



Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Letras – IL  
Programa de Pós-Graduação em Literatura – POSLIT



Tese de Doutorado

ANDRÉ LUIZ DE SOUZA FILGUEIRA

**“EU QUERO SER FELIZ AGORA”:** amor, existência e hipermodernidade  
no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro

Brasília – DF  
Novembro de 2016

ANDRÉ LUIZ DE SOUZA FILGUEIRA

**“EU QUERO SER FELIZ AGORA”:** amor, existência e hipermodernidade  
no texto poético performatizado de Oswaldo Montenegro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, POSLIT, da Universidade de Brasília, UnB, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura, sob a orientação da Profa. Dra. Sylvia Helena Cytrão.

Brasília – DF  
Novembro de 2016

Tese de Doutorado apresentada como requisito necessário para obtenção do título de Doutor em Literatura.

---

ANDRÉ LUIZ DE SOUZA FILGUEIRA

Tese de Doutorado apresentada em 28/11/2016

---

Orientadora Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão

---

Examinadora Interna Profa. Dra. Elga Ivone Pérez Laborde Leite

---

Examinador Interno Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco

---

Examinador Externo Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia

---

Examinadora Externa Profa. Dra. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva

---

Examinador Suplente Prof. Dr. André Luís Gomes

---

Dedico este trabalho aos/as meus/minhas amigos/as. A vocês, que são a família que escolhi e que me escolheu, digo que não me assombra o risco de ter que assobiar para sobreviver. Como cantou Toquinho e Vinicius, “eu não ando só /só ando em boa companhia”. Saravá, comunidade!

## PARA AGRADECER

Peço licença ao objeto de estudo desta pesquisa, Oswaldo Montenegro, e a você leitor/a, para recobrar uma canção que não compõe o repertório do artista homenageado neste estudo, mas que tem um significado especial para mim. Trata-se da canção “A estrada”, gravada no disco *Quanto mais curtido melhor*, de 1998, do conjunto musical Cidade Negra. Desde a seleção para ingresso no doutorado, no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, no ano de 2011, até a fase final de escrita da tese, no ano de 2016, seus versos me acompanham como oração.

Uma grande amiga musicoterapeuta – que na verdade não é só minha amiga, mas sim minha irmã – certa vez me ensinou que as canções não vêm ao acaso na memória, mas que elas ‘surgem’ na parede da recordação com um propósito. “A estrada” veio com elegância, cantada pelo orixá Ogum que me rege, e confluuiu com esse momento acadêmico.

A primeira estrofe canta a minha trajetória após percorrer um longo e árduo caminho em direção ao doutorado, último degrau formativo acadêmico. “Você não sabe o quanto eu caminhei / Pra chegar até aqui / Percorri milhas e milhas antes de dormir / Eu não cochilei / Os mais belos montes escalei / Nas noites escuras de frio chorei, ei, ei / Ei ei ei”.

Parafraseando a canção, exceto eu e o orixá, dono do meu Ori (cabeça), sabem o quanto caminhei para chegar até aqui. O filho mais novo, negro e gay, de uma mulher negra (passadeira de roupas) e de um homem negro (ex-presidiário e, atualmente, vendedor ambulante) caminhou muito para chegar até aqui, à escrita destes agradecimentos. Mas não caminhei só, andei acompanhado, porque macumbeiro não anda sozinho, segue na companhia de uma legião. Segui na companhia dos meus guias espirituais, que guardam o meu destino, e dos irmãos/as que sempre ajudaram e/ou ajudam a percorrer a estrada. É para vocês que canto rasgado o verso emocionado.

De saída, bato cabeça para o orixá dono do meu Ori (cabeça), do meu enredo e da minha encruzilhada. Quero que o meu corpo seja sempre sua morada, escudeiro fiel, cavaleiro nobre, guerreiro invencível, soldado da paz. Eu sou feliz porque sou da sua companhia. Ogunhê!

À divindade ourives da beleza, Oxum, patronesse da fertilidade, que irradia magia, que habita a água doce, se esconde na água salgada, espalha mel no meu ori, que embelezô eu e faz a minha vida brilhar. Com a senhora, minha mãe, eu vou navegar, eu vou. Ora yê, yê, ô!

A todas as mulheres negras, personificadas pela tradição ancestral das Yabás (deusas), que tanto me protegem, que me inspiram, me enchem de coragem e derramam no meu caminho o perfume do mais belo baobá.

À Casa Ilê Axé Oni Lewá Azanadô, nas pessoas de Yá de Tereza de Omolú, de Yalaxé Carolina de Oxum e do Babalorixá Mário de Irôko, obrigado pela acolhida em um momento temerário.

Como sou sincretizado na fé e carregado de axé, agradeço a proteção de Deus, Jesus e Nossa Senhora, expressos pela Trindade Santa. “Sou romeiro que caminha, sou devoto do senhor!”

À minha mãe, Maria Eunice, por ter me trazido até aqui e por ter me ensinado, do seu jeito, a seguir e a resistir. Obrigado, canário que canta no terreiro e na janela, o dia inteiro.

Um sorriso negro, um abraço negro para o meu amigo Helciclever, que, na ocasião do processo seletivo, deu forças para inscrição no certame, revisou o projeto e acompanhou, passo a passo, o desdobramento dos fatos (seleção e estadia no doutoramento até o último momento, dedicado à revisão textual). Há momentos, amigo Clever, em que tudo é pequeno diante de um gesto. Só não é pequena a minha gratidão.

À estimada amiga Patrícia, pelo apoio incondicional dado durante o processo seletivo e pela companhia durante o curso. Obrigado por sempre ter me inspirado a ver o Sísifo de Camus feliz.

Ao amigo-irmão Cleiton, eterno companheiro, do fel ao mel, da cerveja ao sal das lágrimas, que me ensina a ser metamorfose ambulante. Para você eu digo e não minto: Cleiton, onde você vai eu também vou, porque o meu destino é sempre ser, ao seu lado, maluco beleza.

À amiga-irmã Andréa, minha querida irmã. Obrigado pelo afeto, solidariedade, cuidado e sorrisos, muitos sorrisos que você e sua família (Ricardo, Gustavo, Beatriz e Isadora) sempre me receberam. Obrigado por me tornar mais leve e espontâneo. Amiga, “o meu sangue ferve por você”.

À amiga-irmã Ceiça, que me ajudou a colocar o meu bloco na rua, entrego a minha gratidão, aromatizada com água de flores, por ensinar que amizade e sinceridade sempre devem caminhar juntas. Você que é feita de azul, me deixa morar nesse azul.

À amiga-irmã Janira, a estrela mais linda, o sol mais resplandecente, alecrim beira d'água, que trouxe beleza e doçura nos dias de outono e me consolou com a paz e a sabedoria das águas doces. Obrigado, mana, pela acolhida, pelo axé nos dias de sol e de chuva, e por despertar no meu corpo e no meu espírito os signos da África negra. Obrigado também, Colibri que visita o céu de Luzia, pelo suporte dado à tradução do resumo que acompanha

estes escritos. Sob o calor do seu brilho e afeto eu quero permanecer odara, pois contigo canto e danço que dará.

Ao Brenner, jovem prodígio da comunicação que auxiliou na tradução do resumo. Ao som de Dona Onete, digo: “te mete / te joga”.

À amiga Érika, indubitável caçadora, não errou o alvo, matizou de cores o meu espírito e me ensinou a ser, longe e perto do meu lugar, caçador de mim.

À minha amiga-irmã Fátima, ser de luz que sempre quando eu penso, fecho os olhos de saudade, que me ajudou a esconder a tristeza, a plantar um presente mais vivo, radiante, apaixonante e intenso, em sintonia com o que sinto de mais bonito. Ao seu lado – vento de lá que chegou, vento de Iansã – eu só quero amar.

Aos amigos de Brasília, Wildes, Laís e Iran, que sempre, repito, sempre, me acolheram em sua residência com afeto, risos e boa comida. Para vocês, eu canto Roberto e Erasmo, “eu quero ter um milhão de amigos / e bem mais forte poder cantar”.

Ao amigo Wildes agradeço não só o suporte residencial na companhia do time do bem, mas também a acolhida, como disse Montenegro, quando foi “preciso desabafar”, e também pela disponibilidade generosa em entregar, em Brasília, quando preciso, os escritos da tese para revisão. “Qualquer dia, amigo, eu volto pra te encontrar e te abraçar”.

À amiga Ludmila, um sorriso, pela prosa, um cheiro, pela alegria e lágrimas de gratidão. No pique e repique das toadas de bumba-meu-boi, palpita meu coração de afeto por nossa amizade e de gratidão, pela revisão do texto e pelas resplandecentes sugestões presenteadas para melhor desencadeamento das ideias apresentadas aqui.

À Carolina Bogado, terapeuta carinhosa, atenciosa e humana, que, nos dias de alegria e de solidão, deu acolhida e ensinou-me a abraçar sutilmente. Carol, “mesmo que o mundo acabe enfim” eu quero estar perto de ti.

À Dora Rita pela disponibilidade entregue na revisão profissional, atenta e cuidadosa deste ‘ensaio’ textual.

Ao grande mestre trágico-bailarino Paulo Petronilio, obrigado por fazer parte, como você diz, da minha condição humana. Como? Ora, atravessando a minha encruzilhada, ensinando-me a entrar em transe no terreiro da linguagem. A você, Petrot, bruxo das palavras, a gratidão por ser o Riobaldo, a dobra, a travessia do meu ser-tão.

Ao casal de tios, Javan e Lourizete, agradeço pela torcida, afeto e estímulo que, mesmo à distância, sempre estão presentes. Quero dizer que hoje eu acordei com saudades de vocês, meu sangue latino, minha alma cativa.

À tia Edith e aos meus primos, Jhonne e Marcos, por sempre darem o suporte necessário, afeto e auxílios para realização do meu sonho, vencer em mundo hierarquizado e

urrido de discriminações através da educação. Com vocês, que me ensinam a crescer, independente do que aconteça, eu quero ser feliz também e navegar, pra sempre, nas águas do teu mar.

À profa. Sylvia Cyntrão, a gratidão pela acolhida, pela orientação e por ensinar, com entusiasmo e brandura, como ler o vivo verso do texto poético.

À banca de qualificação, composta pelos profs. André Luís Gomes e Paulo Petronilio, agradeço a oferta das boas novas ideias, apresentadas de modo carinhoso e cuidadoso. Sem dúvida vocês, além de serem grandes professores e pesquisadores, são, acima de tudo, grandes educadores freireanos, que muito inspiram a minha caminhada.

Aos/as professores/as Robson, Paulo, Gislene e Elga por terem aceitado prontamente o convite para compor a banca de defesa desta tese.

Ao Menestrel das Angústias Urbanas Oswaldo Montenegro, por me inspirar com sua obra a ser do meu próprio tempo, como disse o filósofo Karl Jaspers.

À Madalena Salles, que, de modo acessível, carinhoso e humano ajudou a conceber esta pesquisa confiando documentos e textos sobre o Menestrel de Grajaú, Oswaldo Montenegro. Madá, pra você, ser de luz, canto uma canção bonita, que sorri para vida em ré maior.

Ao Grupo de Mulheres Negras Dandara no Cerrado, agradeço por ter estendido a mão e por ter me acolhido em um momento delicado. Sob a luz que triunfa soberana em Palmares, digo a vocês, muito obrigado axé.

À CAPES, compartilho o meu sincero agradecimento pelo financiamento desta pesquisa.

Agradeço também àqueles que, de algum modo, estão armazenados na parede da minha memória, mas que, por traição desta, foram calados neste espaço, mas não dentro do meu coração.

Para encerrar, deixo a palavra a cargo do som que fez a minha cabeça black durante essa travessia universitária. Ele me diz que “a vida ensina e o tempo traz o tom”. No meu caso, não para nascer uma canção, mas para nascer uma redação (da tese), pois o meu caminho só o meu Pai pode mudar.

Boa leitura e axé!

Catalão, outubro de 2016.



“Cada vez que alguém me olha com atenção  
Dá vontade de gritar  
Que o tempo tá na contramão  
E é preciso de algum jeito se apressar  
A vida exige sonhos  
E o amor é um jeito de sonhar”.

*Oswaldo Montenegro*

## RESUMO

Este estudo analisa a presença das questões amorosas e existenciais no texto poético das canções autorais de Oswaldo Montenegro em *De passagem*, de 2011. O que se quer é demonstrar como o texto poético capta a identidade do sujeito contemporâneo. Para isso, inicia-se a investigação a partir do conceito de canção (categoria híbrida, composta de poesia e melodia), feita com as contribuições de Charles Perrone, Paul Zumthor, José Ramos Tinhorão e Sylvia Cyntrão. Na sequência, são examinados os conceitos de linguagem e texto poético, buscando subsídios epistêmicos nas categorias: essência espiritual, de Walter Benjamin; signo, de Mikhail Bakhtin; poesia, de Octavio Paz e Sylvia Cyntrão, e de imaginário, de Gilbert Durand e Sylvia Cyntrão. Os escritos de Mary Del Priore ajudam a refletir sobre as mudanças nas esfera pública e privada nacional, ao passo que Júlio Simões e Guacira Louro pensam o conceito de sexualidade. Para apontar a temática amorosa nas canções, conta-se com as contribuições de Zygmunt Bauman (com o conceito de amor líquido), além da inserção dos conceitos de intimidade e desejo – pensados por Anthony Giddens, Cláudia Carvalho, André Lázaro, Comte-Sponville, Octavio Paz e Mary Del Priore – globalização, explorada por Eric Hobsbawm e Stuart Hall, e hipermodernidade, de Gilles Lipovetsky. A abordagem da temática existencial se vale da direção de Albert Camus, a partir da obra *O mito de Sísifo*. O suporte metodológico consultado na análise é oferecido por Maria Luiza Ramos, que apresenta a leitura fenomenológica da estrutura textual; Nelly Novaes Coelho, que chama atenção para a estrutura morfossintática da linguagem poética como ampliadora da plurivocidade lírica, e Umberto Eco, que orienta a extração da direção intencional da obra, apoiada na tríade: *intentio operis* (intenção da obra), *intentio auctoris* (intenção do autor) e *intentio lectoris* (intenção do leitor).

Palavras-chave: texto poético, hipermodernidade, amor, existência e Oswaldo Montenegro.

## ABSTRACT

This study analyzes the presence of loving and existential questions in the poetic text of authorship music Oswaldo Montenegro in *De Passagem* album released, in 2011. The goal is to demonstrate how the poetic text captures the identity contemporary subject. Therefore starts the investigation starting from the *cancion* concept (understood as hybrid category between poetry and melody), made from contributions of Charles Perrone, Paul Zumthor, José Ramos Tinhorão and Sylvia Cyntrão. Following, the language concepts and poetic text are examined searching *espitemyos* subsidies in the categories: spiritual essence by Walter Benjamin, sign by Mikhail Bakhtin, poetry by Octavio Paz and Sylvia Cyntrão and also the imaginary by Gilbert Duran and Sylvia Cyntrão. The writings of Mary Del Priori helps to reflect about the changes in the public and private national level. While Julio Simões and Guacira Louro discuss the concept of sexuality. Using the contributions of Zygmunt Bauman to point the love theme in the songs (with the liquid love concept). Additionally to the insertion of intimacy and desire concepts thought by Anthony Giddens, Cláudia Carvalho, André Lázaro, Comte-Sponville, Octavio Paz, Mary Del Priore; globalization by Eric Hobsbawm and Stuart Hall; hypermodernity by Gilles Lipovetsky. The approach of the existential question uses the writing by Albert Camus in the book *Or myth of Sisyphus*. The methodological support consulted in the analysis is offered by Maria Luiza Ramos that shows phenomenological reading of textual structure. The author Nelly Novaes Coelho that chew to the morphosyntactic structure of the poetic language as an amplifying the lyric plurivocity and Umberto Eco which guides the extraction of intentional direction of the composition, supported in the triad: *intentio operis* (poetical intention), *intentio auctoris* (author intention), *intentio lectoris* (reader intention).

Keywords: poetic text, hypermodernity, love, existence e Oswaldo Montenegro.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1 - TEXTO E CONTEXTO</b>	
1.1 O gênero canção e a tradução da tradição lírica no Brasil.....	26
1.2 O texto como instrumento de identificação do sujeito .....	38
1.3 O contexto histórico-social das canções de Oswaldo Montenegro .....	44
1.4 Oswaldo Montenegro em contexto .....	47
<b>2 - AMOR EM TEXTO E CONTEXTO</b>	
2.1 A hipermodernidade e as acepções do amor .....	64
2.2 A tematização amorosa em <i>De passagem</i> .....	73
2.3 Tempo e amor em “Não importa por quê” .....	76
2.4 Tempo e amor em “Eu quero ser feliz agora” .....	79
2.5 Tempo e amor em “Todo mundo tá falando” .....	82
2.6 O amor em “Velhos amigos” .....	84
2.7 O amor em “Asas” .....	86
2.8 Tempo e amor em “Quem é que sabe?” .....	89
2.9 O tempo em “Anda” .....	92
2.10 O amor em “Pra ser feliz” .....	94
<b>3 - EXISTÊNCIA EM TEXTO</b>	
3.1 A performance da existência .....	96
3.2 A existência em “Não importa por quê” .....	103
3.3 A existência em “Eu quero ser feliz agora” .....	104

3.4	A existência em “Todo mundo tá falando .....	105
3.5	A existência em “Velhos amigos” .....	107
3.6	A existência em “Asas” .....	108
3.7	A existência em “Quem é que sabe?” .....	110
3.8	A existência em “Anda” .....	111
3.9	A existência em “Pra ser feliz” .....	112
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>113</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>117</b>
	<b>DISCOGRAFIA DE OSWALDO MONTENEGRO .....</b>	<b>125</b>
	<b>DISCOGRAFIA DE OUTROS ARTISTAS .....</b>	<b>127</b>
	<b>SITES .....</b>	<b>128</b>
	<b>DVD´s.....</b>	<b>129</b>
	<b>JORNAIS .....</b>	<b>130</b>
	<b>REVISTAS .....</b>	<b>132</b>
	<b>ANEXOS (letras das canções analisadas e entrevista) .....</b>	<b>133</b>

## INTRODUÇÃO

É Peixe quando anda contra o vento,  
Desafia o sofrimento  
E carrega o mundo com a mão

*Oswaldo Montenegro*

Antes de comentar o objeto desta pesquisa, bem como a sua orientação metodológica, é oportuno justificar a eleição do cancionista Oswaldo Montenegro como tema de tese. Comentar o caminho percorrido até chegar ao cancionista em pauta pressupõe acenar para o lugar de fala de onde este estudo emerge, posto que este lugar – parafraseando o samba cantado por Mariene de Castro, “Eu carrego patuá”, gravado no disco *Colheita* (2014) – traz o meu patuá.

O meu lugar de fala é marcado, no início, pela frustração. Durante a graduação em História, percebi que era afetado pela filosofia e pela poesia. A partir dessa percepção, tentei persegui-las em lugares possíveis e impossíveis.

Um dos lugares ‘impossíveis’ foi nas Ciências Sociais, durante o mestrado. Muito embora essa área do saber esteja aberta aos discursos filosófico e literário, percebi, de modo pedagógico, e às vezes nem tanto, que tal abertura tem limites, o que na época gerou uma decepção.

Diante da frustração, o caminho encontrado para anestésiar a dor de não se reconhecer no que faz foi ler e escrever sobre filosofia e poesia para, assim, tentar, de algum modo, dar sentido à minha trajetória acadêmica em curso.

Foi então que no ano de 2011, às vésperas de encerrar o mestrado, optei por concorrer a uma das vagas oferecidas pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília. Ou seja, fazer de minha formação acadêmica algo prazeroso, a partir do diálogo com a filosofia e com a poesia.

Uma pergunta, naquele instante, me roubou a paz: o que pesquisar? Como, há alguns anos, já estava às voltas com a filosofia e com a poesia, optei por pesquisar a última com um filtro filosófico. Estudar a poética de Cecília Meireles, com o enfoque filosófico oferecido pela teoria de gênero, era um convite irresistível, pois a leitura de ambas, desde a graduação, era algo relativamente presente.

Para selecionar a orientação docente que doravante acompanharia a pesquisa durante os quatro anos de curso, contei com a sugestão do amigo Helciclever Barros (discente do

Programa), que sinalizou alguns nomes de professores do departamento dedicados ao estudo da poesia, possíveis interessados pelo tema citado. Entre eles, estava o nome da docente Dra. Sylvia Helena Cyntrão.

Durante a redação, dedicada ao exame das questões de gênero no texto poético de Cecília Meireles, fui, aos poucos, me aproximando dos temas que motivam a docente. Entre eles, a lírica brasileira pós-moderna.

Foi então que descobri que Cyntrão, no ano de 2010, produziu um espetáculo nomeado de *Brasílias de Luz*<sup>1</sup>, que além de homenagear os cinquenta anos da Capital Federal, homenageou seus poetas e músicos, com destaque para Oswaldo Montenegro. Este que, em 1991, embalou os meus mais belos sonhos, quando eu tinha oito anos de Idade, cantando Roberto Carlos, “Como é grande o meu amor por você”, e que mais tarde, no ano de 2009, aquietou meu espírito durante uma crise existencial, por meio da canção “Travessuras”, com os versos “me disseram que sonhar / era ingênuo / e daí?”, oferecidos por uma grande amiga musicoterapeuta, Conceição Matos.

De posse dessa informação, ou seja, com uma provável orientadora, que estuda lírica há anos e que havia organizado um evento que homenageava o artista por quem tenho cálidas lembranças, é que optei por pesquisá-lo e assim fazer do cumprimento desta etapa de formação acadêmica, o doutorado, algo agradável, possível, e que interagisse com os meus anseios.

Estava confrontado por um problema naquele momento, os prazos. Eu não iria conseguir elaborar um projeto a tempo da seleção. Como dispunha de escritos sobre Cecília Meireles, a solução encontrada foi concorrer com o projeto dedicado à poetisa e à questão de gênero. Caso fosse confirmada a aprovação, solicitaria a escritura do novo projeto, sobre Oswaldo Montenegro, o que me foi efetivamente concedido, para minha alegria.

Assim foi feito. Correu tudo bem e a aprovação foi confirmada com o projeto dedicado a Meireles que depois, como previsto, foi ‘abandonado’ para, em seu lugar, entrar a pesquisa dedicada a Oswaldo Montenegro.

Ainda durante o processo de escrita do projeto de Meireles, executei uma rápida pesquisa, via internet, no banco de teses digital da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), para levantar pesquisas sobre Montenegro. E o resultado não foi nada animador. Não foi encontrada nenhuma pesquisa, de artigo científico a tese de doutorado, que se detivesse à obra do cantor e compositor carioca.

---

<sup>1</sup> CYNTRÃO, Sylvia. (Org.). *Poesia contemporânea: olhares e lugares*. Brasília, Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2011.

Isso me deixou feliz, mas também preocupado. Feliz por saber que se levasse adiante a proposta de pesquisar Montenegro no doutorado, executaria uma pesquisa inédita. E isso me deixou preocupado, na verdade com medo, por ser eu o pesquisador a dar vida a ela.

Eu fiquei apreensivo porque sou, parafraseando o título do segundo disco de Montenegro – *Poeta maldito... moleque vadio*, de 1979 – um maldito. Sou maldito porque, como afirma Deleuze (1997, p. 126), tomo posse da minha maldição para desequilibrar a ordem estabelecida. O aspecto maldito que me cabe é devido à minha formação interdisciplinar (que vai da história às ciências sociais), devido a minha negritude e orientação sexual (homossexual), e também porque não dominava os conceitos oriundos dos estudos literários, indispensáveis à análise do texto poético<sup>2</sup>.

A insegurança quanto à interdisciplinaridade não é infundada. Basta lembrar as críticas a Vinicius de Moraes por ter deixado a diplomacia e ter migrado para a canção após visitar a poesia canônica. Tal feito lhe conferiu a alcunha de “Poetinha”, praticante da interdisciplinaridade. Esse exemplo deflagra as restrições impostas pelo cânone.

Também não é infundada a minha insegurança no que tange a negritude. Para fundamentá-la, recordo os escritos do historiador Carlos Moore (2007), no livro *Racismo e sociedade*<sup>3</sup>, que identifica a presença da operação racial (racismo) na história da humanidade com a perseguição aos povos melanodérmicos (povos cujos corpos acusam a presença de melanina) e aos bens culturais por eles produzidos. Para pensar o racismo no campo literário, cita-se, como exemplo, o caso de Lima Barreto, a rejeição dispensada a sua obra no início do século XX, por ter sido concebida pelas mãos de um homem negro.

