars, José Celso Martines Correa e Arnaldo Jabor, e pensadores como Richard Rorty, José Arthur Giannotti, Ernest Gellner, Darcy Ribeiro, Peter Sloterdijk, Hans-Magnus Enzensberger e Tzvetan Todorov, entre outros.

Em 1994, junto com Waly Salomão, organizou o livro *O relativismo enquanto visão do mundo* (ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro), que reuniu as contribuições referentes a um desses ciclos. No mesmo ano, participou da Bienal Internacional do Livro, de Frankfurt, a convite do Ministério da Cultura, tendo pronunciado na *Literaturhaus* uma conferência sobre a cultura brasileira. Em 1995, publicou o ensaio filosófico de sua autoria *O mundo desde o fim* (ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro), que discute o conceito de modernidade. Em 1998, publicou, na coletânea organizada por Alberto Pucheu intitulada *Poesia (e) filosofia* (ed. Sete Letras, Rio de Janeiro), o ensaio "Epos e muthos em Homero", parte de uma obra mais extensa, ainda inédita, consagrada à poesia grega arcaica. Em 1999, foi publicado o seu ensaio "A época da crítica: Kant, Greenberg e o modernismo", na coletânea organizada por Ileana Pradilla Cerón e Paulo Reis intitulada *Kant: Crítica e estética na modernidade* (ed. Senac, São Paulo). No ano de 2000, foi publicado o seu ensaio "Poesia e paisagens urbanas", na coletânea *Mais poesia hoje*, organizada por Celia Pedrosa (ed. 7 Letras, Rio de Janeiro). Atualmente, Antonio Cicero se dedica a escrever poemas e ensaios, além de ocasionalmente fazer leituras e palestras em instituições tais como o MAM do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói e o Centro Cultural Banco do Brasil, bem como noutros estados do Brasil¹⁷⁹.

Antônio Fernando de Franceschi:

Antônio Fernando de Franceschi (Pirassununga SP, 1942), economista formado pela Universidade de São Paulo, trabalhou, a partir de 1980, como editorialista e diretor de redação da revista *IstoÉ*; nos anos seguintes, publicou críticas em diversos periódicos. Em 1985, foi lançado *Tarde Revelada*, seu primeiro livro de poesia, pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti de Revelação de Autor. Em 1988, ganhou o Prêmio Jabuti de Poesia pelo livro *Caminho das Águas* (1987) e, em 1990, o Prêmio Cassiano Ricardo de Poesia, pelo livro *Sal* (1989). Publicou ainda *Fractais* (1990) e *A Olho Nu* (1993). Franceschi faz parte da geração dos chamados poetas

¹⁷⁹ Biografia extraída do site: <http://www.uol.com.br/antoniocicero/>

"Novíssimos"; sua poesia, em que é freqüente a alusão a figuras históricas e mitológicas, foi definida como "exata" e "precisa", pelo escritor Caio Fernando Abreu¹⁸⁰.

Armando Freitas Filho:

Armando Freitas Filho (Rio de Janeiro RJ, 1940) teve publicado seu primeiro livro de poesia, *Palavra, 1960/1963*, em 1963. Trabalhava, na época, como colaborador dos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*, função a que se dedicaria até 1994. Conciliou sua produção poética com cargos públicos como os de Assessor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, na área de literatura, entre 1974 e 1990, e Assessor do Núcleo de Estudos e Pesquisas – NEP, ligado à Presidência do IBAC – FUNARTE, em 1994. Em 1986, recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia, pelo livro *3x4* (1985). Seguidor da tradição poética modernista e fortemente influenciado pelas obras de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, Freitas Filho faz versos elaborados, repletos de imagens impactantes. Suas obras poéticas mais recentes são *Duplo Cego* (1997) e *Fio Terra* (2000)¹⁸¹.

Augusto Massi:

Augusto Massi (São Paulo SP, 1959) cursou Jornalismo, na PUC/SP, entre 1979 e 1983. Nos anos seguintes, publicou ensaios, artigos, resenhas e entrevistas nos jornais *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Jornal da USP*, *O Estado de S. Paulo* e nas revistas *IstoÉ*, *Leia Livros*, *Novos Estudos Cebrap*, *Nuevas de Espanha* e *Veja*. Seu primeiro livro de poesia, *Negativo*, foi publicado em 1991. No ano seguinte, tornou-se doutor em Literatura Brasileira, pela USP, sob orientação de Alfredo Bosi. Foi professor-assistente de Literatura Brasileira na USP entre 1990 e 1994, período em que também foi membro dos conselhos editoriais das revistas *Novos Estudos Cebrap* e *Nossa América*. Colaborou no caderno Mais!, da *Folha de S. Paulo*, de 1992 a 1994. Segundo a crítica Flora Sussekind, há em *Negativo* "uma imaginação tipográfica, uma preocupação com o aspecto material da escrita que parecem orientar a organização global do volume, sua divisão em duas metades

¹⁸⁰ Biografia retirada do site: <http://www.itaucultural.org.br/>

¹⁸¹ Idem.

cromáticas distintas, a escolha da 'tinta preta', do 'matiz escuro' das letras, das linhas, como um dos motivos centrais deste primeiro livro de Augusto Massi."¹⁸².