Não é infundada ainda a insegurança com relação à orientação sexual, provocada pela homofobia, um processo histórico também, como verificou Daniel Borrillo (2010) no livro *Homofobia*<sup>4</sup>. A homofobia, no terreno da literatura, é assistida, por exemplo, diante da escamoteação social e literária à homossexualidade de Mário de Andrade, um dos ativistas do Movimento Modernista.

Assim, o meu relativo ‘conforto’ em levar esta pesquisa adiante chegou com dois adventos. O primeiro, por meio do suporte pedagógico-científico de uma orientadora, especialista nos estudos da canção, que me acolheu e me respeitou como sou (um pesquisador interdisciplinar, negro e gay). O segundo, quando percebi que o objeto de estudo, a obra de Oswald Montenegro, é, assim como eu, maldito, em amplo sentido.

---

<sup>2</sup> A compreensão de texto poético é registrada na sessão: “O texto como instrumento de identificação do sujeito hipermoderno”.

<sup>3</sup> MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

<sup>4</sup> BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.



E por que tal objeto de estudo é maldito? Porque em mais de trinta anos de carreira, dedicados às artes, sua obra não instigou a curiosidade dos pesquisadores a ponto de produzirem artigos, monografias, dissertações e teses, tal como se debruçam sobre cancionistas do cânone, como Chico Buarque e Caetano Veloso.

Avançar no argumento indicado seria objeto de outra tese e não desta, cujo enfoque é outro: as questões amorosas e existenciais na poesia do cancionista escolhido e que serão apresentadas logo mais. No entanto, convém compartilhar as suspeitas sobre o assunto.

A primeira suspeita: Montenegro não se restringe a uma única linguagem artística (ele se aproxima da pintura, da dança, da dramaturgia, da canção, do cinema e da literatura), o que, a princípio, pode espantar o interesse dos pesquisadores, doutrinados em uma única matriz epistêmica, a disciplinar.

A segunda: enquanto os cancionistas dos anos 1960 e 1970 tematizaram questões sociais (a situação política, econômica e social do país), portanto questões pertencentes ao campo das canções de protesto, Montenegro tematiza as grandes questões humanas (amor e angústias) inseridas no gênero seresta e não no gênero canções de protesto. Tal fato pode ter feito com que o compositor de “Bandolins” não desfrutasse da mesma recepção imediata que teve, por exemplo, Chico Buarque. A maldição que recai sobre a obra de Montenegro presume-se, deita suas raízes nos argumentos destacados.

No que diz respeito às questões da negritude e da homossexualidade, características que me cabem, Montenegro, em sua obra, revela-se afável a elas, portanto, é promotor de uma arte que inclui e não que exclui. Na canção “Cada irmão (raças e credos)” – de Bob Marley, cuja versão ficou a cargo de José Alexandre, um dos seus parceiros musicais, gravada no disco *Vida de artista*, de 1991 – há a rejeição da hierarquização racial, disseminada pelo racismo: “O negro no branco do olho / A pérola guia / E o mundo sem fronteira / Como Lenon nos dizia”. Além disso, a cultura afro-brasileira é referenciada na poesia de suas canções. Destaca-se o nome do disco de 1992, *Mulungo*, nome de uma árvore africana com propriedades medicinais. Dessa referência, retira-se um dos versos da canção “Escondido no tempo”, de 1999, que menciona Zumbi, líder da revolução dos Palmares no século XVII: “O Zumbi da tua mata é tudo o que eu quero ser”. E, por fim, cita-se a canção “Oxum”, do ano de 2012, dedicada à divindade africana da fertilidade, beleza e protetora das gestantes e crianças: “Quando os meninos do Brasil / Olharem pro Brasil com medo do que vem depois / Oxum, olhai por nós”.

Já a orientação sexual, homossexualidade, é referenciada através da personagem “Cabelo”, do musical *Léo e Bia*, de 1984, que no ano de 2010 foi reeditado como o primeiro longa produzido e dirigido pelo cancionista.

Perceber que Montenegro, ao seu modo, é maldito, assim como eu sou, ao meu modo, considerando o contexto social e o patuá, lugar de fala, que o constitui e que me constitui, trouxe certo ‘conforto’ para apresentar, a seguir, o problema desta pesquisa, pioneira em Oswaldo Montenegro.

Qual é o problema deste estudo? Ele pauta-se na investigação da presença das temáticas amoroso-existenciais no texto poético de suas canções. Afirma-se que o texto poético é fonte privilegiada de detecção da identidade do sujeito.

A fim de confirmar essa hipótese, tomam-se, como objeto de abordagem, as canções autorais de Montenegro, inéditas, publicadas em seu penúltimo disco, *De passagem* (2011), que é dedicado ao que acontece com a passagem do tempo. Pensar as temáticas amoroso-existenciais na categoria tempo é um dos desafios que se impõem a este estudo. Como historiador, a discussão sobre o tempo é recorrente em minhas indagações e inquietações científicas.

A seleção do disco *De passagem* para investigação é justificada por ser uma peça recente, além disso, trata-se de uma obra quase toda autoral. Das doze faixas que o compõem, oito são assinadas pelo cancionista.

De posse desse *corpus*, pretende-se saber: o texto poético de Montenegro versa sobre o tempo presente, conhecido como hipermodernidade<sup>5</sup>? Em caso afirmativo, qual é a visão da hipermodernidade localizada em sua lírica? E mais, as canções que possivelmente tematizam a hipermodernidade também tematizam questões amoroso-existenciais?

O método que viabiliza este estudo, na investigação da pergunta posta, é observado a partir da orientação decodificada por Ramos (1968), que orienta para a análise fenomenológica da estrutura textual; Coelho (1974), que chama atenção para a estrutura morfológica, intensificadora da plurivocidade lírica; e Eco (2012), que assinala para a importância das intenções do texto, por meio do exame dos códigos linguísticos promovido pelo leitor e/ou analista literário, para a compreensão de uma obra.

Para entender como o texto poético detecta a identidade do sujeito, deve-se considerar, como ponto de partida, sua estrutura. Examiná-la com o suporte da metodologia fenomenológica de base analítica descritiva (pautada na relação sujeito e mundo), requer a concentração na organicidade interna da obra, que não se mostra, mas que é desvendada pela subjetividade do leitor. As regras de funcionamento sintático são reveladas a partir da

---

<sup>5</sup> Trata-se de um conceito elaborado pelo teórico Gilles Lipovetsky (2004) que diz respeito à temporalização social na qual triunfa, de modo intenso, a incerteza, a instabilidade e a fluidez da vida. Esse conceito é detalhado no segundo capítulo deste estudo, na sessão: “A hipermodernidade e as acepções do amor”.

apreciação de cada partícula sintagmática, que se une às demais e que dão vida à estrutura textual, direcionada por uma organização lógica, de propriedade real.

Para captá-la, é necessário lançar-se no processo de recriação da obra, através da observação dos elementos implícitos, codificados em forma de estratos heterogêneos (sintagmas), disponibilizados de modo interdependente. Eles atuam como agentes da polifonia do poema, responsáveis pela ambiguidade, pela pluralidade de significados e por apenas um significante.

Estar concentrado à estrutura de um poema para assim mergulhar na ambiguidade, responsável pela polifonia, é um dos modos de acionar a abertura do texto pela recriação. Isso não significa manter-se refém a uma técnica formalista, mas sim considerar a relação entre sujeito e estrutura, presente em palavras, sintagmas e frases. É daí que emerge uma densa pluralidade de situações, sentidos e conceitos reveladores do mundo subjetivo tematizado pelo autor de uma obra.

O leitor deve estar atento para seus elementos intrínsecos, que são: o conteúdo lógico, a vivência intencional do texto, o sujeito intencional da obra e a linguagem poética, que comunica seus significados nominais.

O conteúdo lógico configura a cadeia sónica na qual estão disponíveis as intenções do texto. Por meio delas é detectada a presença do sujeito intencional, responsável pela comunicação das intenções do texto. O sujeito intencional também é chamado de eu lírico no texto poético da canção, pois verbaliza suas intenções. O conteúdo lógico e as intenções do texto são transmitidos por meio da linguagem poética, mensageira de significados nominais.

A tarefa do intérprete é levantar os significados nominais disponíveis na linguagem poética, a fim de alcançar as intenções que a obra carrega, haja vista que esta é constituída sob o signo da polifonia.

Para entrar em contato com a polifonia do texto, é necessário ater-se: à direção intencional; ao conteúdo material; ao conteúdo formal; à caracterização existencial; à posição existencial e ao elemento sintático que a ela dá prova.

O conteúdo material diz respeito à significação da palavra no texto. A significação da palavra é ligada à direção intencional empregada pela significação, ou seja, pelo contexto, elemento sintático. O conteúdo formal de um texto poético é enviado pelo elemento sintático. É ele quem encaminha para a direção intencional, que é potencial e variável.

É importante ressaltar que o conteúdo formal de um texto não é explícito, e sim implícito em seu bojo. Ele está disperso em seu significado nominal, nos traços formais e/ ou na diversidade de conteúdo formal. A diversidade de conteúdo formal confere maior valor expressivo ao texto.

A caracterização existencial diz respeito à existência real ou ideal de um determinado objeto, conferida pelos conteúdos material e formal. Já com a posição existencial ocorre outro processo, sua visibilidade é outorgada pelos signos de nomeação, por meio da obra. Ela cria uma meta-realidade, urdida de valores subjetivos, cujas palavras de significação nominal são transformadas em mitos e metáforas devido à sua complexidade.

A missão do analista literário é rastrear as intenções do sujeito do texto poético, servindo-se do desvelamento das imagens construídas pelo universo simbólico. Com isso, observa-se que a polifonia do texto poético descansa nos seis itens destacados (na direção intencional; no conteúdo material; no conteúdo formal; na caracterização existencial; na posição existencial; no elemento sintático).

A busca da polifonia do texto é permeada de ambiguidade (abertura para múltiplas leituras) contida na linguagem poética. Nessa saga, o leitor caminha em direção, como quer Octavio Paz (1996), dos “signos em rotação”. Assim é recriada – por meio da interpretação, pautada no levantamento dos elementos implícitos, localizados no interior das propriedades estruturais da obra – a intenção do poeta.

Para ter acesso à recriação, a estrutura do poema é dividida em seis partes, como comentado anteriormente, para daí apurar as intenções nele contidas.

O livro de Nelly Coelho *Literatura e linguagem* (1974) oferece caminhos para acessar o universo subjetivo do poema, no qual o sujeito está localizado. Para isso, são considerados três passos:

O primeiro é a atomização, fragmentação do texto poético, para que ele ressurgja, através do processo recreativo-analítico, abundante de significações.

O segundo é a extração do núcleo ideativo (fulcro temático), ideia central, caracterizado pela comunicação essencial tematizada pelo poema.

Já o terceiro passo se dedica à avaliação da composição dos elementos fônicos e semânticos, que garantem a poeticidade do texto e asseveram, a um só tempo, a intensificação do núcleo ideativo.

Dos três passos sugeridos por Coelho (1974), constata-se: para ler o texto poético e assim adentrar seu denso repertório subjetivo, que transfigura o real de modo simbólico-metafórico pela relação sujeito/mundo, é indispensável desvendar os significados nominais salientes em sua estrutura sígnica. Assim, é necessário valer-se de sua estrutura morfológica, emissária de valores estilísticos e representativos, potencializadores de realidades humanas, uma vez que nela repousa a plurivocidade lírica (abertura dialógica da organização lírica, de cunho sintático-intencional, que explicita questões humanas no interior de seu discurso).

Para perscrutar a estrutura morfológica, é necessário ir em direção às classes de palavras para entender a natureza dos vocábulos, sua posição sintática e os processos imagísticos que os constituíram.

Em face do exposto, é construído um plano de leitura da estrutura semântica textual para localizar o sujeito histórico na linguagem simbólico-poética. Esse plano consiste na sustentação sígnica composta pelos elementos significativos tais como: substantivo, verbo, adjetivo e advérbio.

As imagens impostas pelos vocábulos no horizonte da obra, através de sua carga semântica, apresentam o sujeito e suas transformações, as dinâmicas motivadoras de suas ações e as circunstâncias que as animaram.

Considerando que o texto poético é uma rede de signos que transita com as intenções do autor, observa-se, de posse desse pressuposto, a importância do leitor. Só com a sua intervenção há a mobilização de sentidos para locomover a teia sígnica que compõe o discurso poético.

Eco (2012) expõe que o texto<sup>6</sup> se ergue em torno de três núcleos: *intentio autoris* (intenção do autor), *intentio operis* (intenção da obra) e *intentio lectoris* (intenção do leitor). A *intentio autoris* (intenção do autor) fomenta a cadeia de significantes, calcada em múltiplas possibilidades interpretativas, conduzida por estratégias semióticas e convenções estilísticas estabelecidas. A *intentio operis* (intenção da obra) é voltada para a estratégia semiótica. A estratégia semiótica é confirmada, ou reconfirmada, no texto. A *intentio lectoris* (intenção do leitor) é direcionada ao todo orgânico da obra, que busca o estabelecimento de uma conjectura interpretativa, o significado, a respeito dos significantes do texto. Colocado de outro modo, a *intentio lectoris* não visa no texto aquilo que o autor queria dizer, mas o que o texto diz, mesmo à revelia do autor.

Nesse veio teórico, de posse da dupla *intentio operis* e *intentio lectoris*, o leitor pode extrair do texto, concebido como um campo aberto, incontáveis conexões e interconexões. Assim, “a glória do leitor é descobrir que os textos podem dizer tudo, exceto o que seu autor queria que dissessem”. (*Idem*, 2012, p. 46). Isso porque o texto, e/ou a obra, é um objeto que dispõe de autonomia. Ele não está submetido à tutela de seu criador, o autor. Exatamente pela desvinculação entre autor e obra, a *intentio lectoris* desfruta de um paraíso interpretativo ofertado pelo horizonte textual.

---

<sup>6</sup> Eco (2012) oscila entre os termos obra e texto. Para uma apreciação detalhada, conferir as obras: ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF; revisão Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2012. ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Em uma passagem da obra *Interpretação e superinterpretação* (2012, p. 55), é explicado como se dá o desdobramento infinito das interpretações. Tudo começa com a analogia.

Depois que o mecanismo da analogia se põe em movimento, não há garantias de que vá parar. A imagem, o conceito, a verdade descoberta sob o véu da semelhança, será vista por sua vez, como um signo de outra transferência analógica. Toda vez que a pessoa acha que descobriu uma similaridade, esta sugere outra similaridade, numa sucessão interminável. Num universo dominado pela lógica da similaridade (e da simpatia cósmica), o intérprete tem o direito e o dever de suspeitar que aquilo que acreditava ser o significado de um signo seja de fato o signo de um outro significado.

Observando por esse ângulo, o texto está à espera do próximo leitor para lhe arrancar novas conjecturas. Este é o destino do texto: propiciar a explosão de novas interpretações. Ou seja, o destino do texto é a multiplicidade.

No entanto, vale uma ressalva. No exame de qualquer texto é importante limitar a influência dos dados textuais simbólicos para abrir o campo interpretativo que levem ao estabelecimento de um leque de leituras possíveis. Só assim a decifração da cadeia sígnica, por parte da *intentio lectoris*, oferecida pela *intentio operis*, será cumprida.

A multiplicidade da obra repousa na bipolaridade – o formal, o definido, e o informal, o indefinido. O acesso à multiplicidade não se dá de uma vez e na mesma proporção, isto é, com a mesma profundidade. O exercício interpretativo é limitado pela *intentio operis*. Por isso, se o que se quer é acessar o tesouro sígnico do texto, é importante acompanhar a dinâmica interna da obra e se apropriar daquilo que ela oferece.

Cabe ao leitor, ao mergulhar no universo simbólico de uma obra, selecionar os temas, vocábulos e estruturas, pois a mesma seleção foi eleita pelo autor para compor sua obra. Seleção que procedeu, por parte do autor, de modo consciente ou inconsciente. Afinal, uma poesia não existe sem a interlocução com sua estrutura de significados, processada no espaço e no tempo, calcada de intenções. Mas, é bom ressaltar que o texto poético, de posse da imaginação simbólica e de elementos estéticos, a transcende.

Pensando nisso, a tarefa que compete ao analista literário é buscar o transtextual, que diz respeito, na afirmação de Cyntrão (2004, p.14), ao

que é percebido a partir dos índices de contextualização do texto; que tem existência no espaço *entre* [grifo da autora] a tessitura de seus elementos; na intertextualidade latente de seus componentes; que se projeta para *além* dos limites literários formais, na identificação dos outros discursos afins que ressoam a partir do texto.

Ou seja, trata-se da busca dos sentidos escondidos no texto. Essa saga, a partir das aberturas semânticas, procura tecer diálogos com o todo da obra. Ela é movida por intenções,

tanto de quem nela se lança, no caso o leitor, quanto de quem elaborou a matéria prima dessa busca, o autor, posto que interpretar diz respeito à vontade de compreender, ou, como diria Foucault (1988), diz respeito à “vontade de saber”<sup>7</sup>.

Esse é então o método norteador desta pesquisa, empregado na leitura textual das canções de Oswaldo Montenegro, a fim de cotejar a questão amorosa e a existencial, direcionadoras do sujeito histórico.

Entendendo a canção como a junção de poesia e melodia, como será visto a seguir<sup>8</sup>, o aparato metodológico se aprofunda apenas sobre o primeiro componente, palavra (poesia), e não em ambos, devido a intenção deste estudo ser de cunho metonímico.<sup>9</sup>

Para analisar o campo sintagmático dos versos de Oswaldo Montenegro, este estudo é dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado *Texto e contexto*, explora, na primeira sessão, “O gênero canção e a tradução da tradição lírica no Brasil”; o conceito de canção (visto como gênero híbrido composto por poesia e melodia) e o de lírica amorosa, bem como a inscrição deles na tradição lírica nacional sob uma perspectiva histórica, conduzida por Charles Perrone, Paul Zumthor, José Tinhorão, Anazildo Silva e Sylvia Cyntrão.

A segunda sessão, “O texto como instrumento de identificação do sujeito”, explica como o texto poético pode ser tomado como ponto de manifestação da identidade do sujeito. Para sustentar essa afirmação, são examinados os conceitos: essência espiritual (que comunica o cerne das coisas através do exercício da nomeação), de Walter Benjamin; signo (visto como fenômeno da linguagem que apresenta ao mundo externo aquilo que é interno), de Mikhail Bakhtin; poesia (rede de códigos linguísticos estetizados para o mundo), de Octavio Paz e Sylvia Cyntrão, e imaginário (representação do mundo, através da consciência, que se expressa pela ambiguidade e devaneio), de Gilbert Durand e Sylvia Cyntrão.

A terceira parte do referido capítulo, “O contexto histórico-social das canções de Oswaldo Montenegro”, faz um panorama dos principais acontecimentos históricos, entre os anos 1960 e 1980, nas esferas pública e privada, que caracterizaram o ambiente social de onde emerge a obra de Montenegro. São visitados os escritos de Mary Del Priore (para pensar as

---

<sup>7</sup> O conceito “vontade de saber” diz respeito à compreensão do poder como força que impulsiona a formulação dos conhecimentos e ações sociais que influenciam a configuração do sujeito. Sobre o assunto, conferir: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

<sup>8</sup> Conferir a sessão: “O gênero canção e a tradução da tradição lírica no Brasil”.

<sup>9</sup> Com a finalidade de sugerir estudos que tomam a canção como objeto de análise e que contemplam tanto a poesia quanto a melodia, remete-se o leitor às seguintes obras: TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999; WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012; TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

transformações das esferas pública e privada do país); Júlio Simões e Guacira Louro (que ofertam o conceito de sexualidade).

A quarta e última sessão do primeiro capítulo, “Oswaldo Montenegro em contexto”, apresenta os principais fatos que assinalaram a biografia e a obra do artista.

O segundo capítulo, nomeado *Amor em texto e contexto*, é inaugurado com a sessão “A hipermodernidade e as acepções do amor”, que explora as mudanças de caráter local e global acionadas pela globalização, esmiuçadas por Eric Hobsbawm e Stuart Hall; traz o conceito de hipermodernidade (experimentação da vida de modo intenso no tempo presente), de Gilles Lipovetsky; os conceitos de amor líquido (realização amorosa de modo intenso), de Zygmunt Bauman, e de intimidade e desejo, trabalhados por Anthony Giddens, Cláudia Carvalho, André Lázaro, Comte-Sponville, Octavio Paz e Mary Del Priore.

E, por fim, a segunda sessão, “A tematização amorosa em *De passagem*”, analisa as oito letras autorais do referido disco (“Não importa por quê”, “Eu quero ser feliz agora”, “Todo mundo tá falando”, “Velhos amigos”, “Asas”, “Quem é que sabe?”, “Anda” e “Pra ser feliz”), com o intuito de apontar a presença amorosa, fundamento existencial do eu lírico, que transita por todos os tempos, da memória à vida presente, e que se projeta em expectativas de realização existencial.

O terceiro e último capítulo da tese, nomeado *Existência em texto*, é iniciado com a sessão “A performance da existência”, que apresenta os conceitos de performance, de acordo com a orientação teórica de Paul Zumthor, e existência, que segue o rastro reflexivo de Albert Camus, a partir da imagem mítica de Sísifo. A segunda e última sessão do terceiro capítulo, “A existência em *De passagem*”, analisa a presença da temática existencial, retirada das oito canções autorais do álbum.

É conveniente ressaltar que este estudo não tem a pretensão de contemplar toda a obra do autor, que, seguramente, passa de cem canções compostas, entre aquelas gravadas em discos de carreira e aquelas encomendadas, destinadas à trilha sonora de musicais de outrem. Este estudo é concentrado nas canções autorais do álbum *De passagem*. No entanto, autorreferências e heterorreferências (canções do cantor e de outros cancionistas) são visitadas a fim de fortalecer a interpretação proposta.

Cabe dizer que esta pesquisa, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, se vincula à linha de pesquisa Literatura e Outras Artes. Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar, não só pelo fato de seu autor e de seu objeto serem interdisciplinares, mas também porque dialoga com outras áreas do conhecimento, como a História, a Filosofia e a Sociologia.



Para encerrar, volta-se à epígrafe desta introdução, convidando o leitor a mergulhar no universo semântico grassado pelo ‘Filho de Peixes’<sup>10</sup>, aquele cuja presença confirmada na tradição lírica nacional, inverteu coisas, embolou pensamentos e apontou direções.

---

<sup>10</sup> “Aos filhos de peixes” é o título da décima segunda faixa do álbum *A dança dos signos*, de 1982, que homenageia os sujeitos regidos por esse signo. Oswaldo Montenegro, nascido no dia 15 de março de 1956, pertence ao signo de Peixes. Outras informações sobre sua biografia estão disponíveis na sessão: “Oswaldo Montenegro em contexto”.

## CAPÍTULO 1: TEXTO E CONTEXTO

Este capítulo se ocupa da exposição da categoria canção e sua relação com a lírica amorosa, aspecto intrínseco da consolidação do gênero no Brasil. Além disso, apresenta o conceito de texto poético e exhibe possibilidades de detecção da identidade do sujeito contemporâneo. Por fim, exhibe alguns dos principais fatos que marcaram a vida pública e a vida privada no Brasil, para depois apresentar a biografia do cancionista Oswaldo Montenegro.

### 1.1 – O gênero canção e a tradução da tradição lírica no Brasil

Canta uma canção bonita  
Falando da vida em ré maior  
Canta uma canção daquelas  
De filosofia e mundo bem melhor

*Oswaldo Montenegro*

A origem das manifestações poético-textuais na cultura ocidental, emissárias de densidade simbólica, fruto de inspirações subjetivas, está conectada à música, porque desde o período clássico a poesia fiou uma aliança com a melodia.

O próprio cancionista Oswaldo Montenegro reafirma, a seu modo, em entrevista inédita concedida em setembro de 2015<sup>11</sup>, que a canção brota do casamento entre poesia e melodia. A canção está, portanto, marcada pela hibridez que congrega dois sistemas semióticos: o literário e o musical.

Desde a Idade Média, com a intervenção dos jograis, os trovadores se firmavam nessa aliança para versar. Versar, dançar e cantar de acordo com as diretrizes impostas pelos jograis. Esse era o lema do período. Ainda do ponto de vista histórico, floresceram canções de cunho sentimental, anunciadas por trovadores, que emergiram da França no período em que “a poesia era ainda cantada” (PERRONE, 1988, p. 16). A arte dos trovadores provençais e dos *trouvères* é tomada como uma das primeiras manifestações líricas, e essa tradição da trova de Provença contagiou a literatura portuguesa e espanhola, bem como seus trovadores.

---

<sup>11</sup> Disponível no item “Anexos”, no final deste estudo.

No repertório encenado não só por trovadores, mas também por menestréis, intérpretes, recitadores e leitores públicos, havia canções que exprimiam conteúdos míticos, “temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos de modas, sobre áreas às vezes imensas” (ZUMTHOR, 1993, p. 71) e canções românticas. Daí a inserção daquelas de apelo sentimental.

Por isso, a maior contribuição dos “poetas de rua”, expressão utilizada pelo historiador da canção José Ramos Tinhorão (2011, p. 79) para nomear trovadores, menestréis e demais agentes da palavra e da voz, em sua maioria artistas anônimos, que emergiram junto com a própria canção e com os centros urbanos, “foi a [...] transformação lenta, mas progressiva, em democrático cantar de episódios de amor e sentimentos comuns.” Canções sentimentais, de romance aristocrático ao popularesco, tiveram destaque.

Vale dizer que Oswaldo Montenegro se inscreve na tradição dos menestréis (dos poetas de rua). É por intermédio da influência desses artistas anônimos que Montenegro se registrou no veio lírico amoroso, quando ainda morava em São João Del Rey, cidade mineira.<sup>12</sup>

O texto poético da canção “Sem mandamentos”<sup>13</sup>, gravada no disco *Entre uma balada e um blues*, no ano de 2001, faz referências à tradição dos menestréis. O espaço no qual o eu lírico projeta seu desejo de felicidade é a rua, morada dos menestréis. A presença do vocábulo ‘rua’ nos versos citados a seguir confirma essa leitura: “hoje quero a rua cheia de sorrisos francos / eu quero a rua toda parecendo louca / hoje eu quero que os poetas dancem pela rua”. As imagens ‘boêmios gritem bem mais alto’, ‘fazer barulho pela madrugada’, ‘fazer seresta’ e ‘fazer misérias no seu coração’, testemunham a influência dos “poetas de rua” no texto semantizado por Montenegro, por meio do verbo ‘fazer’, inscrito nos três últimos versos, conjugado no infinitivo para intensificar a ação lírico-sentimental.

Hoje quero a rua cheia de sorrisos francos  
De rostos serenos, de palavras soltas  
Eu quero a rua toda parecendo louca  
Com gente gritando e se abraçando ao sol  
Hoje que quero ver a bola da criança livre  
Quero ver os sonhos todos nas janelas  
Quero ver vocês andando por aí  
Hoje eu vou pedir desculpas pelo que eu não disse

---

<sup>12</sup> Sobre o assunto, conferir a sessão: “Oswaldo Montenegro em contexto”.

<sup>13</sup> De acordo com Madalena Salles (2002, p. 22), a canção foi concebida em 1974 em uma “época de intermináveis andadas, papos, sonhos, projetos, promessas, certezas, pelos gramados de Brasília. Oswaldo começava a se dividir entre esta cidade e o Rio, por causa da música. Numa dessas idas-e-vindas, escreveu *Sem Mandamentos* (grifos da autora), sua primeira música lançada por uma gravadora, a Som Livre, em compacto.” A pesquisa ao site do artista indicou que o primeiro disco de carreira gravado data 1977 e nele não consta “Sem mandamentos”. Nota-se que a primeira gravação da canção, ainda segundo o site, foi em 2001, no disco *Entre uma balada e um blues*.

Eu até desculpo o que você falou  
Eu quero ver meu coração no seu sorriso  
E no olho da tarde a primeira luz  
Hoje eu quero que os boêmios gritem bem mais alto  
Eu quero um carnaval no engarrafamento  
E que dez mil estrelas vão riscando o céu  
Buscando a sua casa no amanhecer  
Hoje eu vou fazer barulho pela madrugada  
Rasgar a noite escura como um lampião  
Eu vou fazer seresta na sua calçada  
Eu vou fazer misérias no seu coração  
Hoje eu quero que os poetas dançam pela rua  
Pra escrever a músicas sem pretensão  
Eu quero que as buzines toquem flauta-doce  
E que triunfe a força da imaginação.

O entendimento sobre os conceitos que envolvem a canção e sua origem aponta para a reflexão sobre a lírica amorosa e sua especificidade. Por lírica amorosa entende-se, segundo Cyntrão (2011, p. 142), “os textos em que o eu lírico expõe questões acerca do amor, tanto no que se refere à realização ou perda deste.” Neste sentido, a gênese da lírica amorosa é urdida de linguagem e história.

Do ponto de vista da linguagem, os períodos que inauguram o aparecimento das canções de cunho amoroso são denominados de Retórica Clássica (expressão de imagens objetivas do mundo alicerçadas em uma racionalidade imutável, estruturantes da relação existencial<sup>14</sup> do sujeito com o mundo, que perdurou da Antiguidade greco-romana até meados do século XIX) e Retórica Moderna (expressão de imagens subjetivas, portadoras de motivações pessoais, destinadas ao processamento da situação histórico-existencial do sujeito, que triunfaram do medievo ao Simbolismo/Impressionismo dos séculos XIX-XX).

Sabemos que a periodização da lírica amorosa remonta aos escritos de Aristóteles (1979), os quais trazem em seus registros a tarefa do poeta como aquele que representa os homens. Daí a lírica ser definida como encontro da abertura semântica com o sujeito histórico em virtude do compromisso da densidade simbólica, de cunho objetivo ou subjetivo, com a representação do mundo e do sujeito, através dos códigos sociais, culturais e históricos. Todavia, o mérito da lírica amorosa é o de representação estética de uma realidade, marcada por encontros e desencontros, de natureza amorosa e existencial, por meio do objeto poético textual.

Já do ponto de vista histórico, a presença das canções de cunho amoroso no cenário ocidental ocorre a partir do século XV, quando o canto amoroso se expande – deixando de ser algo restrito aos trovadores e poetas-músicos palacianos dos jograis – e passa a ser celebrado por poetas populares.

---

<sup>14</sup> O conceito de *existencialismo* é tratado no terceiro capítulo, na sessão: “A existência performatizada”.

Do século XV veio a figura dos *tocadores do povo*, mensageira de “romances velhos” e herdeira da cantoria cavaleiresca motivada pelas canções de gesta, que fortaleceram a difusão da lírica romântica. “Os tocadores do povo, sucessores dos jograis e artistas de rua medievais, passavam a transformar em cantigas autônomas as partes líricas dos denominados ‘romances velhos’” (TINHORÃO, 2010, p. 74)

Da iniciativa dos *tocadores do povo* germinou o canto melódico, de conotação amorosa, destinado às mulheres. E do canto melódico veio a arte de galantaria (arte de pretensão amorosa materializada em versos curtos, destinada ao jogo amoroso, empregada pelos homens para a sedução das mulheres).

A arte de galantaria e/ou o canto de galantaria emerge junto aos centros urbanos e incluiu as mulheres no itinerário social<sup>15</sup>.

Tudo se articulava, de fato, com as modificações então em curso nas formas de relação entre as pessoas nos grandes centros, o que, como se viu, resultava da diversificação das atividades urbanas, capazes agora de integrar cada vez mais as mulheres na vida social, em parte como trabalhadoras, em parte como consumidoras ou participantes ativas nas novas formas de lazer. (*Idem*, 2011, p. 57).

As mulheres, de modo gradual, a partir do despontar das cidades, saíram da reclusão do espaço privado, imposta pela tirania masculina, e conquistaram outros lugares na cena pública por meio do questionamento da hierarquia homem/mulher. Oswaldo Montenegro expressou uma consciência dessa conquista, de um jeito próprio, invertendo a lógica binária estabelecida, por meio da canção “Gueixa”, gravada no disco homônimo ao artista, do ano de 1990. Nela, o cancionista enaltece a mulher amada e coloca-se como seu servo, assumindo o lugar social de gueixa. A construção semântica em torno do sintagma ‘gueixa’ – aludida nos vocábulos ‘deixa’, ‘madeixa’, ‘queixa’ – trata disso. Os vocábulos ‘reconheça’, ‘verão’, ‘sol’ e ‘lua’ ampliam o desejo amoroso de subserviência à pessoa amada. Os versos abaixo confirmam tal leitura:

Ah! Eu queria ser gueixa, deixa  
Redocicar minha mão  
Tocar a tua madeixa  
Deixa que eu recupere a paixão  
A minha mão te procurar  
Deixe que eu responda “pois não”  
Que eu te sirva sem queixa  
Deixa que eu recupere a paixão  
Pra que a insípida lógica  
Ceda pra mágica o seu turbilhão

---

<sup>15</sup> Para lembrar o silêncio histórico sobre a inserção das mulheres nos espaços públicos – devido à predominância do patriarcado e/ou do machismo, que ocultou a influência delas para além das fronteiras do espaço privado – toma-se como sugestão de leitura a coleção *História das mulheres no Ocidente*, vol. 1 ao 5.

Para que você reconheça  
Embora não pareça, que é minha a questão  
Ah! Eu queria ser gueixa, deixa  
Te aliviar no verão  
E quando o sol te torturar  
Deixa que eu seja a lua então  
A minha mão te procurar  
Deixa que eu te responda “pois não”  
E que eu te sirva sem queixa  
Deixa que eu recupere a paixão  
Pra que a insípida lógica  
Ceda pra mágica o seu turbilhão  
Pra que você reconheça  
Embora não pareça, que é minha a questão  
Ah! Eu queria ser gueixa, deixa...

Como se sabe, a reflexão em torno da questão de gênero, que prima pela igualdade entre os sexos, não passa pela inversão da opressão hierárquica, ou seja, se antes os homens oprimiam, agora as mulheres assumem o lugar opressor. O cancionista, tal como o poeta – desorientador de paradigmas através do manuseio de expressões simbólico-semantizadas, como será explicado na próxima sessão –, e ciente da desigualdade de gênero, embaralha os códigos sociais para tematizar o amor.

Portanto, pode-se afirmar que na lírica amorosa as mulheres recebem destaque. As mensagens de cunho amoroso são embutidas pelos poetas (cantadores das mulheres) no texto poético das canções performatizadas<sup>16</sup>.

A consolidação da canção amorosa ocorreu na segunda metade do século XV, com a instalação decisiva e definitiva do gênero canção, quando a trova, antes presa ao ambiente palaciano, se propagou entre os círculos populares, abrindo caminho para a invasão da arte da galantaria empunhada por escudeiros e namorados às mulheres amadas.

Em face do exposto, atrelado ao nascimento da canção, que culminou no florescimento da lírica amorosa, está o advento das cidades modernas. Com a transição da ordem medieval para a burguesia comercial, houve não só mudanças na ordem político-social, mas também na ordem afetiva traduzida pela linguagem empunhada pelos cancionistas e “poetas de rua”.

O historiador da canção José Ramos Tinhorão (2010, p. 75) sintetiza esse percurso do gênero no Brasil, examinando-o do século XV até o seu consumo massificado no Brasil, no início dos anos 1990. Para o autor, a lírica amorosa procedeu do amor às mulheres, “origem da música popular urbana – sabemos agora que faz exatamente cinco séculos que vem cumprindo a mesma missão, desde os romances, glosas e cantigas quinhentistas, até o *Pense em mim*, de Leandro e Leonardo”.

---

<sup>16</sup> O conceito de performance é explorado no terceiro capítulo, na sessão: “A existência performatizada”.

Nas oito canções autorais integrantes de *De passagem*, que compõem o *corpus* desta análise, quase não há recorrência aos vocábulos ‘mulher’ e ‘amor’ que configuram conotação amorosa. Com exceção das canções “Não importa por quê”, que alude à mulher com o adjetivo ‘brasileira’, e “Velhos amigos”, que remete à fragilidade amorosa com a imagem ‘amor desfaz na tua mão’. A pouca recorrência de vocábulos que direcionem a uma intencionalidade amorosa se deve à proposta temática do disco dedicado ao tema tempo, afirmou o cantor em entrevista datada de setembro de 2015. A ambição deste estudo repousa na verificação de se o campo semântico das canções de 2011 dedicadas ao tema tempo contempla a intencionalidade amoroso-existencial.

A modernidade, por sua vez, retoma a concepção de poesia a partir do conceito de canção. O fenômeno da tecnocultura, que reúne poesia, voz e melodia, comprova essa afirmação. O nascimento da canção urbana – caracterizada pelo registro em disco da letra (poesia), voz e melodia – data o retorno da poesia ao gosto popular, apresentada na modalidade canção.

O discurso poético, tomado nesse contexto, exprime os códigos temporais, sociais e históricos que tanto caracterizam a sociedade. O exprimir desses códigos é feito com ou sem a consciência dos seus elaboradores, os poetas. Portanto, o discurso poético aglutina a um só tempo o que foi separado e apresenta rotas para integração e para integridade do sujeito. Ou, dito de outro modo, o discurso poético apresenta o sujeito fragmentado. Ao fazê-lo, o discurso poético, a poesia<sup>17</sup>, propicia a identificação do sujeito com o tempo e o espaço, bem como o religa a si mesmo.

Se o discurso poético possui esse mérito de religação, e a canção nasce colada a ele, é oportuno explicar a expressão música popular, canal de identificação do sujeito. A música popular aglutina, como lembra Tinhorão (2010), as músicas folclórica e urbana. A primeira nasce como expressão das classes populares, ao passo que a segunda nasce como expressão da aristocracia urbana. O emprego da sigla MPB (Música Popular Brasileira) designa a produção sonora da classe média urbana que não se aproxima da sonoridade rural e folclórica, mas que toma como base de apoio o repertório teórico-musical (acadêmico/erudito) para escrever e produzir canções.

Por esse prisma é que a canção age como canal de integração do sujeito com as questões históricas, sociais e temporais.

---

<sup>17</sup> A compreensão do que é poesia está registrada na próxima sessão: “O texto como instrumento de identificação do sujeito hipermoderno”.

Portanto, se o que se quer é compreender o sujeito histórico, a música popular brasileira é indispensável, posto que ela é formadora da identidade nacional<sup>18</sup>, uma vez que a presença dos elementos melódico, linguístico e entoativo garante a comunicabilidade dessa identidade.

Como pontuou Cyntrão (2004, p. 57 e 58), “as canções são um bem cultural de consumo e a elas podemos atribuir o papel de porta-voz de anseios e memórias que circulam em sociedade.” Isso pode ser averiguado no exame das canções pelos vetores semiótico, histórico, sociológico, político e cultural, que apontam a mudança de paradigmas de uma época, bem como a fragmentação do sujeito<sup>19</sup>.

A presença desses vetores pode ser detectada examinando-se os panos de fundo das narrativas, os personagens e as imagens delineadas nas letras das canções. Esses elementos estão incorporados ao bojo do texto poético e apresentam diferentes cargas semânticas que sinalizam pistas para que o leitor possa fazer junções, disjunções e decifrações dos signos semióticos legitimados pela estrutura social, política e cultural que domina.

Sabe-se que os sons que preencheram o Brasil, nos dois primeiros séculos de colonização, eram cantos indígenas, batuques africanos e canções europeias (trazidas pelos colonizadores lusitanos). Ou seja, sons variados vindos de culturas variadas. Além desses, houve também influências sonoras de natureza espanhola (por meio dos boleros), italiana (com a ópera) e francesa (presente nas cantigas de roda). Já no século XX, sublinha-se a influência americana com a intensidade do jazz, e a intervenção caribenha, sacudida pela rumba e a salsa.

Dito isso, permanece a compreensão que em meio a uma sociedade híbrida, mensageira de uma variedade cultural, os cancionistas se posicionam como expoentes dessa hibrididade efervescida dos centros urbanos e propiciam o conhecimento da identidade nacional representada esteticamente no campo literário das canções.

Por essa via, como mostra a história da lírica brasileira, poetas eram cancionistas. A primeira voz representante dessa história que emerge no século XVII é a de Gregório de Matos, que tocava e cantava composições autorais, indicando que o processo de urbanização favorecia o aparecimento de artistas criadores. Seu irmão Euzébio de Matos, que era músico,

---

<sup>18</sup> A compreensão de identidade nacional é inspirada em Stuart Hall (2006, p. 52). Para o autor, a identidade nacional é originária de sentidos produzidos com os quais os membros de uma nação se identificam. Esses sentidos são replicados por discursos, narrativas, que constroem uma representação imaginada de um povo. Representação que é alicerçada em “estórias imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* [grifo do autor] as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”.

<sup>19</sup> Tal fato é desenvolvido no segundo capítulo deste estudo, na sessão: “A hipermodernidade e as acepções do amor”.



assinou romances, cantigas e glosas inspirado na tradição de trovadores. A ação de ambos prosperou nos séculos seguintes.

Do século XIX, marcado pelo alvorecer do nacionalismo político e pelo romantismo literário, veio a modinha seresteira, que contribuiu com um novo sistema de criação bastante difundido em nossos dias, a parceria. Esta foi estabelecida entre poetas românticos eruditos e músicos populares. Uma das mais antigas parcerias remonta a Gonçalves de Magalhães e o músico português, que posteriormente naturalizou-se brasileiro, Rafael Coelho Machado. Dando continuidade às parcerias, já no século XX, temos as de Hermes Fontes, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Sem deixar de fora o poeta da paixão, Vinicius de Moraes, que mais tarde, na segunda metade do século XX, fez parcerias exitosas com Tom Jobim e Toquinho, para citar seus parceiros mais frequentes.

Mais uma vez Oswaldo Montenegro adentra a tradição da canção no Brasil. O cantor, com mais de trinta anos de carreira, se beneficia do sistema de criação pautado em parcerias. Como exemplo, para referir apenas três, entre outras, destaca-se a parceria com Mongol (em “Coisas de Brasília”, localizada no disco *Asas de luz*, de 1981, e “Sempre não é todo dia”, apreciada em *Aldeia dos ventos*, de 1987), José Alexandre (em “Ah, todo rei é babaca”, gravada no álbum *Os menestréis*, de 1986, e “Sombra da lua”, disponível em *Aos filhos dos hippies*, de 1995) e Zé Ramalho (em “Do muito e do pouco,” conhecida no disco *A partir de agora*, de 2006). Além de credenciar-se à tradição lírico-nacional pelo quesito parcerias, ele também se credencia pela forte influência que a seresta<sup>20</sup> exerceu em sua formação musical, fato que repercute de modo contínuo em suas canções.

Vale um breve recuo histórico para melhor entendimento dos processos norteadores da obra de Oswaldo Montenegro. A canção popular no Brasil consagrou-se como MPB nos anos de 1960. Anterior a este período, ocorreu no Brasil a aliança entre o latifúndio e a indústria dos monopólios, entendida historicamente como uma adesão da classe urbana brasileira ao estilo de vida norte-americano. Dessa aliança resultou a concepção de que as expressões de

---

<sup>20</sup> Tinhorão (2005, p. 13) define a seresta como um gênero musical pautado no canto noturno, individual ou coletivo, praticado nas ruas desde os idos da Idade Média. A etimologia da palavra seresta remonta à influência espanhola e portuguesa. “Para dar nome a essas cantorias solitárias ou em grupo, os espanhóis criaram a palavra *serenada* [grifo do autor] e os portugueses o substantivo *serenata* [*idem*], derivando ambos do latim *serenus*, que tanto podia querer dizer céu sem nuvens, quanto calma e tranquilidade.” A chegada desse gênero em terras coloniais ocorreu no século XVIII, na Bahia e no Rio de Janeiro. Com a expansão dos centros urbanos, com o acréscimo da figura dos cantores românticos de modinha – primeiro gênero de canção popular, nascido no século XVII, e que, nas palavras de Tinhorão (2005, p. 16), colocava a “viola ao alcance da gente do povo” – houve a ampliação, no século XIX, da safra de cantores de serenata. Com isso, na Bahia, existiram dois grupos de cantores: o cancionista (cantor dos salões da elite) e o seresteiro (cantor popular perseguido pelas instituições repressoras imperiais e aclamado no núcleo popular). Enquanto que no Rio de Janeiro, em 1870, a modinha deixa de ser apreciada nos salões da elite, a serenata ganha as ruas. Mas a partir da primeira metade do século XX, a paisagem urbana foi alterada. Os sons que vêm da rua já não são mais da voz e do violão do seresteiro, mas do apito das fábricas, face ao processo de modernização econômica. A cultura sonora também é modificada. A música agora não estava nas ruas e sim nas rádios. E a seresta foi perdendo espaço nas cidades.

cunho nacional e regional, vistas como ultrapassadas, não convergiam com a realidade. Nem mesmo a vitória de Vargas, em 1951, conseguiu estancar a força dessa aliança, corroborada com os ajustes econômicos que instigaram o arrefecimento da produção nacional e que se estendeu à produção cultural.

No terreno da canção, a situação de submissão aos sons das vitrolas dos norte-americanos e o pouco alcance da sonoridade nacional chamam atenção. Donga, com a canção “Pelo Telefone”, não causou repercussão. O samba, que já estava em evidência como ritmo carnavalesco, não impressionou muito. Na ocasião, primeira metade do século XX, o país já recebia influências da música norte-americana, *jazz-band*.

Para quebrar o encanto de paralisia que repousava sobre a canção, nasceu a Bossa Nova. Esta que, gestada na década de 1950, é herdeira de uma alquimia de sons que vão do samba (sob as batidas do samba-canção) ao jazz (revelado no uso da técnica musical erudita e no canto *cool*<sup>21</sup>). A alquimia de sons não ficou restrita ao samba e ao jazz, como também guardou relações com as marchas, valsas e serestas. Entre seus principais artífices – compositores, letristas e cantores – estão nomes como os de: Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Carlos Lira, Sérgio Ricardo, Roberto Menescal, Baden Powell, Dolores Duran, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Sylvia Telles, Nara Leão e Maysa<sup>22</sup>.

A recepção positiva desfrutada pela Bossa Nova revelou uma contradição no campo da cultura nacional. O samba de raiz, que durante anos foi rejeitado por ter cor (negra) e classe social (popular), agora é celebrado após ter sido apropriado pela classe média carioca. Esta não só se apropriou do samba, de origem negra, como também de outro gênero, também de origem negra, o jazz.

Esse fato revela a intervenção da operação racial (racismo) no campo da cultura. O racismo, enquanto sistema ideológico que estrutura todas as relações sociais, não se restringe apenas à negação do corpo negro, corpo que traz a inscrição de melanina, mas se dissipa também no campo da cultura, negando a produção dos saberes oriundos desse corpo. Ou seja, a cultura negra é negada para depois ser reinserida e celebrada na sociedade por outros atores sociais despossuídos de melanina (brancos). Esse argumento ganha força se se pensar na apropriação do samba de raiz, feito pela Bossa Nova<sup>23</sup>.

A mistura do samba, do jazz e da música erudita resultou no afamado som que não veio da rua, mas do apartamento, para fazer a cabeça do público em meados dos anos

---

<sup>21</sup> O canto *cool* prima pelo uso da “voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros alternados com gritos.” (CAMPOS, 2012, p. 18).

<sup>22</sup> Para uma leitura detalhada sobre a Bossa nova e a sua história, conferir: CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>23</sup> Sobre a influência negra na produção sonora nacional, consultar: TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2008.

cinquenta e sessenta do século passado. No curso da gestão do então presidente Juscelino Kubitschek, a classe média, de posse de seu diploma universitário, não encontrou postos de trabalho no país para o exercício profissional. Tal realidade foi denunciada, de modo ácido e combativo, por esse grupo.

Com a instauração do Golpe de 1964, a classe estudantil fez-se a maior opositora ao regime ditatorial. Nesse sentido, os festivais universitários operaram como veículo de disseminação do protesto da classe média. Por isso é que as letras das canções exprimiram a insatisfação à situação sociopolítica, se transformando em potentes canais de resistência contra hegemônicos.

É entre os anos 1970 e 1980 que Oswaldo Montenegro ganha ampla visibilidade por meio da incursão nos festivais da canção. Festivais de grande projeção nacional transmitidos pela TV. Em 1979, Montenegro ocupa a terceira posição no festival da extinta TV Tupi com a canção “Bandolins”. E em 1980 é vitorioso no festival MPB-80 com a canção “Agonia”, assinada por Mongol<sup>24</sup>.