Chacal:

Chacal (Rio de Janeiro RJ, 1951) publicou seu primeiro livro de poesia, *Muito Prazer, Ricardo*, em 1971. No ano seguinte, colaborou na revista *Navilouca* e publicou seu livro/envelope *Preço da Passagem*. Passou a integrar, em 1975, a coleção literária *Vida de Artista*, com Cacaso, Eudoro Augusto, Francisco Alvim, entre outros; ainda em 1975 foi lançado seu livro *América*. De 1976 a 1977, foi integrante do grupo Nuvem Cigana, com Bernardo Vilhena e Ronaldo Bastos, entre outros poetas. Formou-se bacharel em Comunicação pela UFRJ em 1977. Entre 1978 e 1983, foi co-autor das peças teatrais *Aquela Coisa Toda*, com o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone e *Recordações do Futuro*, com o grupo Manhas & Manias. Na década de 1980, trabalhou como cronista do *Correio Brasiliense* e da *Folha de S. Paulo*, além de roteirista da TV Globo. Nos anos de 1990, foi produtor do Centro de Experimentação Poética – CEP 20000, da Rioarte, coordenador de oficinas de poesia na UERJ e no Parque Lage e editor da revista *O Carioca*. Sua obra poética inclui *Nariz Aniz* (1979), *Boca Roxa* (1979), *Comício de Tudo* (1986) e *Letra Elétrica* (1994). O poeta Paulo Leminski afirmou sobre a obra de Chacal, que é de tendência contemporânea: "A palavra 'lúdico' é a chave para a poesia de Chacal". Leminski também via nos poemas de Chacal a presença "da Poesia Concreta, das letras de música popular, do mundo industrial e urbano que se abateu, irremediavelmente, sobre nós".¹⁸³

Fernando Paixão:

Fernando Paixão nasceu em 1955 na pequena aldeia portuguesa de Beselga, vindo a transferir-se no início de 1961 para o Brasil. Formou-se em jornalismo pela USP, iniciou e interrompeu o curso de filosofia, e defendeu tese na UNICAMP, com estudo sobre a poesia do poeta português Mário de Sá-Carneiro. Sua produção literária começou com o livro *Rosa dos Tempos*, de 1980, seguido de *O Que é Poesia*, dentro da coleção Primeiros Passos, dois anos após. O autor, no entanto,

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Idem. Ibidem.

renega hoje estes dois primeiros livros, por considerá-los "adolescentes", sem o apuro necessário. Em 1989, retornou com o lançamento de *Fogo dos Rios*, seguido de *25 Azulejos* (1994). Publicou também *Poesia a Gente Inventada* (1996), voltado para as crianças. Costuma escrever artigos para jornais e revistas, sempre tratando de literatura ou temas afins. Profissionalmente, há mais de 20 anos vem atuando na área editorial; é responsável pelo setor de livros não-didáticos da Editora Ática¹⁸⁴.

Glauco Mattoso:

Glauco Mattoso (São Paulo SP, 1951), cujo nome real é Pedro José Ferreira da Silva, estudou Letras na Universidade de São Paulo, mas não chegou a completar o curso. Entre 1976 e 1994, colaborou em vários periódicos do Rio de Janeiro, como *Pasquim* e *34 Letras*, e também de São Paulo, como *Chiclete com Banana* e *Jornal da Tarde*. Em 1977 organizou, com Nilto Maciel, *Queda de Braço: Uma Antologia do Conto Marginal*. Participante do grupo de poetas "marginais" que, nos anos de 1970, publicava em periódicos alternativos, Mattoso reuniu, em 1981, parte de sua produção poética no livro *Jornal Dobrabil, 1977/1981*. Ainda em 1981 escreveu, para a coleção Primeiros passos, da Brasiliense, *O Que É Poesia Marginal*. Nas décadas de 1980 e 1990, participou ativamente de palestras e debates sobre poesia e arte. Considerado uma das vozes mais fesceninas da poesia brasileira contemporânea, o poeta, herdeiro de Gregório de Mattos e Bocage, é sempre lembrado pelo uso de linguagem obscena, satírica, por vezes chula. Sua trajetória poética abrange dos poemas concretos, visuais, da primeira fase, aos sonetos camonianos de *Centopéia: Sonetos Nojentos & Quejandos* (1991) e haicais de *Haicais Paulistanos* (1992)¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Idem. Ibidem.

¹⁸⁵ Idem. Ibidem. Ver também: <http://sites.uol.com.br/glaucomattoso/home.htm>