Enquanto os cantores desse período se inscreviam nos festivais com canções de apelo social, em face ao delicado momento político vivido desde a ascensão dos militares ao poder<sup>25</sup>, Oswaldo garantiu presença neles com canções amoroso-existenciais. A canção “Bandolins”<sup>26</sup>, gravada pela primeira vez no disco homônimo ao artista, em 1980, versa sobre o tema amoroso-existencial.

Como fosse um par que nessa valsa triste  
Se desenvolvesse ao som dos bandolins  
E como não, e por que não dizer  
Que o mundo respirava mais se ela apertava assim seu colo  
E como se não fosse um tempo  
Em que já fosse impróprio se dançar assim  
Ela teimou e enfrentou o mundo  
Se rodopiando ao som dos bandolins  
Como fosse um lar seu corpo a valsa triste iluminava  
E a noite caminhava assim  
E como um par o vento e a madrugada  
Iluminavam a fada do meu botequim  
Valsando como valsa uma criança  
Que entra na roda a noite tá no fim  
E ela valsando só na madrugada  
Se julgando amada ao som dos bandolins.

---

<sup>24</sup> Para maiores informações, remeto o leitor à sessão: “Oswaldo Montenegro em contexto”.

<sup>25</sup> A sessão “O contexto histórico-social das canções de Oswaldo Montenegro”, disponível neste capítulo, aborda o assunto.

<sup>26</sup> “Oswaldo acompanhava uma amiga que chorava muito por ter sido proibida pelos pais de ir dançar na Europa. Compôs *Bandolins* (grifo da autora) para ela. Não conseguiu consolá-la, mas a beleza desta composição levou muitos intérpretes a gravá-la. Uma das gravações mais bonitas é a de Altamar Dutra, que o emocionou especialmente por sua inegável ligação com a seresta.” (SALLES, 2002, p. 22).

A ênfase à intenção existencial é notada na canção “Agonia”, gravada no citado álbum de 1980. Nela, observa-se que o vocábulo ‘agonia’ dá título à letra e instaura uma angústia contínua, independente do esforço de superação que se faça, indicada pelos sintagmas ‘tentasse’, ‘esforçasse’, ‘não’ e ‘conseguiria’. Os versos “eu sei que vou morrer / um pouco a cada dia” revelam a consciência lírica de um sofrimento sem fim.

Se fosse resolver  
Iria te dizer  
Foi minha agonia  
Se eu tentasse entender  
Por mais que eu me esforçasse  
Eu não conseguiria  
E aqui no coração  
Eu sei que vou morrer  
Um pouco a cada dia  
E sem que se perceba  
A gente se encontra  
Pra uma outra folia  
Eu vou pensar que é festa  
Vou dançar, cantar,  
É minha garantia  
E vou contagiar diversos corações  
Com minha euforia  
E a amargura e o tempo  
Vão deixar meu corpo  
Minha alma vazia  
E sem que se perceba a gente se encontra  
Pra uma outra folia

Ainda discorrendo sobre as canções como veículo privilegiado de expressão social de um tempo, retém-se atenção às canções de protesto. Embora haja controvérsias<sup>27</sup> sobre as canções de protesto que figuraram nos festivais, há que se reconhecer que elas impulsionaram o início da “valorização do trabalho estético da letra poética e [...] a consagração, por sua densidade e riqueza textuais, de alguns artistas de dupla expressão – já que são músicos e poetas a um só tempo.” (CYNTRÃO, 2004, p. 66). Nomes como os de Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil integram essa tradição.

A imortalização da canção como grande antena que capta, por meio de seus signos, as questões inerentes à história, à cultura, à sociedade e à existência, se deu em face da evolução lírica nacional, pautada em um denso processo de ruptura com a tradição importada e de apropriação da tradição nativa. Sobre o assunto, destaca-se um aspecto peculiar da fundação lírica nacional. “A experiência lírica será, portanto, a expressão subjetiva do eu-lírico que, por meio da estrutura verbal, configura uma proposição da realidade.” (*Idem*, 2004, p. 66).

---

<sup>27</sup> Pois, segundo Cyntrão (2004, p. 65), alguns intelectuais da academia concebem as canções de protesto “como simples espaço de evasão e consolação para a alta classe média”.

A adesão dos elementos nativos diz respeito ao resgate da tradição nativa, a saber, os códigos de tradição indígena e a relativização dos elementos importados. Estes últimos dizem respeito à influência colonial. O Modernismo é responsável por esse processo de mentação lírica da linguagem e da realidade nacional.

Observando por esse ângulo, a contribuição do Movimento Modernista para a construção de uma linguagem nacional, que está atrelada à consolidação do gênero canção e vinculada à renovação da linguagem, ocorre com a incorporação dos elementos regionais. Os manifestos assinados pelo movimento fizeram com que suas intenções fossem disseminadas do âmbito literário para o âmbito nacional.

Como recorda Perrone (1988), a reflexão sobre a história cultural do Brasil não é sólida sem se considerar o universo discográfico do país. Em outras palavras, se quiser entender a história cultural do Brasil, o mergulho nesse universo é indispensável. A força da canção é tamanha, se se considera a produção discográfica da época, que a censura dos anos de chumbo foi concentrada na imprensa e na canção, assegura Cyntrão (2004, p. 69). Isso porque a música popular era de amplo acesso, disseminada na TV e no rádio.

Graças à inserção da música universitária, melhor dizendo, da canção universitária nos festivais desse período, houve o fortalecimento da Música Popular Brasileira e o coroamento, por extensão, do gênero canção. Músicos como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Gilberto Gil podem ser considerados os grandes responsáveis por essa consolidação que rendeu o registro na história da literatura brasileira.

Ao lado disso cresce, por conseguinte, o interesse pelos valores artísticos, estéticos e literários disseminados pela produção da canção do Brasil. Surgem inúmeros trabalhos e estudos que confirmam toda essa repercussão do gênero. Os críticos Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Affonso Romano de Sant'Anna, Anazildo Vasconcelos da Silva, Celso Favaretto, Heloísa Buarque de Hollanda, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit encabeçam uma extensa lista.

Neste sentido, para nós, o exame da fortuna poética sobre os cancionistas e os poetas apresenta possibilidades de entendimento da condição humana, anunciada pela variedade cultural da poética textual. Apresentar o intertexto (o contato do campo simbólico da obra poética com outros textos, apoiados em imaginários outros) é apresentar a plurivocidade cultural, social, existencial e amorosa da poesia.

Dando continuidade, a próxima sessão é dedicada ao texto poético. A intenção é apresentar a concepção de linguagem e de texto poético que dão suporte a este estudo.

Para encerrar, a palavra fica a cargo de Montenegro, que vê na canção a possibilidade de construção de um mundo bem melhor. E se isso basta para ser feliz a bordo dos versos que

embalam o texto poético da canção, parafraseando o compositor de “Intuição”, então, “bate o pé no chão”.

## 1.2 – O texto como instrumento de identificação do sujeito

Qual é o critério que consagra a poesia?

*Oswaldo Montenegro*

Esta sessão analisa como o sujeito histórico pode ser identificado no texto poético. Parte-se da hipótese de que o sujeito histórico manifesta-se na linguagem (sobretudo na linguagem poética) sustentada pelo imaginário simbólico, apresentado pela e na obra, que, por sua vez, por ele é visitada, na condição de leitor. Supõe-se que esse é o caminho para a identificação da subjetividade no arcabouço textual.

Walter Benjamin (2013, p. 52) afirma que a linguagem anuncia a essência espiritual do homem. Esta tem como missão comunicar “a essência linguística das coisas”. Tal afirmação não explica o que é a essência espiritual e, tampouco, sua missão. Por outro lado, uma leitura mais profunda sobre esses conceitos esclarece-nos um argumento que explica a relação citada. É dito que a essência espiritual ganha vida todas as vezes em que o homem nomeia, uma vez que o ato de nomear é um atributo exclusivo seu.

A importância da nomeação, uma promoção da linguagem que descortina a essência espiritual do homem, é alimentada pelo conceito de revelação. Este último clarifica também a designação essência espiritual. O que a linguagem apresenta é a essência espiritual “em sua forma pura. É exatamente isso que significa o conceito de revelação, quando toma a intangibilidade da palavra como condição única e suficiente – e a característica – do caráter divino da essência espiritual que nela se exprime.” (*Idem*, 2013, p. 59). Ou seja, é quando o inexprimível, a essência espiritual, vem a público, tornando-se exprimível. O conceito de revelação promove o acesso à essência da linguagem ao tempo que faz contato com sua missão: exprimir o inexprimível, revelar a essência do homem por meio da linguagem, por meio dos signos.

Os signos são um artifício da linguagem, são resultantes do exercício de nomeação peculiar ao humano. Nesse sentido, cada signo, devido ao seu caráter semiótico, é ligado à realidade da qual emerge. Assim, faz sentido a afirmação que a linguagem é um atributo do

homem, e este, por meio dela, exterioriza aquilo que é elaborado na interioridade do ser, tornando exprimível aquilo que antes, no terreno da subjetividade, era inexprimível. Então também faz sentido a elaboração proposta por Bakhtin (2009, p. 33), pautada na compreensão do signo como um fenômeno externo. Nessa concepção, o signo “é um fato de consciência e o aspecto exterior do signo é simplesmente um revestimento, um meio técnico de realização do efeito interior, isto é, da compreensão”.

A consciência sîgnica, promotora da experiência da linguagem, só é possível por meio do aprendizado que se dá na realidade mesma, por meio do contato com o outro, uma vez que a compreensão do signo ocorre na relação de um signo compreendido com outros já estabelecidos.

Os signos resultam do acordo estabelecido entre os indivíduos que estão dispostos no seio social em um processo de comunicação que, por sua vez, é influenciado pela configuração social, temporal e espacial.

Portanto, para buscar o ser social no objeto estético-textual resultante da linguagem, é imprescindível ir às estruturas de poder, presentes no campo semântico. Pois, como é sabido, as estruturas textuais têm a mesma posição relativa às estruturas mentais de determinados grupos sociais.

Bosi (2000, p. 260), ao salientar que a grande façanha da linguagem é a de permitir “que as coisas ganhem um sentido público e comunicável na teia intersubjetiva”, nos provoca a investigar o construto morfossintático comunicado pela posição do sujeito lírico representado pela voz e pela letra de Oswald Montenegro.

É o sujeito da canção o provocador do caos, aquele que desperta a pluralidade de sentimentos? Ou seria ele o pacificador, que nos oferece linearidade, organização e retidão à vida cotidiana?

Sua voz guarda aspectos indefinidos na estrutura sintática que escolhe para dizer o que pensa e o que sente. Essa bipolaridade subjetivo-estética, marcada pela realidade social e pela organização linguística, desemboca em uma multivocidade textual e intertextual, desvendada no jogo interpretativo da dinâmica interna da obra. Para decodificá-la, é preciso revirar as gavetas e cofres da linguagem da canção, porque lá descansa toda a riqueza dos códigos escondida pelos cancionistas.

O processo de decodificação do texto poético ocorre quando se toma temas, vocábulos e estruturas (eleitos de modo consciente ou inconsciente pelo autor) como foco de atenção da análise literária. Transforma-se, assim, em escritura dedicada à captação do frêmito da vida assistido nos versos do poeta, indivíduo que tem como missão, afirmou Cyntrão (2004, p. 15), desorientar paradigmas e desnudar as relações das coisas.

A poética textual é um sistema codificado de relação intencional. É também uma rede simbólica, cercada de ambiguidades, urdida da subjetividade do seu artífice (o poeta) e animada pela relação complexa entre sujeito e mundo. Essa rede é movimentada pelo leitor que desconstrói e atomiza a camada simbólica para só depois recriá-la na leitura.

Haja vista que seu interior é composto de uma profusão de sentimentos, sentidos e contextos, como foi citado anteriormente, afirma-se que esse caráter se deve à presença de uma linguagem que tem duas marcas: viva e comum. Ou seja, o caráter vivo e comum é em virtude da utilização da linguagem “por um grupo de homens para comunicar e perpetuar suas experiências, paixões, esperanças e crenças.” (PAZ, 2012, p. 47).

Devido a ênfase dada por este estudo ao fenômeno poético, uma pergunta pede assento: o que é poesia? Para dar conta de uma pergunta tão antiga, que remonta a Aristóteles (1979), tomam-se os escritos de Octavio Paz (2012). Ele observa que a poesia é um ofício humano de como sabem, sentem e executam os poetas. A poesia é revelação de si para si mesmo.

A poesia é voltada para o mundo, pois “funda o povo porque o poeta recua [à] correnteza da linguagem e bebe na fonte original. [Nessa linguagem] a sociedade se confronta com os fundamentos de seu ser” (*Idem*, 2012, p. 49). Essa arte nasce do enraizamento de uma experiência coletiva e, nesse sentido, deve ser apreciada na integração e estranhamento do homem com o meio social. A semiótica ajuda na análise da arte simbólico-textual e de seus sistemas de analogias, que se conectam à camada conotativa da linguagem, de base semântica. Assim, entende-se que a poesia é um sistema discursivo resultante da expressão linguístico-estrutural, acrescida da realidade histórica do sujeito.

Convém mencionar que essa capacidade de relacionar indivíduo e realidade, através da palavra, é devida à astúcia do poeta<sup>28</sup>. Ainda, a astúcia do poeta repousa quando sua palavra toca e abala as profundidades do ser. O texto poético é dotado dessa façanha<sup>29</sup>.

Após trilhar entre os conceitos de texto poético e poesia, será abordado agora o conceito de imaginário simbólico.

A linguagem opera como indicação e representação da subjetividade e da realidade. O aspecto concreto dessa representação é dado pela imagem. A poesia é a emissão de sentimentos codificados em imagens (reais e/ou irrealis), calcadas em uma pluralidade de significados.

---

<sup>28</sup> O poeta é concebido nos termos de Heidegger (1979, p. 149) como guardião da linguagem.

<sup>29</sup> A poesia é “um complexo de sentimentos, associa a polidez e a travessura, a humildade e a ação.” (BACHELARD, 2008, p. 83).



Como se sabe, “o texto poético é *locus* privilegiado de manifestação do imaginário” (CYNTRÃO, 2004, p. 11), porque o poeta é criador de imagens que versam sobre sua visão de mundo. Elas derivam do esforço de vencer a distância entre palavra e objeto, entre homem e realidade. E mais, são concebidas porque o homem é o único que adquiriu consciência de si, por meio do pensamento e da linguagem, e fundou outro mundo, o imaginário, com o propósito de liquidar o hiato que o separa do mundo real.

Do ponto de vista formal, o universo imagístico procede do contato por analogia da direção intencional com a estrutura nominal. É desse contato que vem a ambiguidade, tão característica da poética textual. A ambiguidade é oriunda dos elementos morfossintáticos, intensificadores e imagísticos, que, relacionados, oportunizam a transfiguração do real.

O aspecto ambíguo das imagens poéticas, geradoras de um mundo intermediário, subsidia a comunicação entre homem e realidade. Isso recorda o conceito de poetificado, de Walter Benjamin (2013, p. 15).

O “Poetificado” é uma distensão do estreito vínculo funcional que reina no próprio poema, uma distensão que só pode surgir quando se faz abstração de certas determinações; de modo que, através disso, torna-se visível a interpenetração, a unidade funcional entre os demais elementos.

Para perceber o poetificado, presente na imaginação, é necessário abstrair. E como o poetificado é revelado na abstração? Quando ocorre a transição de substâncias da vida mesma para a poesia. Dito de outro modo, o poetificado é revelado na fusão entre vida e poema, expressa pela imaginação. A ambiguidade das imagens é mensageira da visão de mundo do poeta porque resulta dessa fusão. Portanto, a imagem é instituída em um diálogo entre real e irreal.

A cooperação entre real e irreal se dá porque o poeta firma aliança com sentimentos e imagem. Tal aliança é a motivação do poeta para fazer do imaginário canal privilegiado de replicação de sua visão social.

Nessa direção, é relevante registrar a possibilidade de leitura do campo simbólico a partir da ideia de representação, que se dá de maneira direta e indireta na consciência humana, como explica Gilbert Durand (1993, p. 07).

A consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma *directa*<sup>30</sup>, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra *indirecta*<sup>31</sup> quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se “em carne e osso” à sensibilidade, como por exemplo, na

---

<sup>30</sup> Grifo do autor.

<sup>31</sup> *Idem*.

recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na compreensão da dança dos electrões em torno do núcleo atômico ou na representação de um além da morte. Em todos estes casos de consciência indirecta, o objecto ausente é *re-presentado*<sup>32</sup> na consciência por uma *imagem*<sup>33</sup> [...].

A maneira indireta é eleita pelo poeta para por em circulação seu repertório imagístico. Essa circulação é conferida pelo símbolo – que diz respeito à evocação por analogia natural de algo ausente – e auxilia na representação ontológico-real. Além disso, cabe dizer que “os símbolos se limitam a uma redundância de gestos, de relações linguísticas ou de imagens materializadas através de uma arte.” (*Idem*, 1993, p. 13). Assim, é observado que a representação indireta simbólica garante a transfiguração da realidade através de sentidos abstratos dispersos na estrutura semântico-textual em forma de imagem.

Munido do conceito de imaginação simbólica, observa-se que a linguagem guarda estreita proximidade com os mitos. “Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas.” (PAZ, 2012, p. 42).

Da compatibilidade entre linguagem e mito é gerado o símbolo, fundadores do homem<sup>34</sup>. A “palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que criou a si mesmo ao criar a linguagem.” (*Idem*, 2012, p. 42).

Se o texto poético é o lugar onde reina o imaginário e este guarda estreita relação com a linguagem mítica, devido à forte presença simbólica, então, para que se possa decifrar o imaginário poético, é recomendado o emprego do conceito de mitoanálise<sup>35</sup>.

A mitoanálise é pautada na detecção e interpretação dos mitos e temas presentes no texto e pode ser experimentada pela leitura intertextual. Por intertexto ou intertextualidade entende-se a referência consciente ou inconsciente a outros textos de cânones variados – literário, filosófico, sociológico, histórico, poético etc. – que expressam uma apropriação estética, de natureza múltipla, na modalidade de pastiche, estilização, paródia e paráfrase<sup>36</sup>.

Por fim, sobre a imaginação, cabe dizer que seu grande mérito é o de promoção do encontro. O encontro do sujeito com sua interioridade fomentada no contato com a realidade

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Uma discussão aprofundada a respeito da linguagem como responsável pela fundação do homem encontra-se no livro: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>35</sup> Conceito elaborado por Gilbert Durand e citado por Cyntião (2004, p. 123).

<sup>36</sup> Ainda, sobre a intertextualidade, acredita-se que não há texto puro, sem a interferência de outros. Cf. CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

social. A força da imagem poética abala o sujeito. Estando deslumbrado pelas imagens, o ser faz um retorno sistemático a si e ao mundo que o rodeia.

Assim, para ler uma obra poética, é necessário ater-se às ambiguidades imagístico-simbólicas, que são reguladoras da abertura textual, para que a recriação encampada pelo analista literário aconteça. Detectar o sujeito histórico é estar atento à estrutura sintagmática na qual estão armazenados os sentimentos humanos, organizados de modo estético. O exercício interpretativo do poema pressupõe a abertura de suas fronteiras subjetivas, a partir da tensão entre interioridade e exterioridade, disponíveis no universo simbólico.

Pensando com Cyntrão (2004, p. 50), a missão que cabe ao leitor é mergulhar nos intertextos, descobrir o jogo de signos e, com isso, rastrear os códigos e subcódigos presentes nos significados. Os sentidos da obra e/ou as intenções do texto só aparecerão na relação e inter-relação com outros textos e contextos que a envolve. Portanto, para ler o texto poético, é desejável dedicar-se às suas diversas articulações em um complexo sêmico, buscando sempre uma lógica correlacional. (*Idem*, 2004, p. 47).

A próxima sessão é dedicada à exposição das singularidades que assinalam as vidas pública e privada no Brasil, para que seja entendido, doravante, o contexto social de onde emerge a arte de Oswaldo Montenegro.

Para encerrar, retoma-se à pergunta que abre esta sessão como epígrafe: “qual é o critério que consagra a poesia?”. Para respondê-la, volta-se o olhar para o cancionista carioca que nos diz: “quem é que sabe, saberia ou saberá?” (MONTENEGRO, 2011). Afinal, o critério que consagra a poesia é “o tempo”. (*Idem*, 2015).

### 1.3 – O contexto histórico-social das canções de Oswaldo Montenegro

Temos todos a mesma história  
Várias ondas e um oceano  
Vários fatos e uma memória  
Vários jogos e um só engano

*Oswaldo Montenegro*

Esta sessão traça o contexto histórico-social, entre os anos 1960 e 1980, de onde emergem as canções de Oswaldo Montenegro, para decifrar o lugar de fala do artista.

O Brasil esteve sob a tutela do regime militar, de 1964 a 1985. Entre os anos de 1979 a 1985, período de florescimento da arte de Montenegro, o país vivia os últimos anos da ditadura, conduzida pelo então presidente João Baptista Figueiredo. Durante sua gestão, havia uma insatisfação generalizada com o regime – consolidada no exercício do seu antecessor, Ernesto Geisel – manifestada na contestação à repressão política e aos problemas econômicos vivenciados. Tais contestações foram animadas pelas críticas às decisões autoritárias e pelo uso da força contra civis, tão presentes no período.

A sociedade organizada pressionou o presidente Figueiredo em prol da abertura política do país, ou seja, para o regresso da democracia. Assistiu-se ao seu retorno marcado pela extinção do AI-5 (Ato Institucional que outorgava poderes ilimitados ao presidente da República, como fechamento do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores); pela revogação da legislação que suspendeu os direitos políticos, por dez anos, dos cidadãos contestadores do regime; pela instauração da Anistia (regresso à pátria daqueles/as que, outrora, foram exilados do país); e pelo fim do bipartidarismo - participação política encolhida à atuação dos partidos ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro).

Como herança dos anos de chumbo, que macularam a história e a memória do país, restou uma inflação incomensurável, altas taxas de desemprego, acentuada expansão das desigualdades socioeconômicas, aumento da dívida externa e rasgos de dor que ainda hoje atormentam os familiares dos presos políticos torturados e desaparecidos durante a gestão militar.

Em atenção à dor dos familiares das vítimas e, sobretudo, em atendimento a uma pressão da sociedade civil, foi instaurada, em maio de 2012, a Comissão Nacional da

Verdade, que teve prazo de dois anos para investigar as violações aos direitos humanos entre os anos de 1946 e 1988. O foco da Comissão foi o mapeamento dos desaparecidos políticos durante o regime.

Esses fatos histórico-sociais configuraram as transformações ocorridas na esfera pública, entendida, afirmou Hannah Arendt (2003), como o lugar destinado à fala, à ação e à compreensão mútua de interesses coletivos.

Se na esfera pública o país passava por uma turbulenta transição, da ditadura à democracia, na esfera privada, espaço reservado à intimidade<sup>37</sup>, os indivíduos também estavam submetidos a uma transição. Uma transição proclamada pelo desnudar do corpo, pois o século XX “inventou o corpo. Corpo novo e exibido. Mas, também, um corpo íntimo e sexuado que, lentamente, veria afrouxar as disciplinas do passado em benefício do prazer.” (DEL PRIORE, 2011, p. 106).

O desnudamento do corpo, no século XX, não veio só, foi seguido pela libertação sexual. Embalada pelos Stones, Bob Dylan e pelo estilo de vida *hippie*, cabelos longos, a juventude dos anos 1970, distante da ameaça da sífilis e da AIDS, “[podia] experimentar de tudo” (*Idem*, 2011, p. 175). E, de fato, experimentou<sup>38</sup>.

A reviravolta na intimidade não se restringiu à erótica da juventude, mas afetou também a erótica dos casais. Muitos deles, quando não compatíveis, agora já partiam para a separação ou mantinham relações extraconjugais.

O uso cada vez mais frequente da polêmica pílula anticoncepcional, que garantiu expansão do prazer e liberdade aos casais, sobretudo às mulheres, outorgou a redução dos índices de natalidade. O IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) detectou essa mudança no comportamento da classe média brasileira, que passou a ter menos filhos. De acordo com a Fundação Ford, tal mudança foi ocasionada pelo consumo de anticoncepcionais orais e pelo uso de preservativos.

Houve também o questionamento quanto à identidade normativa masculina. O efeminamento do homem, o lugar de sua vaidade estética e a celeuma em torno da homossexualidade testemunharam esse questionamento. Quem se encarregou de encaminhar esse debate no Brasil foi a *Revista Ele & Ela*.

Com a expansão da separação entre os casais, os índices de natalidade retraídos, a dilatação da prole fora do casamento, o questionamento da masculinidade, houve a

---

<sup>37</sup> O conceito de intimidade é explorado no segundo capítulo, na sessão: “A hipermodernidade e as acepções do amor”.

<sup>38</sup> Em outra obra, *História do amor no Brasil*, é dito que “as músicas de Bob Dylan, Joan Baez exportavam, mundo afora, a ideia de paz, sexo livre, drogas como libertação da mente e, mais uma vez, amor.” (*Ibidem*, 2011, p. 301).

transformação da família, que antes era encarada sob o molde nuclear (pai, mãe e filhos/as). Agora, perante essas transformações, “os álbuns de retratos ganharam novos atores: madrastas, padrastos, meios-irmãos e produções independentes.” (*Ibidem*, 2011, p. 235). O mais significativo nessas mudanças não é a obediência aos valores impostos pela coletividade social, mas aos sentimentos que motivam a construção identitária do sujeito.

As mudanças na intimidade não ficaram sem o registro das artes. “Música, literatura e cinema exibiam a intimidade dos casais, democratizando informações “nos lençóis da cama... travesseiros pelo chão”, cantava Roberto Carlos.” (*Ibidem*, 2011, p. 179).

Já na cinematografia, quem comunicou a liberdade dos desejos foi a pornochanchada, que, segundo Del Priore (2011, p. 306), atendia a um intento: “mostrar os conflitos que a sociedade vivia.”

Se, de um lado, a intimidade obteve conquistas, como a libertação dos desejos das amarras sociais, do outro, ela também se deparou com obstáculos. O incômodo com a ocupação das mulheres em outros espaços sociais, diferente daquele que fora imposto historicamente pelos homens (o privado); o debate causado pelo uso da pílula anticoncepcional, face à liberdade das mulheres sobre o seu desejo e seu corpo; a histórica rejeição aos homossexuais e sua perseguição com o advento da AIDS; a resistência ao divórcio; e o aumento dos crimes passionais, nos quais as mulheres eram vítimas, foram algumas das principais questões que sacudiram (e ainda provocam abalos) a esfera privada no Brasil, no final século passado.

Esses fatos marcam os “contrastes da intimidade contemporânea”<sup>39</sup>, para furta as palavras da historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (1998). O registro presentifica para nós a sempre difícil conciliação dos desejos do sujeito na ordem social<sup>40</sup>, como regente das transformações da intimidade. Tal questão mobilizou mudanças na esfera privada dos país, entre os anos 1960 e 1980, e marcou a intimidade porque, como indicou o antropólogo Júlio Simões (2009, p. 155), “a sexualidade está no coração [das] instituições.”

A sexualidade, tomada nesse sentido como conjunto de representações, ideias e valores construídos socialmente, que expressam o modo como o indivíduo percebe a si (corpo e sentimentos), revela como os sujeitos se relacionam com os outros e expressa o modo como a sociedade se estrutura, em termos de classificações e hierarquias.

Nas palavras de Guacira Louro (2000, p. 09), “ela [a sexualidade] é uma invenção social, uma vez que se constitui, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo:

---

<sup>39</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada: contrastes da intimidade contemporânea* [volume 4]. Org. São Paulo: Cia da Letras, 1998.

<sup>40</sup> Essa questão será tratada no segundo capítulo, na sessão “A hipermodernidade e as acepções do amor”.

discursos que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que produzem ‘verdades’”. Reside no coração das instituições porque é um dos aspectos que marcam os acordos sociais: namoro, casamento e, conseqüentemente, a procriação. Portanto, as instituições nascidas sob esse signo, da regulação dos acordos sociais, operam como dispositivos de poder a fim de controlar a sexualidade.

Observa-se, neste contexto histórico-social nacional, que os espaços público e privado foram revitalizados. O espaço público viveu a transição da ditadura à democracia, ao passo que o espaço privado, embora tenha passado por mudanças, imprimiu barreiras aos desejos dos indivíduos no âmbito coletivo.

Se o país mudou, nos âmbitos público e privado, é porque em meio a dez mil dores havia uma só esperança, assegurou Oswaldo Montenegro (1984) através da canção “Temos todos a mesma história”, registrada no disco *Brincando em cima daquilo*, tomada como epígrafe desta sessão.

Na sessão seguinte será apresentado Oswaldo Montenegro. Sua obra é tomada como objeto de atenção desta pesquisa. Serão descritos os principais fatos da biografia do artista multiforme com mais de trinta anos de carreira.

#### 1.4 – Oswaldo Montenegro em contexto

Eu preciso é te provar  
Que ainda sou o mesmo menino  
Que não dorme a planejar travessuras  
E fez do som da tua risada um hino

*Oswaldo Montenegro*

Do signo de Peixes, Oswaldo Viveiros Montenegro nasceu em 15 de março de 1956, no Grajaú, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, no ventre de uma família de classe média. Com um pai militar, democrático, aberto ao diálogo e sensível, e uma mãe professora, portadora dos mesmos predicados, desfrutou de um lar amarrado por um forte cordão afetivo.

Os sete anos iniciais de vida foram preenchidos na Cidade Maravilhosa. Cresceu em uma casa com dois quintais, adornados por duas deliciosas árvores frutíferas, um abacateiro e uma mangueira. O despertar matinal era provocado pelo amigo Roni, com quicar da bola, seguido do atrativo cheiro de pão com manteiga aquecido na frigideira. Uma vez acordado, dividia seu tempo trepando em árvores, enfronhando em brincadeiras de rua e arriscando

passes de pelada. Em entrevista concedida à TV Cultura, no ano de 1992, ao Programa *Ensaio*, resume sua infância com uma frase libertária: “eu tive uma infância de moleque”.

Ainda nessa fase, degustou belas histórias durante a convivência noturna com os agregados da casa dos pais e dos avós. Os agregados eram encarregados de narrar “histórias de varandão”. E o que eram as “histórias de varandão”? Ora, eram “histórias de fazendas, cobras imensas, bichos que atacavam” (MONTENEGRO, 1992). Quando a noite caía, a família se reunia na varanda da casa, na companhia dos agregados, para ouvir histórias que estes contavam, daí o nome “histórias de varandão”. A atmosfera alegórica, recuperada pela intervenção da oralidade popular, maravilhou e afetou em cheio o protagonista desta pesquisa.

No entanto, a permanência no Rio, que tanto que lhe fizera bem com lembranças jubilosas, estava prestes a ser interrompida para continuar em outros espaços. Aos sete anos de idade, mudou-se com os pais para o estado de Minas Gerais, para a cidade de São João Del Rey.

Na cidade mineira, que dispõe de pleno universo sonoro<sup>41</sup>, teve contato com a linguagem musical, estimulada pelos românticos gemidos do violão do pai, um amante da seresta, gênero musical que se inscreveu na tradição da canção do Brasil. Ao descerrar a noite, o pai se reunia na companhia dos amigos, no Bar do Moreira, para degustar boas doses de cachaça, matar a sede de música, cantar para a alegria e colecionar sorrisos.

O clima de seresta saboreado pelo pai motivou o menino a construir a sua própria relação com a música. Na companhia de um conhecido da família, que atendia pela alcunha de Chico Bagunça, portador de um contrabaixo grande, o garoto fugia de casa à noite, a bordo de um veículo Ford 29. A intenção era seguir o rastro do amigo seresteiro, que caminhava em direção da casa da namorada para cantar serenatas debaixo da janela. Quem também os acompanhava na aventura noturna pelas ruas de São João Del Rey era o italiano Francesco, amigo da turma e emissor de um canto esquisito (MONTENEGRO, 1992).

Chico Bagunça levava o menino para fazer serenata na casa da ‘noiva’. A cada peripécia, visitavam residências diferentes. Na verdade, Chico o levava para prostíbulos. O seresteiro, do ponto de vista histórico, sempre manteve proximidade com as prostitutas. Se a

---

<sup>41</sup> O surgimento da música popular no Brasil ocorre, segundo o historiador da canção José Ramos Tinhorão (2013, p. 09), em duas cidades do período colonial, Salvador e Rio de Janeiro. No entanto, no século XVIII, em detrimento da mudança do polo econômico do nordeste para o centro sul, que propiciou a gênese de uma classe média em Minas Gerais, houve o desenvolvimento artístico dessa região. Daí a afirmação entusiasmada feita por Montenegro (1992): em São João Del Rey “eu tive contato de verdade com música”. Sobre a contribuição de São João Del Rey para a formação sonora nacional, conferir: SCALZO, Marília. FILHO, Celso Nucci. SÁVIO, Eugênio. *Uma história de amor à música: São João del-Rey, Prados, Tirandentes*. São Paulo: Bei Comunicação, 2012.



sociedade as rejeitavam, o seresteiro, também rejeitado em detrimento da preferência social ao cancionista, acolhia-as, afirma Tinhorão (2005, p. 26).

O sucesso de tais cantores de rua junto a mulheres de baixa condição e prostitutas era mais do que natural. Numa sociedade que as condenava a uma vida sem perspectivas, trabalhando duramente para criar os filhos, ou ajudar maridos e amantes medíocres e conformados à luta pela sobrevivência em condições subumanas, a figura do malandro mestiço cantor de serenatas – livre, valente, atrevido e sestroso – aparecia como um herói, necessariamente realçado pela auréola de romantismo de que se revestia.

Por isso, a cada seresta, a ‘noiva’ hipotética os recebia em lugares diferentes. O mais curioso de tudo era que o prostíbulo estava localizado próximo à igreja da cidade. Essa informação, que anuncia a proximidade do profano ao sagrado, foi elaborada mais tarde de modo jocoso por Oswaldo (1992) como “barroco pornográfico”.

Portanto, a presença desse gênero musical na infância, introduzido pelo pai e reinventado pelo cantor (1992), foi tão intensa que lhe arrancou a emocionada confissão: “a seresta foi a coisa que mais me bateu”, afirmou ao som da valsa “Primeiro amor”, do flautista Patápio Silva<sup>42</sup>. A valsa lhe devolveu, naquele instante da entrevista, as memórias da infância em São João Del Rey.

Conforme relatou Madalena Salles (2002, p. 05) – flautista, parceira musical, amiga e ex-namorada –, as incursões na atmosfera musical não se reduziram à seresta, muito embora o gênero ocupe um lugar particular em suas recordações. Com isso pretende-se salientar que sua inserção no núcleo musical não se resume apenas à figura paterna, responsável por colocá-lo diante da seresta. Além dela, não se pode desprezar o fato de Montenegro ter vindo de uma família musical. “A avó paterna foi pianista de cinema mudo. O avô materno tocava [valsas no] piano que Oswaldo ouvia hipnotizado [...]. O pai e o tio, quando jovens, tocaram [em um] conjunto [denominado] ‘Os pinguins’ [...]”.

Diante do interesse do menino pela música, a família disponibilizara um professor de violão. Mendes era o nome do responsável por ensinar os primeiros acordes. Dois meses após o início das aulas, a família fora surpreendida com o desabafo do mestre: que fosse providenciado um ‘professor de verdade’, pois aquele não havia mais nada para ensinar.

Apesar do mergulho na música, Oswaldo também navegou no universo literário. Passeou na jangada de Júlio Verne, correu pelo sítio de Monteiro Lobato e calculou com

---

<sup>42</sup> De acordo com o musicólogo Ricardo Cravo Albin (2006), Patápio Silva nasceu no Rio de Janeiro em 22/10/1880 e morreu em Santa Catarina, em 24/04/1907, vítima de difteria. Foi flautista e compositor. Filho de um barbeiro, desde cedo alimentou o interesse pela música. Aos quatorze anos de idade, estudou solfejo e teoria musical. Logo após, começou a tocar em bandas de música. Mais tarde, estuda música no Instituto Nacional de Música. No ano de 1904, grava o primeiro disco, *Noturno n. 1*, de Chopin. Em seguida, gravou um álbum com composições próprias, entre elas, “Primeiro amor”.

Malba Tahan. Tais autores ajudaram a formar o poeta que o Brasil iria conhecer, se emocionar e aplaudir.

De posse do violão, após um ano e meio em São João Del Rey, retorna para o Rio de Janeiro. E foi praticando esporte (natação e futebol) que conheceu um dos primeiros parceiros musicais, Mongol. A parceria desde o início foi exitosa. Juntos, Oswaldo e Mongol apreciavam acordes e harmonias, seguidos de risos e de muitas prosas.

Além de Mongol, notável parceiro musical e amigo, há de se destacar outras amizades que também renderam parcerias de sucesso, tais como Madalena Salles, Ulysses Machado e José Alexandre.

No entanto, em 1971, fora surpreendido com a transferência dos pais para Brasília devido ao trabalho do pai, servidor militar. O jovem permanece no Rio na companhia dos avós, mas por pouco tempo. Logo depois, passa a morar em Brasília com os pais.

Chegando “no centro de um planalto vazio”, como dizem os versos inaugurais da canção “Léo e Bia”, eis o espanto com a cidade, afirma Montenegro (1992): “Brasília tinha um aspecto muito estranho, além de ser uma cidade que não deixa ninguém imune, pois marca pelas contradições reta e mística”. E exclama, “ah, as curvas de Brasília e sua arquitetura!”. O cantor externa a impressão sobre aquele tempo de modo reflexivo: “foi uma época estranha a entrada em Brasília.” (*Idem*, 1992).

Mas a vida na capital federal foi decisiva, pois ofertou o contato com sons e pessoas que ajudaram a definir o perfil do artista em constante processo formativo.

Os sons que fizeram sua cabeça na cidade projetada pelo traço do arquiteto são de natureza diversa. Perdeu-se no repente nordestino; se encontrou no pilar de Jararaca<sup>43</sup>; entrou na roda viva de Chico Buarque; passeou no parque com Gilberto Gil; aprendeu o valor da amizade com Milton Nascimento; carnavalizou com a Tropicália; pediu a bênção de Vinicius de Moraes; ficou Odara com Caetano Veloso e tocou pandeiro com Os Novos Baianos.

Oswaldo guarda uma relação fraterna com a obra dos cancionistas citados. De Jararaca, gravou duas vezes a canção “Do pilar”. A primeira gravação é de 1992, no DVD *Ensaio*, e a última é de 2004, na terceira edição do disco *Aldeia dos Ventos*.

---

<sup>43</sup> José Luís Rodrigues Calazans, alcunha Jararaca, nasceu em Maceió, em 29/09/1896, e faleceu no Rio de Janeiro, em 11/10/1977. Destacou-se como cantor, compositor e humorista. Foi aplaudido como cantor pelos trabalhos feitos ao lado do parceiro Severino Rangel de Carvalho, pseudônimo Ratinho. Juntos, deram vida ao grupo *Os Boêmios*. Segundo Albin (2006, p. 366), a dupla “excursionou por um mês pelo interior nordestino”. Mais tarde, em 1929, gravaram o samba “Baiana”, assinado por Jararaca e Luperce Miranda, que pontificou seu trabalho como compositor. Em 1931, “Jararaca e Ratinho fundaram a Casa de Caboclo, junto com Duque, Pixinguinha e Dercy Gonçalves.” Em 1937, Jararaca explodiu no Rio e nos EUA ao compor, junto com Vicente Paiva, a marcha “Mamãe eu quero”, interpretada por Carmen Miranda. Compôs, ao lado de Tom Jobim, a canção “O boto”, gravada por Elis Regina. Após idas e vindas da dupla Jararaca e Ratinho, e isso inclui a participação em um programa na Rádio Nacional, gravaram em 1960 o LP *Jararaca e Ratinho*.

Para Chico Buarque foi dedicado o álbum *Seu Francisco*, de 1993, no qual apresenta composições de seu repertório. Entre elas, “A banda”, “Roda viva”, “Baioque”, “Pedaço de mim” e “Caçada”.

Gilberto Gil foi citado na canção “Imitando Gil”, de 1997, disponível no disco *Vale encantado*. E no mesmo ano houve a regravação da canção “Meu amigo, meu herói”, no disco *Letras brasileiras*<sup>44</sup>. Sem ignorar mais tarde, em 2003, a releitura da canção “A paz”, parceria de Gil com João Donato, inscrita no disco *Letras brasileiras II*.

O carinho por Vinicius de Moraes é confirmado com a declaração: “eu adoro Vinicius” (MONTENGRO, 1992). Em seguida é citado um clássico comentário de Carlos Drummond sobre Vinicius, aqui recobrado seguindo o biógrafo de Moraes, José Castello (1994, p. 11). “Vinicius é o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão. Quer dizer, da poesia em estado natural.” E encerra com a clássica afirmação de Drummond, “eu queria ter sido Vinicius de Moraes.” Em 1997 regravou, no disco *Letras brasileiras*, as canções “Samba da benção”, assinada por Vinicius e Baden Powell e “Eu não existo sem você”, de Vinicius e Tom Jobim. No DVD *Ensaio* (1992) regravou “Valsinha”, uma pérola resultante da parceria de Moraes com Chico Buarque.

Por Caetano Veloso nutre uma terna admiração, tanto que registrou: “Caetano ligou a modernidade ao eterno”. (*Idem*, 1992). O destaque é feito tendo em vista que a modernidade, para o cantor e compositor carioca, é vista como passageira. E o mérito do artista baiano foi de dissolver essa perspectiva transitória através de uma obra perene. “Cada coisa nova que ele lança, ao contrário de ser [passageira], descartável, passa a ser definitiva. Eu gosto de tudo do Caetano!” Em entrevista a Sylvia Cyntrão (1999, p. 92), o compositor de “Metade” revela que tem muitos mitos e que Caetano é um deles. “Uma vez falei para ele a frase: Caetano, você é grande!”. A canção “O mesmo coração”, gravada no álbum *Oswaldo Montenegro* (1980), foi inspirada na canção “Coração Vagabundo”, do disco *Domingo*, de 1967.

Uma das músicas favoritas dos Novos Baianos é “Um bilhete pra Didi”, composição instrumental de Jorginho Gomes, gravada três vezes. A primeira foi no já citado DVD *Ensaio* (1992), a segunda no disco *Seu Francisco* (1993) e a terceira em *Oswaldo Montenegro* (2004). Uma curiosidade: Pepeu Gomes, um dos integrantes do conjunto musical, é ‘velho’ conhecido. Durante a infância fez companhia em algumas partidas de pelada.

---

<sup>44</sup> Trata-se de um projeto de releituras de sucessos de artistas brasileiros, concebido em duas partes: a primeira no ano de 1997 trouxe canções consagradas como “Três apitos” (de Noel Rosa), “João Valentão (de Dorival Caymmi) e “Fim de caso” (de Dolores Duran). Já a segunda parte do disco foi lançada no ano de 2003 e apresentou “Admirável gado novo” (de Zé Ramalho), “Água viva” (de Raul Seixas e Paulo Coelho) e “Camisa amarela” (de Ary Barroso). Os discos foram acolhidos pelo público, tanto que, entre os anos de 2004 e 2008, Montenegro na companhia de Roberto Menescal, uma das referências do movimento Bossa Nova, apresentou o programa de TV homônimo ao álbum, no Canal Brasil.

Para encerrar a recordação de alguns dos artistas que o inspiram, tomam-se as palavras do cantor. “Ouvi muita coisa, mas minhas maiores influências foram: Os Beatles, Raíque Mackáú<sup>45</sup>, os mestres do barroco, como Bach e Vivaldi, Hugo Rodas<sup>46</sup>, Mongol, Pixinguinha<sup>47</sup> e Jacob do Bandolim<sup>48</sup>” (MONTENEGRO, 2015).

Na escola, conheceu Ana Cecília, cantora e pianista, bem como o seu irmão violinista, Paulo André, ambos filhos de músicos. Desde então passou a acompanhar a amiga, carinhosamente chamada de Ciça, a lugares musicais. Lugares como a Universidade de Brasília e a Escola de Música eram visitados com regularidade.

Contagiado pela atmosfera lírica da capital federal dos anos 1970, iniciou a participação em festivais de música popular. Na companhia de Ciça e Paulo André, consolidou mais uma importante amizade e parceria com José Alexandre.

Todas as parcerias foram indispensáveis para a configuração do primeiro musical assinado por Montenegro e Mongol, intitulado *João sem Nome*, estruturado em 1971. No mesmo ano da concepção de *João sem Nome*, entra para o time artístico e de amigos Madalena Salles. Assim tem início a formação da trupe dedicada aos musicais, composta por Oswaldo, Mongol, José Alexandre e Madalena Salles.

Por falar em musicais, é pertinente registrar a concepção de musical que o embalava. Por isso, os escritos de Madalena Salles (2002, p. 09) serão tomados. Para ela, Montenegro

pensava em montar musicais completamente diferentes daqueles que se acostumara a assistir: nada de diálogos dramaticamente cantados ou saltitantes atores interrompendo a história para entoar uma canção. Seu pensamento era anti-Broadway.

Ao contrário desse pensamento, “imaginava o ator atuando como narrador, distante da história, sem se envolver com o enredo.” E reitera as palavras da amiga e ainda acrescenta: “não gosto de musical hollywoodiano, na hora que vai matar o bandido começa a cantar”.

Seus musicais contam uma história e transitam entre a lírica medieval e o repente nordestino. Daí o credenciamento à tradição dos menestréis medievais. Leia-se por menestrel o poeta e cantor ambulante do medievo “que compunha seus romances” (TINHORÃO, 2013, p. 38). Ainda houve outro tipo de artista ambulante, o trovador, que apenas cantava

---

<sup>45</sup> Parceiro musical com quem compôs sucessos como “Em tempo”, disponível no disco *Aos filhos dos hippies* (1995) e gravou também como “Sal da terra”, do disco *Estrada nova* (2002), e “Madrugou”, de *A partir de agora* (2006).

<sup>46</sup> Coreógrafo uruguaio, ator e docente da Universidade de Brasília com quem aprendeu a montagem de musicais.

<sup>47</sup> Alfredo da Rocha Vianna, Pixinguinha, nasceu em 23/04/1897 e faleceu em 17/02/1973. Foi compositor, saxofonista, orquestrador e flautista.

<sup>48</sup> Jacob Pick Bittencourt, Jacob do Bandolim, nasceu em 14/02/1918 e faleceu em 13/08/1969. Atuou como bandolinista e compositor. Sua obra se inscreve na tradição do choro.

composições alheias. Diferente do trovador, Montenegro elabora e performatiza<sup>49</sup> a lírica que figura seus musicais. Daí o credenciamento à seleta galeria dos menestréis.

Portanto, sua visão de musical é influenciada pela tradição nordestina e pelos menestréis medievais, ao passo que a rejeição aos musicais no formato da Broadway veio da convivência com Hugo Rodas.

Assim, em 1975 – com a direção de Dimer Monteiro e elenco composto por Iara Pietricovsky, Tânia Helena, por ele (Oswaldo Montenegro), Mongol e com criação coreográfica de Hugo Rodas – *João sem Nome* estreou em Brasília, no Teatro Galpão, com temporada exitosa. Tão exitosa que rendeu o convite para exhibir a mesma performance no Rio de Janeiro, no Teatro da Aliança Francesa, na Tijuca. Yan Michalski (consagrado crítico teatral) apreciou o musical e se referiu ao desconhecido grupo de teatro de Brasília como Os Novos Menestréis.

Segundo o artigo publicado pelo crítico em 06/10/1976, no *Jornal do Brasil*, o fascinante na performance que assistiu foi a presença da moralidade medieval, “visitas a múltiplas estações, para consultas com figuras alegóricas, que caracterizam aquele secular gênero.” Os personagens não estavam caracterizados e tampouco a peça contou com cenografia. No entanto, a presença da citada moralidade medieval, expressa na força do canto e do texto do teatro, garantiu ao espectador a visualização do espaço no qual se passava a história, a aldeia, e dos conflitos vividos pelo personagem principal, João.

A dedicação da trupe aos musicais, de posse do nome dado pelo crítico, não cessou. O nome Os Novos Menestréis passou a ser a ‘marca’ registrada do grupo.

O esforço do artista multiforme, presente em *João sem Nome*, foi reconhecido pelo jornal *Correio Braziliense*, em setembro de 1976: “taí um cara que serve de exemplo prá muita gente que vive por aí reclamando falta de oportunidade. Oswaldo vem batalhando prá mostrar seu trabalho”. E conclui o jornal, “o que queremos situar aqui é o sentido profissionalístico que o Montenegro empreende ao seu trabalho. Como deve ser”.

Em 1977, logo após o sucesso de *João sem Nome*, estreia a segunda peça escrita e dirigida pelo próprio Montenegro, chamada *Labirinto*. A peça narra, segundo a página oficial do artista (2012), “a história de um grupo de amigos que, por ideais ou diferentes níveis de coragem para enfrentar seus sonhos, se separam e seguem cada um por um caminho diferente do outro”.

---

<sup>49</sup> A performance é entendida, de acordo com Paul Zumthor (2007), como expressão do texto poético apoiada no empenho corporal, vocal e sentimental. Para maiores informações, consultar a sessão: “A performance da existência”.

Em 1979, Oswaldo gravou seu primeiro LP de carreira, *Poeta maldito... moleque vadio*, portador da canção “Retrato (Poeta maldito... moleque vadio)” que lembra o título do disco. O álbum para ser realizado contou com a direção de Antônio Adolfo e Dori Caymmi.

O ano citado é especial porque marca a apresentação no festival da extinta TV Tupi com a canção “Bandolins”. Ele “teimou e enfrentou o mundo” e ficou em terceiro lugar “ao som dos bandolins” (MONTENEGRO, 2008). Mesmo classificado em terceiro lugar, a participação no festival rendeu projeção nacional, tanto que gravou, em 1980, o segundo LP *Oswaldo Montenegro*, que incluiu a vitoriosa canção. Com ela, o álbum ganhou o disco de ouro.

Houve ainda, no mesmo ano, a vitória no festival MPB-80, com a canção “Agonia”. Além de ser laureado pela canção, obteve premiação como intérprete.

Em 1981 vem o terceiro LP, *Asa de Luz*. Mas ele não veio só, chegou acompanhado de uma crise existencial. Dentre as causas da crise, está o direcionamento apressado da carreira sem que houvesse tempo para processá-la de modo subjetivo. Por isso, *Asa de Luz* é para o artista (1992)

um disco esquisito porque foi na época que eu dei uma pirada braba, em 1981, pirada boba e mística. Foi uma fase horrível em que fiquei muito vaidoso de ser humilde. [Agi] como um débil mental que pretendia ser humilde e se tornar o maior humilde do mundo. Eu cometi esse ridículo. Larguei tudo e fui morar na praia depois de gravar o disco [Asa].

Assim, só há uma canção do álbum que o cantor gosta, trata-se da faixa “Pode ser”. Ela é preferida “porque tem uma alegria que me é cara”. (*Idem*, 1992).

Em março de 1982, entra em cena na Capital Federal, na Sala Villa-Lobos, no Teatro Nacional, o terceiro musical, *Veja Você Brasília*. No elenco, cinquenta jovens atores amadores, com idades entre quinze e dezoito anos, todos de Brasília. Montenegro foi quem concebeu a peça em parceria com Hugo Rodas, responsável pelas coreografias. José Alexandre, Madalena Salles, Mongol e Raimundo Marques também integraram o time.

Segundo um jornal da época, todos “trabalharam durante cinco meses até que o musical estivesse pronto”<sup>50</sup>. Entre os cinquenta atores empenhados na performance, destaque para duas vozes, a de Cássia Eller e a de Zélia Duncan.

É importante observar que a concepção de menestrel, sinalizada por Yan Michalski (1976) e apossada pela trupe, conduz o musical que homenageia Brasília. Quem assegura essa informação é um jornal da época. “Os atores do espetáculo seriam menestrelis contemporâneos

---

<sup>50</sup> De acordo com Madalena Salles, que gentilmente disponibilizou esse e outros documentos jornalísticos da época, não foi localizada a data e o nome do jornal responsável pela emissão da informação. Dispõe-se apenas da notícia.

em sua concepção, que contariam, cantariam e representariam suas histórias sem qualquer outra pretensão”<sup>51</sup>.

A paixão e o talento de Oswaldo, somados aos de todo o grupo, em especial ao de Cássia Eller (que fazia a abertura do espetáculo de modo impactante), trouxeram o sucesso.

O musical teve sucesso de bilheteria, segundo noticiou um artigo jornalístico da época intitulado *E o público foi ao teatro...*<sup>52</sup>. “Recentemente, um espetáculo musical de criação quase que totalmente coletiva, apresentado por artistas amadores do Distrito Federal, foi visto por 15.565 pagantes”. Em seguida, o mesmo artigo destaca uma façanha: “um fenômeno, no mínimo, interessante, para uma temporada de 10 dias numa cidade que não tem o hábito de prestigiar espetáculos teatrais e musicais amadores criados coletivamente”.

A seguir, mais uma demonstração do sucesso de público de *Veja Você Brasília*:

A média de 1.500 pessoas que comparecia diariamente ao teatro delirava, enlouquecia mesmo, chegando a haver necessidade de polícia para conter os espectadores mais afoitos. E mais: que esse público, embora com a predominância de jovens, era bastante eclético<sup>53</sup>.

O musical foi bem acolhido pelo público e pela crítica especializada. Tão bem acolhido que fez, segundo Salles (2002, p. 12), “nascer definitivamente em Oswaldo a paixão por montagens de musicais”. E, certamente, levou à superação da crise existencial que o rondou no ano de 1981.

Com o sucesso de *Veja Você Brasília*, houve inspiração para dar mais um passo adiante. Desta vez, tratava-se do musical *Cristal*, também estreado em 1982. A seleção do elenco seguiu o critério adotado na peça anterior, ou seja, pouco mais de cinquenta atores iniciantes e mineiros, pois *Cristal* teve estreia na cidade de Belo Horizonte. A montagem contou ainda com as participações de Mongol, Madalena Salles, José Alexandre, dos bailarinos Raimundo Lima e Cláudia Gama, do cantor Eduardo Costa e do irmão de Oswaldo, Gerson Montenegro (afetuosamente chamado de Deto Montenegro).

Já no Rio de Janeiro, apresentou a trilha sonora do citado musical ao diretor artístico de uma gravadora, Roberto Menescal, de quem se tornou parceiro e amigo. O disco recebeu o nome de *Cristal* e foi gravado com as vozes do elenco da peça e lançado no ano de 1983. O LP é de natureza quase autoral, com exceção da última faixa, “Verde”, resultante da parceria com Mongol. Nesse sentido, observa-se outra identidade de sua obra: a interpretação das próprias canções.

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Ibidem.*

<sup>53</sup> *Ibidem.*

Uma novidade veio a público, Menescal não só gravou o disco do musical *Cristal* como também o do musical recém estreado, *A Dança dos Signos*. O disco *A Dança dos Signos* foi lançado no ano de 1982<sup>54</sup>, portanto, um ano antes do disco *Cristal*, de 1983.

*A Dança dos Signos* foi concebido em 1982 como balé, em Belo Horizonte, quando o cantor estava envolvido com o musical *Cristal*. Foi pensado para o Núcleo Artístico de Belo Horizonte, hoje conhecido como Grupo Camaleão, o qual contava com a direção de Marjorie Quast (amiga e parceira na montagem de musicais). Mas apenas no ano de 1983 ganhou adaptação para os palcos e estreou em Brasília, no Teatro do Colégio Alvorada, permanecendo em cartaz por um mês.

Depois o musical seguiu para o Rio de Janeiro onde contou, de acordo com o *Jornal de Brasília*, de novembro de 1984, com uma receptividade bem maior. A peça ficou quatro anos consecutivos em cartaz. Quando os saltimbancos menestréis foram para o Rio, os planos eram de permanecer apenas um mês no Teatro Ipanema. Mas, devido ao sucesso, a estadia na Cidade Maravilhosa foi ampliada.

A fila dobrava o quarteirão da rua Prudente de Moraes, seguia pela Joana Angélica e chegava à Visconde de Pirajá. No último dia foi preciso chamar policiamento. Oswaldo queria continuar viajando, mas diante da receptividade do público, decidimos estender a temporada carioca e levamos o espetáculo para o único teatro disponível na ocasião: o Teatro da Galeria. Depois seguimos para o Vannucci, Teatro da Praia, Niterói... Ficamos quatro anos consecutivos em temporada no Rio, excursionamos pelo país e voltamos, para nos apresentar no Canecão. Por onde “A Dança dos Signos” passasse, o sucesso era garantido. (SALLES, 2002, p. 14).

Ainda no Rio, em exibição no Canecão, a modelo Luiza Brunet comentou sua visão no jornal *Última Hora*, de 23/12/1988: “Oswaldo Montenegro é bárbaro. Os seus shows são excelentes. Eu adoro ele, é o máximo. Imperdível a apresentação dele, no Canecão.”

Posteriormente, a turnê viajou quase todo o país, passando pelas regiões Sul, Sudeste, Norte e Nordeste.

O que havia no espetáculo que fez dele um sucesso por onde passou? Como bem observou o *Jornal de Brasília* (1984)<sup>55</sup>, seu sucesso é derivado da “variação entre a emoção e o humor”, na combinação contrastante de magia e naturalidade. “O trabalho tomou como base os estudos que [Montenegro] realizou ao lado de Antonio Carlos Arraes sobre astrologia.” E prossegue o jornal, desta vez, se valendo das palavras do cantor: “a astrologia é usada como referência e inspiração, porque ela tem um manancial imenso de beleza e sugere equilíbrio. O equilíbrio das diferenças”. E conclui, “misturando música, poesia e humor, o espetáculo oscila

---

<sup>54</sup> O disco de 1983, aliado ao musical, obteve aceitação do público. Tanto que mais tarde, em 1999, foi regravado em CD, com o título: *A Dança dos Signos: 15 anos*.

<sup>55</sup> Desse jornal não foi localizado o dia de sua publicação, apenas o ano.



entre o rock e o romântico, o mais autêntico ritmo brasileiro e os acordes dissonantes e longínquos trazidos através da colonização cultural.” Já o *Jornal de Santa Catarina*, de 27/09/1988, ressalta que a beleza do espetáculo descansa na combinação da astrologia com “tipos humanos, suas sensações e emoções, que, diferentes como os doze signos, encontram na união dessas diferenças sua harmonia, seu equilíbrio”.

No elenco estiveram presentes Oswaldo, Deto Montenegro, Madalena Salles, Mongol, José Alexandre, Eduardo Costa e Léa Fabres. Ou seja, um elenco composto por sete pessoas. É bom lembrar que as primeiras performances da peça em Brasília contaram com doze pessoas, comentou o *Jornal de Brasília*, do dia 09/11/1984. Em performances do final da década de 1980, exibidas em São Paulo, no Palace, o musical voltou a se apresentar com doze integrantes, de acordo com o jornal *Folha da Tarde*, de 06/10/1988. O *Jornal de Brasília*, de 09/11/1984, conclui que o encolhimento de integrantes não trouxe prejuízos para o espetáculo. “A Dança foi evoluindo, mas não perdeu suas características básicas, que é a mistura dos signos do zodíaco, em termos de lendas, histórias com tipos humanos”.

De acordo com o levantamento feito pelo jornal *Zero Hora*, de 23/09/1988, na ocasião da visita do musical a Porto Alegre, até o final da década de 1980, aproximadamente quarenta mil pessoas haviam assistido o musical. Nos dez anos que a peça esteve em cartaz, foi totalizado um público de um milhão de espectadores.

Em 1984, entra em cena no Rio de Janeiro, no Teatro Vanucci, a primeira montagem de *Léo e Bia*. A peça, explicou Montenegro em entrevista ao *Jornal do Brasil*, de 17/04/1984, é

baseada numa história real (Bia existiu e ficou louca). O musical *Léo e Bia* [grifos do Jornal] faz uma analogia entre o drama da heroína – pressionada pela sua mãe, louca – e a dualidade da pergunta. Até que ponto um povo se torna cúmplice ao permitir que sua condição de vítima se eternize? E esta pergunta que fizemos sobre a Bia, a gente mesmo não respondeu.

Para performatizar o texto de *Léo e Bia*<sup>56</sup>, recorreu-se a Mongol, José Alexandre, Madalena Salles, Deto Montenegro, Isabela Garcia (atualmente atriz contratada da TV Globo), Tereza Seiblitiz (na ocasião, atriz desconhecida do grande público), e a jovens atores anônimos. Assim, o elenco totalizou, segundo o jornal *Correio da Serra*, de 17/04/1984, vinte e seis “pessoas cantando, dançando, dialogando, recitando, todos fazendo um pouco de tudo, ao estilo dos menestréis”.

As fontes consultadas para saber o número de integrantes da primeira montagem de *Léo e Bia* oscilam. Enquanto o jornal *Correio da Serra*, de 17/04/1984, divulgou vinte e seis

---

<sup>56</sup> Montenegro além de escrever o texto dessa peça, trabalhou como diretor, coreógrafo, iluminador e arranjador, afirmou o *Jornal do Brasil*, em 17/04/1984.

peessoas, a *Revista Amiga*, do dia 16/05/1984, anunciou um elenco de trinta pessoas. “Léo e Bia [...] terá a participação de Isabela Garcia e um elenco de trinta pessoas”.

Divergências sobre o número de integrantes à parte, o importante é registrar que *Léo e Bia* foi acolhido pelo público. No Rio, a peça ficou um ano em cartaz no Teatro Vanucci. O *Jornal Correio da Serra* (1984) noticiou a receptividade popular: o “novo trabalho de Oswaldo Montenegro prende a atenção de todos do princípio ao fim, sendo aplaudido de pé”.

Entre os anos de 1998 e 2005 o musical recebeu novas adaptações. Além disso, em 1998, ocorreu o lançamento do LP *Léo e Bia*.

Já no ano de 2010, *Léo e Bia* ganhou uma releitura, desta vez como longa-metragem. Essa releitura fez estreia na linguagem cinematográfica. O resultado trouxe o prêmio, outorgado durante o Cine Pernambuco, edição de 2010, de melhor trilha sonora, além de entregar o prêmio de melhor atriz a Paloma Duarte, uma das protagonistas do filme, atualmente contratada da TV Record e ex-namorada do cantor.

O filme teve repercussão fora do Brasil, chegando a Los Angeles, no *Los Angeles Brazilian Film Festival* (LABRFF) e em Nova Iorque, no *Brazilian Endowment for the Arts Film Society*.

Não obstante, apesar da repercussão positiva de *Léo e Bia*, o *Jornal do Brasil*, em 24/04/1984, na pessoa do jornalista Macksen Luiz, pontificou severas críticas. O aspecto severo é detectado no título do texto, “Romantismo piegas para jovens”. A informação de que a peça contava com grande público, jovens em sua maioria, é relativizada. É duvidoso “que *Léo e Bia* alcance tanta comunicação com seu público, há que observar que, muitas vezes, o espectador se deixa enganar, não percebendo alguns graves problemas do espetáculo”.

Quais são os problemas atribuídos ao espetáculo? Para Macksen (1984), os problemas são: i) *Léo e Bia* é oriundo do romance *Cléo e Daniel*, de Roberto Freire; ii) reverencia o amor impossível; iii) recorre excessivamente ao romantismo e às brincadeiras de adolescentes; iv) “músicas que dosam o açúcarado de canções e baladas com o ritmo mais agitado para as de letras mais humorísticas”; v) confere conotação melodramática para os problemas da juventude e não aprofunda neles; vi) enuncia uma estrutura musical simplificada; vii) possui coreografias datadas que reportam às décadas de 1960 e 1970. E o jornalista encerra criticando o público do musical: “anestesiados por esse clima de romantismo exacerbado, os jovens talvez não percebam a duvidosa qualidade literária do que é oferecido”.

Ainda em 1984, o público se encantou com o disco *Brincando em cima daquilo*. Trata-se de um trabalho que inaugurou a incursão na produção de trilhas para peças, encomendadas por atores e diretores. A partir dessas encomendas, ele “trabalhou com Marília Pêra, Héerson Capri, Lucinha Lins, Glória Pires” (SALLES, 2002, p. 15), tecendo, assim, a

composição de algumas músicas de *Sapatinho de Cristal*, estrelado por Lucinha Lins; músicas e direção musical da peça *Brincando em Cima Daquilo*, com Marília Pera; e músicas para as peças *A Flauta de Pã* e *Maria Minhoca*, esta última de Maria Clara Machado. (*Correio Braziliense*, 03/11/1984).

Além dessas, contribuiu, entre trilhas e roteiro para balé, com *Cândido* (1984), dirigida por Jorge Fernando; *Casal aberto ma non troppo* (1985), sob a direção de Roberto Vignati; *O olho do mundo* (1988); *Áurea: espelho de mulher* (1990), Fábio de Mello ficou a cargo da coreografia e direção; *Paralelo 15* (1997), coreografia e direção de Hugo Rodas; *A televisão matou a janela* (1991), dirigida por Deto Montenegro; *Brida* (1992), a direção e a adaptação tiveram assinaturas de Luiz Carlos Maciel; *Luxúria* (1992), dirigida por Wilson Solon; *Telas* (1996), direção de Marjorie Quast e *Amores* (2015), conduzida por Ariadna Vaz.

Em virtude da atuação na confecção de trilhas para musicais, paralela à produção da própria dramaturgia, a exemplo de *Os menestréis* (1986), o jornal *Correio Braziliense*, do dia 03/11/1984, identificou o nome do compositor e intérprete de “Lua e Flor” vinculado a cinco peças em cartaz no Rio. “Seu nome chegou a estar anunciado, ao mesmo tempo, em nada menos que cinco letreiros de teatros cariocas”.

E por falar em “Lua e Flor”, gravada pela primeira vez no LP *Brincando em cima daquilo*, ressalta-se uma curiosidade. No ano de 1989, a saga da personagem de Lima Duarte, Sassá Mutema, veiculada na telenovela *O salvador da pátria*, foi embalada pela canção, selando a primeira contribuição para a teledramaturgia, canal de veiculação da canção desde os idos dos anos 1960.

E não cessou a colaboração com o gênero teledramatúrgico. Colaborou com a novela *Lua cheia de amor* (1990), com a regravação de “Como é grande o meu amor por você”, de Roberto Carlos; *Gente fina* (1990), com “Travessuras”; *Sinhá moça* (2006), com “Quando a gente ama” de Marcelo Barbosa, Bozzo Barreti, Nil Bernardes e Fábio Caetano; *Vidas opostas* (2006), com “Flor da idade”, de Chico Buarque; *Bicho do mato* (2006), com “Do muito e do pouco”, parceria com Zé Ramalho e *Os mutantes* (2008), com “Sexo”.

A dedicação à produção de trilhas para musicais e novelas é impulsionada pelo enfraquecimento do gênero canção. Para Montenegro (2015),

A canção já “encheu o saco”. Assim como a ópera do século XIX, ela teve seu auge no século XX. Por isso, hoje em dia adoro fazer trilhas. As circunstâncias do enredo de um filme, de uma peça, de uma novela, são um lugar onde a canção pode morar. Ela não é protagonista.

Em 1985, vem a público o LP *Drops de hortelã: Oswaldo Montenegro e Glória Pires*. O LP é peculiar porque contém apenas duas faixas e traz a atriz Glória Pires compartilhando o vocal na canção que dá nome ao disco.

A segunda e última faixa é “O condor”, elaborada “para uma peça encomendada por Miguel Falabella, que falava sobre Castro Alves” (MONTENEGRO, 1992). Na companhia do Coral Raça, no mesmo ano de lançamento do álbum, o público foi às lágrimas no Festival da TV Globo.

E por falar em festival e da época em que esteve presente em alguns, o cantor avalia sua participação como:

uma coisa bacana, uma forma de mostrar meu trabalho para massa, pois se não fosse eles, não seria veiculado pelas gravadoras. Músicas como Bandolins e Condor eram consideradas pelas gravadoras como músicas não comerciais” (*Idem*, 1992).

E finaliza dizendo que os festivais provam que essa ideia das gravadoras de encarar determinadas canções como não comerciais deve ser repensada.

Em 1986 estreia o musical *Aldeia dos Ventos*, um espetáculo que teve como mote “a típica relação cordial e sem paixão em confronto com as possibilidades arriscadas e fascinantes que o ‘novo’ oferece.” (*Ibidem*, 2012). *Aldeia* manteve-se fiel ao jeito menestrel de narrar histórias, ou seja, ao “estilo dos ‘contadores de histórias’, com a música entrando em função da narrativa, com inspiração medieval e saltimbanca”.

A lista de grandes amigos feita para verbalizar essa história foi integrada por Mongol, Madalena Salles, Deto Montenegro, José Alexandre, Déborah Blando (mais tarde, na década de 1990, saudada como cantora solo), Adriana Maciel, Milton Guedes (cantor, compositor e instrumentista) e Vanessa Barum (cantora que obteve visibilidade nos anos 1990). A lista ficou “completa” com a chegada de treze atores de outros Estados, desconhecidos no circuito nacional, escolhidos através de um rigoroso processo seletivo, com cerca de dez mil inscritos. O perfil buscado era de “músicos que dançassem ou dançarinos que cantassem”<sup>57</sup>. Seguindo a tradição, *Os Novos Menestréis* colecionaram mais esse sucesso.

No ano de 1987, vem à luz o LP *Aldeia dos Ventos*. Nele, assim como em toda sua lírica, há uma sobeja atenção com o humano. O sucesso foi imediato, tanto que nos anos de 1998 e 2004 o álbum foi relançado como CD.

O sucesso dramaturgico de *Os novos menestréis* não cessou em *Aldeia dos Ventos*. Mas aglutinou outros títulos, tais como: *Os menestréis*, de 1986; *Mayã, uma ideia de paz*, de

---

<sup>57</sup> Fonte, segundo Salles, sem o nome do jornal e a data da publicação.

1992; *Noturno*, de 1991; *Vale encantado*, de 1996 (publicado como livro infantil<sup>58</sup> um ano antes do musical apresentar-se ao público pela primeira vez); *A lista*, de 1999; *Lendas da ilha*, de 2000; *Tipos*, de 2006 e *Filhos do Brasil* (Companhia Mulungo), de 2009. Desde o primeiro musical, *João sem Nome*, de 1975, até o último, *Filhos do Brasil*, de 2009, *Os novos menestréis* acumularam quinze musicais produzidos em trinta e quatro anos de carreira.

Se a dramaturgia não parou de prosperar, o mesmo ocorreu com a discografia, que também foi multiplicada. As canções pululam na mesma velocidade que os musicais. Por isso, em 1988, a vida se rendeu aos mistérios de *Oswaldo Montenegro* [ao vivo]; mediu a quilometragem, em 1990, a bordo do ‘Taxímetro’ de *Oswaldo Montenegro*; se emocionou com a dureza da *Vida de artista*, em 1991; buscou a cura, em 1992, na árvore de *Mulungo*; fez uma prece, em 1993, para Chico Buarque em *Seu Francisco*; deu abrigo, em 1995, *Aos filhos dos hippies*; escondeu-se no *Vale encantado*, em 1997; adormeceu, em 1997, nos braços de *Noturno*; e ainda, em 1997, aprendeu a escrever *Letras brasileiras*<sup>59</sup>; consultou, em 1999, *A lista*: trilha sonora do musical<sup>60</sup>; sorriu ao ser descoberto, em 1999, *Escondido no tempo*; narrou *Lendas da ilha*, em 2000; pediu pausa, em 2001, *Entre uma balada e um blues*; trilhou, em 2002, pela *Estrada nova*; fez aniversário, em 2004, de *25 anos* [ao vivo] de carreira; viveu com intensidade, em 2006, *A partir de agora*; celebrou, em 2008, a *Intimidade*; montou o *Quebra cabeça elétrico*, em 2009; cantou deliciosas *Canções de amor*, em 2010; em 2011, *De passagem*, parou para observar a linha do horizonte; e em 2012, se travestiu com as cores da bandeira de *Oswaldo Montenegro e Cia Mulungo*.

Como descreve a página oficial do artista na web, suas canções foram regravadas por cantores como: Ney Matogrosso, Gonzaguinha, Zizi Possi, Zélia Duncan, Zé Ramalho, Alceu Valença, Zeca Baleiro, Paulinho Moska, Jorge Vercillo, Belchior, Geraldo Azevedo e Sandra de Sá.

Quanto à produção cinematográfica, houve novidades. No ano de 2015, por exemplo, foi lançado o longa *Solidões*. E no mês de março de 2016 veio o terceiro filme, *O perfume da memória*.

Metade do pano de fundo que cobre a poesia das canções e dos musicais é sobre “tipos humanos” (SALLES, 2002, p. 15) e a outra metade é sobre o amor, concebido não como

---

<sup>58</sup> O livro narra as aventuras dos moradores de um vale mágico muito distante, habitado por duendes, bruxas, Papai Noel, princesas e bichos. Esses habitantes são convidados, através de um alto-falante instalado no jardim onde se passa a estória, a preencher os sonhos das pessoas com a finalidade de alegrá-las ou de assustá-las. Para maiores informações, conferir MONTENEGRO em: *Vale encantado*. São Paulo: FTD, 1995.

<sup>59</sup> No ano de 1999, as músicas do disco *Letras brasileiras* foram relidas em um disco ao vivo. E, no ano de 2003, o disco ganhou um segundo volume, em *Letras brasileiras II*.

<sup>60</sup> Esse álbum obteve em 2001 nova edição com acréscimo de duas novas faixas assinadas por Montenegro. São elas: “Faça” e “Mudar dói, não mudar dói muito”.

sinônimo de sofrimento, mas como “a verdadeira face da alegria” (MONTENEGRO, 2015). E ambas as metades compõem o todo que homenageia Brasília.

A respeito do assunto, o compositor (1992) afirmou: “Brasília acabou me engravidando, esse foi o tema que mais usei nas canções.” A justificativa por ter tomado Brasília como matéria de abordagem é em virtude da influência de seus ídolos (Caetano Veloso, The Beatles, Gilberto Gil e Vinicius de Moraes). “Todos os meus ídolos compuseram sobre a Bahia e Liverpool, sobre a África e o Rio de Janeiro. E eu tenho que compor sobre Brasília”. Mais tarde, no ano 1995, o artista reafirmou sua paixão por Brasília: “eu só escrevo sobre aquilo que realmente conheço. E a única coisa que eu realmente conheço é a alma de Brasília, e disso eu tenho certeza absoluta” (MONTENEGRO *apud* CYNTRÃO, 1999, p. 93).

A influência dos ídolos veio com certa inferioridade, mas logo foi reparada e ajustou-se em uma consciência de si. “Eu via meus ídolos de casaco de couro, de moto, e olhava para eles com certo complexo, porque sou da varanda”. E completa: “não adianta o artista ter a cara de quem ele idolatra. O artista tem a pequenina missão de ser uma água sem gás e não um refrigerante. O artista tem que ter a sua cara” (*Idem*, 1992).

Qual é a cara da arte de Oswaldo Montenegro? Mesmo vindo de uma geração roqueira, sua arte tem uma cara “espanholada, ibérica no violão e embrenhada na seresta” (*Ibidem*, 1992).

Será que há obstáculos para aceitação dessa arte multifacetada? As dificuldades encontradas para colocar de pé uma arte desse porte estão localizadas na pressão exercida pelo mercado. Mesmo pressionado, o cantor não se intimida e resiste. Resiste e coloca em circulação uma arte intimista e explosiva, que não rima com o rótulo de som alternativo, tornando possível ainda, em termos de mercado, a absorção, tanto que há mais de trinta anos mantém viva a chama artística nutrida pelo “velho” estilo dos menestréis.

Sobre o aspecto multifacetado, é detectada a necessidade de expansão da obra para além das personas do intérprete e compositor. “Por isso, preciso multiplicar os canais por onde ela trafega.” (*Ibidem*, 2015). Daí a dedicação aos musicais e ao cinema.

Montenegro se define como “contador de histórias” (Jornal do Brasil, 1984). Essa autodefinição deita suas raízes nas “histórias de varandão” e nos encantos da seresta. Tais elementos embalaram a vida e a obra do contador de histórias de Grajaú que a cada trabalho, venha de onde vier (da música ou da dramaturgia), insiste em cantar e canta diferente do que ouviu. Afinal, a sina do “poeta maldito, moleque vadio” (MONTENEGRO, 2012) é fazer de suas travessuras um hino.

Depois de apreciar os principais tons que coloriram a vida e a obra do performer, a seguir, no próximo capítulo, será feito um mergulho nos conceitos: globalização,

hipermodernidade, intimidade, amor líquido e desejo, para na sequência analisar a presença da tematização amorosa nas canções de *De passagem*.

## CAPÍTULO 2: AMOR EM TEXTO E CONTEXTO

Este capítulo tem como mote a exibição dos conceitos globalização, hipermodernidade, intimidade, amor líquido e desejo, para compreender o modo como o sujeito contemporâneo nas letras selecionadas experimenta o amor. Na sequência, são analisadas as canções do álbum *De passagem*, a fim de rastrear os modos de representação desse imaginário simbólico.

### 2.1 – A hipermodernidade e as acepções do amor

Eu quero ser feliz agora

*Oswaldo Montenegro*

O propósito desta sessão, com a abordagem dos conceitos globalização, hipermodernidade, intimidade, amor líquido e desejo, é examinar a difícil integração dos anseios dos indivíduos na ordem social.

O historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 226) afirma que a segunda metade do século XX foi caracterizada por um período de transição e conflito, ambos explicados para além da reorientação da geopolítica internacional, do pós-guerra, e para além da ascensão dos novos Estados pós-coloniais. O eixo central do cenário político global se inscreve no seio da disputa ideológica e da constante ameaça de guerra, protagonizadas pelo socialismo soviético e pelo capitalismo norte-americano.

O que alimentava a conduta dos protagonistas em cena era o impedimento de que “gestos belicosos fossem interpretados como medidas efetivas para a guerra.” Em outros termos, o final do século passado pôde ser encarado como uma época de grande tensão internacional. O resultado dessa grande tensão deu o tom dos novos rumos das políticas nacionais e transnacionais adotadas pelas nações. Agora as ações são pautadas por políticas de



militarização excessiva, que promovem a vida de alguns à bancarrota da vida de uma maioria oriunda do Terceiro Mundo<sup>61</sup>.

Não há mais uma tensão personificada na bipolaridade capitalismo versus socialismo. O que há é uma orientação hegemônica ditada pelo primeiro, ou seja, pela ideologia do capital, que prima pela diluição das fronteiras nacionais para instauração de uma aldeia global, para assim cumprir a ambição neoimperialista de colonizar o planeta.

Para atender a esse fim vale tudo, desde a dissipação, em escala planetária, das contradições próprias do sistema – a saber, concentração da riqueza e do poder nas mãos de um pequeno grupo, ampliação da pobreza a um grande contingente populacional, desestabilização dos mercados nacionais – até o uso de tecnologias de comunicação para aniquilar as limitações impostas pelo Estado-nação. O imperativo que determina as ações governamentais é desregulamentar, palavra de ordem instaurada no âmbito da agenda global. Quem compreendeu bem esse cenário foi o crítico cultural Stuart Hall (2009, p. 35 e 36). Sua explicação para o advento da globalização, bem como de quem a promove, é longa. Entretanto, vale a pena apreciá-la na íntegra:

A nova fase pós-1970 da globalização está ainda profundamente enraizada nas disparidades estruturais de riqueza e poder. Mas suas formas de operação, embora irregulares, são mais “globais”, planetárias em perspectiva; incluem interesses de empresas transnacionais, a desregulamentação dos mercados mundiais e do fluxo global do capital, as tecnologias e sistemas de comunicação que transcendem e tiram do jogo a antiga estrutura do Estado-nação. Essa nova fase “transnacional” do sistema tem seu “centro” cultural em todo lugar e em lugar nenhum. Está se tornando “descentrada”. Isso não significa que falta a ela poder ou que os Estados-nação não têm função nela. Mas essa função tem estado, em muitos aspectos, subordinada às operações sistêmicas globais mais amplas. O surgimento das formações supranacionais, tais como a União Europeia, é testemunha de uma erosão progressiva da soberania nacional. A posição indubitavelmente hegemônica dos Estados Unidos nesse sistema está relacionada não a seu status de Estado-nação, mas a seu papel e ambições globais e neoimperiais.

Esse processo sócio-histórico, tal como descrito, diz respeito à globalização. Entende-se que a globalização pressupõe a eliminação de fronteiras, a desestabilização econômica, a multiplicação das desigualdades sociais em larga escala a serviço da formação de um espaço global cujo lugar é o não lugar, cujo centro de atuação é o descentramento. Segundo Hall (2006, p. 67), a globalização

---

<sup>61</sup> A decisão de quem vai viver e de quem vai morrer fica a cargo do Estado, que opera segundo a lógica da biopolítica e/ou do biopoder. Ou seja, o Estado toma a vida como centro das decisões políticas e indica quem vive e quem morre. Para uma apreciação detalhada do conceito e de sua atuação, conferir Michel Foucault em: *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008. FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*: curso dado no Collège de France (1978-1979). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo [...] mais interconectado.

A ideologia capitalista, no esforço de elaborar uma aldeia global interconectada, coloca todos no mesmo espaço e tempo para dar encaminhamento ao projeto de universalidade. A globalização universaliza os sujeitos, isto é, ela interconecta-os por meio de uma vinculação entre o global e o local.

Em meio à interconexão entre o local e o global, é visualizado o aparecimento de outra característica fundante da vida no mundo globalizado, qual seja, a fluidez. Ela é presente em todos os âmbitos da vida em sociedade, das identidades às tradições. A instauração da fluidez, seja no plano local ou global, provoca a desestabilização, a desvinculação, o desalojamento dos sujeitos e das instituições sociais. “Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos [...] mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’” (*Idem*, 2006, p. 75).

O retorno ao conceito de globalização foi com intuito de examinar o ritmo das mudanças sociais, das discontinuidades, da “natureza intrínseca das instituições modernas” (GIDDENS, 1991, p. 16). Se o que se quer é compreender a tensão que há na instauração dos desejos dos indivíduos no plano social, é necessário pensar nas discontinuidades desta era, pois é nas discontinuidades que está a chave para a compreensão deste século. Uma pista a ser perseguida é: refletir a respeito dos desencaixes, dos ritmos das mudanças sociais, que particularizam as instituições modernas, e os desencaixes, bem como o ritmo das mudanças sociais, expressos na fluidez, que não deixou um só espaço sem ser afetado, até mesmo o da intimidade nas relações.

Pensando nisso, a atenção será retida nas transformações ocorridas na intimidade. Antes, porém, é oportuno abrir espaço para inserção do conceito hipermodernidade, que ajuda a avaliar tais transformações.

O signo desses novos tempos é anunciado, como já dito, pela presença da fluidez. Ela não veio só, mas é seguida pela incerteza. Tudo é incerto frente às rápidas mutações promovidas nas esferas política, econômica, social e afetiva em um cenário global aberto, ao mesmo tempo em que tudo é e/ou está inter-relacionado.

A incerteza, a instabilidade e a inconstância são paradoxalmente as únicas certezas que de se dispõe e que estão autorizadas a pavimentar os caminhos do sujeito desta era. E é sob esses signos que se assiste ao tempo hipermoderno, como bem conceituou o filósofo Gilles Lipovetsky (2004).

A hipermodernidade é o império do mercado, da eficiência técnica, do indivíduo; é também o enfraquecimento da ação coletiva em detrimento das felicidades privadas; é a apoteose da sedução, “processo geral com tendência a regradar o consumo, as organizações, a informação, a educação, os costumes” (*Idem*, 2005, p. 01); é a habitação da insegurança no cotidiano social; é a intensificação da “cultura hedonista e psicologista que incita à satisfação imediata das necessidades [e] estimula a urgência dos prazeres, enaltece o florescimento pessoal, coloca no pedestal o paraíso do bem-estar, do conforto e do lazer” (*Ibidem*, 2004, p. 61).

Ainda é concebida pela primazia do prefixo hiper nas relações sociais (hipersedução, hiper-realismo, hipervigilância, hipercapitalismo, hiperindividualismo, hipermudança, entre outros), além de ser herdeira da modernidade e pós-modernidade. Não é objetivo deste estudo desenvolver uma análise dos conceitos citados<sup>62</sup>, entretanto, vale defini-los porque a hipermodernidade por eles é influenciada.

A modernidade é “estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991, p. 11), ao passo que a pós-modernidade é a “maneira de dizer que o individualismo hedonista e personalizado tornou-se legítimo e já não encontra oposição; maneira de dizer que a era da revolução, do escândalo, da esperança futurista, inseparável do modernismo, está acabada” (LIPOVETSKY, 2005, p. xviii). Ainda, como sugere o antropólogo Clifford Geertz (2001, p. 194), a pós-modernidade é o campo onde as narrativas mestras já não existem mais, o que existe são “acontecimentos, pessoas e fórmulas passageiras, e, mesmo assim, incoerentes”.

Na atualidade, as características integrantes da modernidade e da pós-modernidade são absolvidas com intensidade. Toda essa gama de elementos é arranjada em torno de dois pilares, a economia de consumo (adjunta à comunicação de massa) e a sociedade de moda. Segundo Lipovetsky (2004, p. 60),

O universo do consumo e da comunicação de massa aparece como um sonho jubiloso. Um mundo de sedução e de movimento incessante cujo modelo não é outro senão o sistema da moda. Tem-se não mais a repetição dos modelos do passado (como nas sociedades tradicionais), e sim o exato oposto, a novidade e a tentação sistemáticas como regra e como organização do presente. Ao permear setores cada vez mais amplos da vida coletiva, a forma-moda generalizada instituiu o eixo do presente como temporalidade socialmente prevalecente.

---

<sup>62</sup> Sobre o assunto consultar: JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011. ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

Na mesma direção é observada a singularidade dessa conjuntura, a saber, a concepção do tempo acentuada pela apreciação excessiva do presente. O tempo é tomado como dispositivo de posse e controle. Nada perturba o sujeito quanto à falta, nem mesmo a falta de dinheiro e liberdade.

A novidade não repousa em uma visão presentista do tempo, que valoriza o presente, exclui o passado e preocupações com o futuro, mas repousa na presença da insegurança, além de servir-se, à la carte, do passado e do futuro.

A insegurança deixa o sujeito apreensivo quanto ao que passou, ao que passa e ao que passará. Vive-se o presente sob a espreita da insegurança. Para repeli-la, é autorizado o manuseio da ciência e da tecnologia a fim de habilitar o sentimento de segurança, além de permitir programar o futuro no presente e assim exercitar o controle sobre o tempo.

A ciência-técnica é tomada com intento de controlar o tempo, afastar a insegurança e assim remodelar a vida com a instauração da segurança, por meio da ilusão de perenidade perseguida pelo sujeito.

Embora triunfe o tempo breve da economia e da mídia, o fato é que nossas sociedades continuam voltadas para o futuro, menos romântico e paradoxalmente mais revolucionário, pois se dedica a tornar tecnicamente possível o impossível. A impotência para imaginar o futuro só aumenta, em conjunto com a sobrepotência técnico-científica para transformar radicalmente o porvir: a febre da brevidade é apenas uma das facetas da civilização futurista hipermoderna. (*Idem*, 2004, p. 68).

Se a atenção ao futuro não foi abolida, o mesmo pode ser afirmado em relação ao passado, buscado como objeto de permanente consumo. Toda data histórica é tomada como pretexto para comemoração. As instituições museais selecionam os objetos que serão exaltados. De simpósios a exposições, de sítios arqueológicos ao museu dos Beatles, tudo é espetáculo destinado a consumação. Com isso, as festividades organizadas em torno da ideia de patrimônio histórico, próprias da memória de um povo, perderam autoridade de organizar e instituir comportamentos coletivos. Agora estão reduzidas a uma lógica presentista, inflamada por uma memória mercantil.

Arelada à apropriação do passado e futuro, com intento de coibir a insegurança, está a vivência cotidiana dos sujeitos sinalizada pela intensidade. Por mais que se esforcem, a técnica e a ciência não dão conta de suprimir as fragilidades emocionais. Os resultados são constantes antagonismos. Agora as tensões de classe perdem força no instante em que as tensões pessoais, de origem emocional, são fixadas.

O contexto é de debilidade das instituições coletivas, formatadas por sujeitos autônomos, voláteis, cambiantes e desestabilizados. O resultado “é a maré montante de

sintomas psicossomáticos, de distúrbios compulsivos, de depressões, de ansiedades, de tentativas de suicídio, para nem falar do crescente sentimento de insuficiência e autodepreciação” (*Ibidem*, 2004, p. 83). Mas o que provoca a desestabilização emocional?

É a individualização extrema de nossas sociedades, o que, tendo enfraquecido as resistências “a partir de dentro”, subjaz à espiral dos distúrbios e desequilíbrios subjetivos. Assim, a época ultramoderna vê desenvolver-se o domínio técnico sobre o espaço-tempo, mas declinarem as forças interiores do indivíduo. Quanto menos as normas coletivas nos regem nos detalhes, mais o indivíduo se mostra tendencialmente fraco e desestabilizado. Quanto mais o indivíduo é socialmente cambiante, mais surgem manifestações de esgotamentos e “panes” subjetivas. Quanto mais ele quer viver intensa e livremente, mais se acumulam os sinais do peso de viver (*Ibidem*, 2004, p. 84).

Os males psicossociais que trazem os indivíduos na atualidade é o preço pago por uma geração que escolheu identificar-se com o mito grego de Narciso<sup>63</sup>, já que “cada geração gosta de reconhecer e de encontrar sua identidade em uma grande figura mitológica ou lendária, que reinterpreta em função dos problemas do momento [...]. Hoje em dia é Narciso que [...] simboliza os tempos atuais” (*Ibidem*, 2005, p. 31).

Escolha feita, cabe observar que o signo de narcisismo – modo personalista como o sujeito se relaciona consigo, com o outro e com o mundo – anuncia a tirania do modo social operante. Seu perfil sociológico é assinalado pelo desprendimento da experiência com o outro, desligada de alteridade. A sociabilidade e o cooperativismo são executados de modo cínico em face da preponderância narcísica que estrutura as relações desenvolvidas.

Os efeitos trazidos colaboram com a fragmentação que perpassa todo tecido social. Tudo (política, cultura, economia e intimidade) está fraturado e aguça a emersão de contradições.

Após transitar pelos conceitos globalização e hipermodernidade, é a vez de traçar os contornos da categoria intimidade.

---

<sup>63</sup> Narciso era filho do rio Cefiso e de Liríope. Portador de uma beleza impar, vista como uma dádiva dos deuses, que a todos/as seduzia. Segundo o estudioso da cultura clássica Junito de Souza Brandão (2010, p. 183), Narciso era “desejado pelas deusas, pelas ninfas e pelos jovens da Grécia inteira!”. Esse assédio preocupou sua mãe e a fez consultar Tirésias, o profeta. Ela o indaga para saber se o filho viveria muitos anos. Tirésias responde: “Narciso viveria longos anos, desde que não se visse” (*Idem*, 2010, p. 184). A resposta intrigou Liríope. Seguido a esse fato, persistia o encantamento das jovens e das ninfas com a beleza do jovem. Entre as ninfas seduzidas pelo filho de Cefiso, destaca-se Eco. Não sendo correspondida, opta pela solidão. “As demais ninfas, irritadas com a insensibilidade e frieza do filho de Liríope, pediram vingança a *Nêmesis*, [grifo do autor] que, prontamente, condenou Narciso a amar um amor impossível” (*Ibidem*, 2010, p. 186). Por isso, em uma tarde de verão, durante um passeio, Narciso avista a fonte de Téspias e caminha em sua direção para suavizar a sede. “Debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e viu-se [grifo do autor]. Viu [*idem*] a própria *imago* [*ibidem*] (imagem), a própria *umbra* [*ibidem*] (sombra) refletida no espelho da fonte de Téspias. *Si non se uiderit*, “se ele não se vir”, profetizara Tirésias. Viu-se [*ibidem*] e não mais pôde sair dali: apaixonara-se pela própria imagem. *Nêmesis* cumprira a maldição” (*Ibidem*, 2010, p. 188 e 189). Uma interpretação possível da narrativa mítica é a do filósofo Nicola Abbagnano (2000, p. 698), que diz, inspirado na leitura do pensador Plotino: “o mito de Narciso representa a situação do homem que, não sabendo que a beleza está dentro dele, procura-a nas coisas externas, nas quais tenta em vão abraçá-la”.

Uma das primeiras construções contemporâneas destinadas à apreciação amorosa é a intimidade, compreendida como a busca pela autoidentidade. É o indivíduo assumindo para si seus desejos na relação com o outro. Esse assumir repercute em seu corpo e em seus sentimentos. O sociólogo Anthony Giddens (1993, p. 146) definiu a intimidade como “uma questão de comunicação emocional, com os outros e consigo mesmo, em um contexto de igualdade interpessoal”.

O conceito é recorrente no cotidiano social, por exemplo, através do namoro, do casamento e de encontros casuais. A novidade trazida é o foco na subjetividade, uma construção histórica, passível de variação. Um dos desafios impostos pela subjetividade é a audácia de não só conhecer a si próprio, “mas também de se revelar, naquilo [...] de mais privado, mais íntimo, [...] [e] expor-se” (CARVALHO, 1999, p. 736).

A intimidade é passível de disciplinamento, de controle. Nas palavras de Del Priore (2011, p. 10), “as relações com a intimidade refletem como os processos civilizatórios modelaram gradualmente as sensações corporais, acentuando seu refinamento, desenrolando suas sutilezas e proibindo o que não parecia decente”.

Em meio ao disciplinamento social, o indivíduo resiste e prova da intimidade. Entretanto, a hipermodernidade, como foi acenado, é definida pela supremacia do prefixo hiper. O resultado é uma intimidade administrada pela imagem de Narciso.

De posse dessa afirmação, é oportuno dissertar como são os relacionamentos operados pelo prefixo hiper. Os vínculos são um dos nós que atam a trama amorosa na intimidade. Parafraseando Bauman (2004), como são os vínculos em “tempos líquidos”?

São frouxos, para que possam ser desfeitos. O parâmetro das relações é a fissura. As pessoas deixam sempre as portas abertas para saírem quando quiserem, por isso que “investir no relacionamento é inseguro e tende a continuar sendo, mesmo que você deseje o contrário” (*Idem*, 2004, p. 30).

No tempo presente, vive-se em um contexto cuja “definição romântica do amor como ‘até que a morte nos separe’ está decididamente fora de moda” (*Ibidem*, 2004, p. 19). O que se tem é o êxtase de experiências sexuais, nomeadas de fazer amor. É do gozo dessas experiências, assinaladas por vínculos frouxos, prontos para serem desfeitos a qualquer momento, que nasce o amor líquido.

O amor líquido não se dobra à concepção de amor romântico que movia os encontros na modernidade. Seu lugar foi preenchido com uniões instáveis, fragmentadas. O que se busca são encontros urdidos por elos lânguidos, inspirados pela saciedade do desejo.

E o que é afinal o desejo? A pergunta é respondida a partir das diferenças com o amor. O desejo é pulsão de morte, e o amor é a vontade de abrigar o objeto de estima. O desejo é

ligado à consumação, o amor à posse, o desejo culmina na destruição e o amor na perpetuação.

A singularidade contemporânea reside na forja de uma erótica baseada no desejo, distante das diretrizes do amor romântico. Tal singularidade lembra dois versos da canção de Oswaldo Montenegro intitulada “Sexo”, gravada no disco *A partir de agora*, de 2006. “Eu penso mais na tua pele e na tua língua / Do que na alma que teu olho me mostrou”. Os vocábulos ‘pele’ e ‘língua’ sublinham a veemência do desejo do eu lírico – manifesto em primeira pessoa, com o pronome ‘eu’, para destacar o individualismo – que sobrepõe qualquer contato amoroso baseado na concepção romântica do amor, presente no campo semântico ‘alma’ e ‘olho’. Os dois primeiros sintagmas, ‘pele’ e ‘língua’, estão associados ao corpo, ao desejo, ao carnal. O penúltimo, ‘alma’, está associado ao etéreo, ao inalcançável, ao distante. E o último, ‘olho’, é o canal pelo qual o eu lírico vê e chega à alma.

Diante da constatação, uma interrogação: que destino teve Eros, o amor, o deus da paixão amorosa, a “pulsão de vida”, segundo Comte-Sponville (2011, p. 29), em nossos dias? Eros não está morto. Ele recebeu a dura sentença da mendicância. É um andarilho à procura de abrigo, peregrino da miséria afetiva, da languidez operante no campo dos afetos desta época. Como peregrino, ele não permanece por muito tempo nos lugares que o acolhem. Quando encontra refúgio, vive sob o primado da intensidade. Seu lema é honrar o instante, absorvido até a última gota pela ambição narcísica.

O movimento feito pelo indivíduo em direção à erótica da intensidade é lido como realização, a qualquer custo, do cuidado excessivo de si. A hipermodernidade é o palco no qual o indivíduo projeta sua performance. Nela, a interferência externa do outro se tornou algo secundário, de pouca interlocução. A histórica dicotomia indivíduo versus sociedade, que sempre operou a lógica da realização amorosa, desde a modernidade com Romeu e Julieta<sup>64</sup>, adquire veemência por meio da presença de Narciso.

No contemporâneo, detecta-se que a libertação do indivíduo das amarras sociais para viver o desejo significou uma trajetória emancipatória rumo à conquista da autoidentidade.

Essa libertação é observada de modo duvidoso em detrimento do tipo de relação erguida pós-emancipação. “Quanto mais os indivíduos se libertam das regras e dos costumes

---

<sup>64</sup> A laureada peça de Shakespeare, homônima do casal de apaixonados, Romeu e Julieta, narra a história de dois jovens que se conhecem em um baile de máscaras e que são arrebatados, imediatamente, pelo amor no instante em que se encontram. Para viver essa paixão, o casal transpôs um hiato: a rixa de suas famílias. A Montéquio, a qual pertencia Romeu, com a família Capuleto, de onde vinha Julieta. À revelia do disciplinamento imposto pelas ordens familiar e política, os jovens optam por viver a paixão que os consome. Mas um fato inesperado irrompe: a morte do casal. Cf.: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

em busca de uma verdade pessoal, mais seus relacionamentos se tornam “fratricidas” e associas” (LIPOVETSKY, 2005, p. 45).

O que Narciso espera é eliminar os ônus trazidos pelo relacionamento para usufruir o desejo. Isso significa ser indiferente na relação, apático às emoções afetivas. Esse é o propósito de Narciso. Por isso, “quanto mais a cidade desenvolve as possibilidades de encontros, mais os indivíduos se sentem sós” (*Idem*, 2005, p. 57).

O indivíduo narcísico se sente só porque repele o diálogo (a comunicação, a convivência, o encontro). Narciso sempre está bastante atarefado na “absorção [de] si mesmo para poder ser afetado pelo Outro [através do diálogo]” (*Ibidem*, 2005, p. 58).

Em face do exposto, é deduzido, a princípio, que em tempos de Narciso não há espaço para a erótica amorosa. Mas, no segundo momento, afirma-se que sim, ou seja, que há espaço para o amor não reduzido ao primado do desejo.

O amor é cuidado, e o desejo é impulso de morte. A experiência amorosa hipermoderna ensina que é preciso deixar o primeiro morrer para que ele possa viver e assim manter acesa a dupla chama do amor. A dupla chama do amor diz respeito, pensando com Octavio Paz (1994), à percepção da unidade da vida. E a unidade da vida é a admissão da finitude amorosa, posto que ela é integrada à vida.

As relações amorosas não são eternas, mas são tocadas pela finitude. Afinal, não se pode perder de vista que pessoas finitas compõem relações finitas. Porque, como cantou Montenegro (2011), por meio da canção “Anda”, examinada adiante neste capítulo, “nada vem com prazo ou garantia”, nem mesmo o amor.

No entanto, ainda assim é possível amar. É dessa era fragmentada que brotam possibilidades amorosas que despertam os indivíduos, pensando com Michel de Montaigne (2006), do “sono dogmatismo” do amor romântico. “Nada dura e viver é um contínuo separar-se”, afirmou Octavio Paz (1994, p. 130). Então, o que resta é assumir as condições reservadas ao amor neste tempo, a partir do desejo, e não fugir delas. Afinal, é preciso morrer no âmbito amoroso para viver, posto que vida e morte são elementos de combustão da dupla chama do amor.

Se, de fato, o que se almeja é o amor, cabe ao indivíduo hipermoderno superar o desafio posto desde a aurora moderna, qual seja o de transposição das barreiras impostas pela sociedade na vivência dos desejos, que fazem com que o indivíduo se aprisione em si. Resta superar o individualismo que, no século de Narciso, encontra trânsito livre. Superá-lo implica amar a si mesmo. Mas implica também acolher o amor e o desejo ofertados pelo outro. Acolhê-los longe das “máscaras e disciplinas pode oferecer aos indivíduos o gozo da entrega despreocupada” (LÁZARO, 1996, p. 217).



Portanto, acolher o amor trata-se, na verdade, do exercício da arte de amar, que é um ato contínuo permeado de potencialidades e de fragilidades. Estas últimas não podem ser tomadas como obstáculo para a vivência amorosa, pois “não podemos deixar de tentar e errar e fracassar e tentar novamente” (BAUMAN, 2004, p. 35).

O que foi dissertado aqui não foi com o intuito de colecionar paradigmas epistêmicos em uma era em que esses construtos perderam prestígio. Afinal, o momento vivido é o da hipermodernidade, o reino das incertezas, do “mundo em pedaços”, como disse o antropólogo Clifford Geertz (2001). O intuito foi de indicar limites e possibilidades à erótica hipermoderna a partir da questão que sempre provocou o pensamento amoroso: como inserir o desejo dos indivíduos na ordem social.

Em face do exposto, os versos de Oswaldo Montenegro (2011) orientam o sujeito a se jogar na primeira ousadia e dizer para a vida: “Eu quero ser feliz agora”.

De posse do conceito de hipermodernidade e da compreensão amorosa que guiam esta investigação, é a vez de partir para a detecção da tematização amorosa nas canções disponíveis em *De passagem*, de 2011.

## 2.2 – A tematização amorosa em *De passagem*

Eu tenho o coração vermelho  
E o que canto é o espelho do que se passa por lá

*Oswaldo Montenegro*

O disco gravado por Oswaldo Montenegro no ano de 2011, intitulado *De passagem*, é composto por doze faixas, oito autorais (“Não importa por quê”, “Eu quero ser feliz agora”, “Todo mundo tá falando”, “Velhos amigos”, “Asas”, “Quem é que sabe”, “Anda” e “Pra ser feliz”), três de outros cancionistas (“A vida quis assim”, de Mongol, “Palma”, de Ulysses Machado, e “De passagem”, que dá título ao disco e assinada por Léo Pinheiro, Tião Pinheiro e J. Bulhões, e uma parceria (“Sem susto”) elaborada na companhia de José Alexandre. Como esta pesquisa é dedicada à lírica de Oswaldo Montenegro, tomam-se apenas as canções autorais, as oito citadas, como *corpus* da análise.

O amálgama de ritmos e a força do texto poético das canções fizeram com que o disco fosse celebrado pela crítica especializada. A sonoridade e a mistura de estilos “como xaxado,

baião, blues e rap, com letras que vão da rebeldia ao ceticismo” singularizam o disco, afirmou à época o jornal *Correio Braziliense*, do dia 23/12/2011. *De passagem* “reitera a contundência de seu discurso direto”, apontou o jornal *O dia*, de dezembro de 2011. O site *O território da música* noticiou em 23/11/2011 a já conhecida versatilidade de Montenegro, “*De passagem* impressiona pela pegada e pela versatilidade do artista, ainda que ela já seja conhecida.” Versatilidade que também é atestada pelo jornal *Diário do Grande ABC*, no dia 13/12/2011: “o instrumentista mostra grande capacidade de se reinventar enquanto passeia por diferentes sonoridades.” E completa o jornal *O popular* em 22/12/2011: “Oswaldo Montenegro [é] (...) uma das figuras mais intrigantes da música brasileira”.

A visão da arte – encarada como manifestação estética que canaliza emoções, ideais e valores – está presente no imaginário simbólico em *De passagem*. Tanto que, por exemplo, o apartamento do cantor, por meio da pintura, é portador dessa concepção. A revista *Isto é*, em 23/12/2009, registrou o fato: “tintas coloridas parecem deslizar pelas paredes, pelo teto e chão, pelos móveis e até eletrodomésticos”. Indagado sobre o assunto, o cantor respondeu que gosta do caos, “porque a vida fora da arte fica insuportável”. E mais, “o apartamento nada mais é do que uma vontade de estar dentro da arte o tempo inteiro”, disse Montenegro em entrevista para o jornal *O dia*, de 13/01/2010.

A relação com a concepção de arte que se beneficia do caos favoreceu o contexto de produção do disco, concebido entre os anos de 2009 a 2011. Lançado em 2011, o disco coincide com a época em que Montenegro redecora sua morada, preenchendo com cores aleatórias. Ou seja, é desse contexto que o disco nasce, de um contexto no qual a arte, por meio da pintura, inspira a produção de suas canções. Se o cantor não concebe a vida sem a arte, a canção do artista também é afetada por essa atmosfera caótica que tem a arte como regente. A ideia de mistura de cores, presente na esfera privada, é performatização e representação de sua subjetividade no mundo que o cerca.

Além disso, tal argumento caracteriza a hipermodernidade, temporalidade social na qual o sujeito fragmentado busca a unidade; nesse caso, ela é perseguida pelas vias artística e amorosa. Assim, o caminho encontrado por Montenegro para alcançar a unidade vem da performance (caracterizada pelo empenho do corpo, por meio da pintura, da palavra e da voz, por meio da performatização das canções do disco em questão). O resultado disso é um apartamento hiperbólico, repleto de tons e cores, e um disco com doze faixas, recheado de sonoridade que versa sobre sua existência amorosa.

Outra característica marcante merece destaque: o enfoque sobre a abordagem do tempo. Afirmou Montenegro em entrevista inédita que nos foi concedida, no mês de setembro

de 2015<sup>65</sup>: “confesso que o tempo tem se tornado um tema obsessivo”. O tempo ao longo de trinta anos de carreira inquieta o cancionista. Mesmo que o objeto desta sessão não seja o tempo e sim o amor, é indispensável pontuar que a presença do primeiro não se desvincula de seu lugar amoroso.

Como foi dito, a presença do tempo não se restringe ao disco citado, mas tem destaque à medida que o eu lírico do Menestrel mergulha no existir a partir de dramas e tramas que marcam sua passagem pelo mundo. Fortalece essa assertiva a presença do substantivo tempo no título de algumas canções, tais como: “O azul e o tempo”, gravada no disco *A partir de agora*, de 2006; “Escondido no tempo”, disponível no disco *Vida de artista*, de 1991; “Em tempo”, publicada no álbum *Aos filhos dos hippies*, de 1995; e “Tempo das águas”, divulgada no disco *Mulungo*, de 1992.

Citam-se ainda os versos de quatro canções nas quais o vocábulo tempo é recorrente: “A lista”, registrada no disco *Aldeia dos ventos*, de 1998 (“quantos defeitos sanados com o tempo”); “A porta da Alegria”, lançada no ano de 2015, no disco *3x4* (“o tempo tá na contramão”); “A voz da tela”, gravada no já citado disco *Aos filhos dos hippies*, de 1995 (“voz mais leve que o tempo”); “Cigana”, presente no álbum mencionado *Vida de artista*, de 1991 (“num tempo muito distante”).

Abre-se espaço para pensar o tempo na lírica de Oswaldo Montenegro, porque o primeiro guarda proximidade com as questões amoroso-existenciais que envolvem as relações humanas, bem como está adjunto à *intentio auctoris* (intenção do autor) e à *intentio operis* (intenção da obra). Investigar essa assertiva seria objeto de outro estudo, de outra *intentio lectoris* (intenção do leitor). Este, como dito anteriormente, é dedicado às tematizações amoroso-existenciais. Contudo, nos momentos que a tematização temporal for expressa no arcabouço textual, ainda que não seja objeto direto desta pesquisa, será registrada sua presença.

Pensando com Montenegro (1991), se “está escondido no tempo aquilo que a gente é”, então também estão escondidos nele súplicas de amor.

É sobre isso que as análises a seguir tratarão, ou seja, do desafio de avaliar o lugar do amor em uma obra que homenageia o tempo.

---

<sup>65</sup> A íntegra da entrevista está disponível no item “Anexos”, no final deste estudo.

### 2.3 – Tempo e amor em “Não importa por quê”

A primeira canção examinada é também a primeira faixa do álbum, “Não importa por quê”<sup>66</sup>. De saída, destaca-se a presença temporal reiterada de modo ambivalente no todo textual, entre a decadência de valores ao intenso desejo de desfrutar a intimidade amorosa. Os vocábulos conjugados no passado – ‘passou’, ‘acabou’, ‘sobrou’, ‘morreu’, ‘deu’, ‘murchou’ e ‘afundou’ – apontam tal presença.

A flexão verbal no pretérito indica a finalização de paradigmas sociais, inscrita nos sintagmas negativados: ‘fita k-7’, ‘telefone sem bina’, ‘sonho do hippie’, ‘santos’, ‘socialismo’, ‘inocência’, ‘fim da vanguarda’, ‘jovem’, ‘bola de couro’, ‘grama’, ‘Pelé’, ‘Titanic’, ‘Planetas’, ‘Plutão’, ‘livros’, ‘bicho’, ‘extinção’, ‘hora’ e ‘aviso’.

Essa recorrência sintagmática, somada ao vocábulos verbais que remetem às contradições de passado e presente, demonstram o núcleo ideativo da canção, a saber, o momento no qual se localiza o eu lírico, assinalado pela agilidade e pelo consumo. Um tempo caracterizado, afirmou Lipovetsky (2004, p. 55), pela eliminação dos padrões sociais vigentes na mesma velocidade com que se dedica ao excessivo cuidado de si, do corpo, da higiene, da saúde, da visita assídua a shoppings centers e a hipermercados.

Toma-se o campo semântico textual a fim de confirmar essa direção, a que se contrapõem os versos finais em confissão do amor que não depende do tempo cronológico.

A **fita k-7** passou  
Telefone **sem bina** também  
O **sonho do hippie** acabou  
Dos **santos** não sobrou ninguém  
O tal **socialismo** morreu  
A pura **inocência** eu perdi  
O **fim da vanguarda** se deu  
Depois do passado é aqui  
O **jovem** que eu vi já não é  
A **bola de couro** murchou  
A **grama** tá sem o **Pelé**  
Até o **Titanic** afundou  
**Planetas** perderam **Plutão**  
Há **livros** que ninguém mais lê  
Tem **bicho** em total **extinção**  
**Mas eu ainda amo você**  
**Qualquer hora, sem nenhum aviso.**

---

<sup>66</sup> O texto poético das canções analisadas e das demais que são citadas, estão disponíveis nos “Anexos”, no final desta pesquisa.

Os versos indicam não só o exaurimento dos valores coletivos como também o do eu lírico, associado ao verso “o jovem que eu vi já não é”. A juventude como tempo de paixões, de imaturidade e de transgressões passou, assim como os paradigmas de outrora.

A canção “Não há segredo nenhum” trata do tema da superação da dor amorosa propiciada pelo término de um relacionamento. Podemos perceber que, tal como “Não importa por quê”, os vocábulos – ‘passou’, ‘soprou’, ‘cantou’, ‘pediu’, ‘sonhou’, ‘viu’, ‘ouviu’ e ‘partiu’ – são utilizados para marcar fortemente a memória.

Apaga a dor, já **passou**  
Abre a janela feliz  
Olha que o vento **soprou**  
Bem mais cor do que você quis  
Canta o que nunca **cantou**  
Foi teu irmão que **pediu**  
Tudo o que sempre **sonhou**  
Tava perto e você não **viu**  
A vida é bola de gás  
Segura a corda com a mão  
Tudo o que o vento não traz  
Tá guardado em seu coração  
A estrada sempre tem luz  
O amor tem sempre razão  
Quando a alegria conduz  
Não importa qual direção  
Lembra da flauta que **ouviu**  
Vai te ensinar a dançar  
Pensa que quem já **partiu**

Dito isso, cede-se espaço para explorar a tematização amorosa.

Se no primeiro momento da canção o eu lírico descreveu a bancarrota dos valores sociais, no segundo instante, se ocupa da amorosidade. Os substantivos ‘rosto’, ‘riso’, ‘hora’, ‘capa’, ‘contrato’, ‘brasileira’, ‘som’ e ‘coração’ revelam o desejo amoroso em um ambiente cercado pela extinção de padrões normativos.

A juventude que passou também é superada com a realização amorosa. O amor, em meio a tudo que transcorreu, perdura. Ele perdura no presente de maneira contínua. “Qualquer hora, sem nenhum aviso / Quero encontrar você / Quando a hora chegar, sempre chega”. Os vocábulos ‘hora’, ‘sempre’ e ‘quero’ indicam o momento e a frequência que ocorre a realização erótica no presente, enquanto os signos ‘coração’ e ‘apressado’, retirados do verso “deixa o meu coração apressado”, revelam a urgência em provar do sentimento.

Já os códigos linguísticos ‘capa’ e ‘contratos’ colocam o desvencilhamento dos valores sociais suplantados, como, por exemplo, o amor romântico, como condição para o encontro amoroso. “Sem a capa dos velhos contratos / Quero encontrar você”.

Se no primeiro momento da canção os verbos foram postos no pretérito, no segundo instante eles são disponibilizados de modo variado, transitando pelo particípio, infinitivo e gerúndio. Os verbos – ‘amo’, ‘quero’, ‘encontrar’, ‘gargalhando’, ‘acordando’, ‘importa’, ‘quero’, ‘ver’, ‘chegar’, ‘deixa’ – são mensageiros do sentimento amoroso. Mesmo diante da incerteza, típica dos tempos líquidos, o eu lírico não se furta de viver o seu desejo amoroso.

Mas eu ainda **amo** você  
Qualquer hora, sem nenhum aviso  
**Quero encontrar** você  
**Gargalhando, acordando** a cidade  
E não **importa** por quê  
**Quero ver** o teu rosto pintado  
O teu riso desembestado  
E não **importa** por quê  
E não **importa** por quê  
Quando a hora **chegar**, sempre chega  
Quero **encontrar** você  
Sem a capa dos velhos contratos  
E não **importa** por quê  
Brasileira do som misturado  
**Deixa** o meu coração apressado  
E não **importa** por quê  
E não **importa** por quê.

Como foi visto, mesmo em meio à imprecisão temporal, assinalada pela dissolução de modelos, é por meio do amor que o eu lírico de “Não importa por quê” consegue viver em uma esfera social híbrida, concebida sob o signo da fragmentação, na qual “tudo que é sólido desmancha no ar”, disse Marshall Berman (1982)<sup>67</sup>.

Essa leitura, que recorre ao amor como condição de realização existencial, faz lembrar uma estrofe da canção do ano de 1992 intitulada “Goyarecê Mulungo”, do disco *Mulungo*. Nela, o eu lírico duvida da possibilidade de felicidade do sujeito sem ser pelo amor. O uso do pronome interrogativo ‘quem’, e dos substantivos ‘amor’, ‘lugar’ e ‘poeira’, alimentam essa leitura.

E **quem** não tem **amor** do lado  
Não é de **lugar** nenhum  
Oi, não é de **lugar** nenhum, (vira **poeira**)  
Não é de **lugar** nenhum (vira **poeira**).

Ainda, é importante dizer que o emprego do substantivo ‘poeira’ remete ao destino entregue a quem se ausenta desse caminho. O eu lírico não se priva do amor e zomba de quem dele se furta por meio do verso “não é de lugar nenhum”. Na sequência, ele dá, como punição a quem comete essa feita, a sina de transformar-se em poeira.

---

<sup>67</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1982.

Após percorrer as letras do texto de “Não importa por quê”, é a vez de visitar os versos da canção “Eu quero ser feliz agora”, terceira faixa que compõe o álbum *De passagem*.

#### 2.4 – Tempo e amor em “Eu quero ser feliz agora”

A segunda canção autoral analisada é “Eu quero ser feliz agora”. O fulcro temático perpassa o paradoxo da denúncia, protagonizado pelo paradigma religioso cristão que dificulta o acesso à liberdade, bem como a resistência aos limites impostos ao gozo dela.

O primeiro obstáculo no contato com a felicidade é detectado no controle da liberdade, com os vocábulos ‘cantar’ e ‘sonho’. O pronome indefinido ‘alguém’ emite autoridade e mistério à ação cerceadora, ao passo que o verbo ‘deixar’ notifica o controle à liberdade. “Se alguém disser pra você não cantar / Deixar teu sonho ali pr’uma outra hora”. O último verso prorroga a felicidade para o amanhã. O vocábulo ‘sonho’ remete à felicidade, ao passo que os vocábulos ‘ali’, ‘outra’ e ‘hora’ versam sobre adiamento da felicidade para o futuro<sup>68</sup>.

Os vocábulos ‘segurança’ e ‘medo’ (este último citado duas vezes) configuram a opressão que habita o imaginário e conjugam segurança e medo, ao mesmo tempo é revelada a responsável pela ação, a divindade cristã por meio do substantivo ‘Deus’, bem como sua satisfação na coação, registrada no uso do verbo ‘adora’. “Que a segurança exige medo / que quem tem medo Deus adora”.

Nos dois versos citados ocorre intertextualidade temática com os textos simbólico-cristãos, o evangelho de Mateus<sup>69</sup>, Apocalipse<sup>70</sup> e Hebreus<sup>71</sup>. Estas narrativas míticas dão ênfase ao temor a Deus e se cruzam com as imagens “segurança exige medo” e “quem tem medo Deus adora”, que tratam da dominação religiosa.

Os versos “se alguém disser pra você não dançar / que nessa festa você tá de fora / que você volte pro rebanho”, além de persistir com o cerceamento da liberdade, expresso nas imagens ‘não dançar’ e ‘nessa festa você tá de fora’, nota-se no vocábulo ‘rebanho’ a

---

<sup>68</sup> Esse aspecto da narrativa mítica cristã é criticado por Friedrich Nietzsche (2005, p. 79-106) no livro: *Humano, demasiado humano*. Para o autor, a realização de toda a potência da vida repousa no agora e não no futuro.

<sup>69</sup> “Não temais os que matam o corpo, mas não podem matar a alma. Temei antes aquele que pode destruir a alma e o corpo na geena.” (MATEUS, 10:28).

<sup>70</sup> “As nações tinham se enfurecido, mas a tua ira chegou, como também o Tempo de julgar os mortos, de dar a recompensa aos teus servos, os profetas, aos santos e aos que temem o teu nome, pequenos e grandes, e de exterminar os que exterminam a terra.” (APOCALIPSE, 11:18).

<sup>71</sup> “Quem transgredir a Lei de Moisés é condenado à morte, sem piedade”. (10:28). Outro exemplo, “(...) a mim pertence a vingança, eu é que retribuirei! E ainda: o Senhor julgará o seu povo.” (10:30). E, para finalizar, “quão terrível é cair nas mãos do Deus vivo!” (10:31).

convergência com o evangelho de João<sup>72</sup>, que reforça a submissão à entidade transcendente por meio das imagens ‘rebanho’ e ‘ovelha’.

Toda a tirania investida pelo imaginário simbólico ascende à rebelião do eu lírico. Os substantivos ‘demora’, ‘ousadia’, ‘dia’, ‘microfone’, ‘lapela’ e ‘vida’ compõem imagens que sinalizam a rebelião, e os verbos ‘grite’, ‘joga’, ‘nascer’, ‘adora’, ‘bota’, ‘olha’ e ‘diz’ dimensionam a força do desejo de libertação que toma conta da canção em forma de rebeldia. “[...] Grite sem demora [...] se joga na primeira ousadia / que tá pra nascer o dia do futuro que te adora / e bota o microfone na lapela / olha pra vida e diz pra ela”.

O verso refrão da canção “eu quero ser feliz agora” traz a resistência, o desejo de libertação e demarca o tempo em que ocorrem. A inscrição do advérbio ‘agora’ reforça essa leitura. Mas também reforça o credenciamento a um tempo social, a hipermodernidade. Segundo Lipovetsky (2004, p. 51), nesses tempos a felicidade do sujeito não é adiada, mas realizada no presente marcado “pela primazia do aqui-agora”. O verbo ‘quero’ e o advérbio ‘agora’ comunicam de modo direto a intensa necessidade de realização existencial no presente.

Essa abordagem do questionamento aos parâmetros religiosos que tangenciam “Eu quero ser feliz agora” é estendida na canção de 2015 “A lógica da criação” – trilha sonora do longa metragem *Solidões*, produzido e dirigido pelo próprio Oswaldo Montenegro – lançada no disco *3x4*. Os versos “o mérito é todo dos santos” e “tudo é vontade de Deus” alertam para a autoridade do poder religioso e referenciam o texto de Gênesis<sup>73</sup>, com a imagem ‘sou o Deus todo poderoso’. O verso “o erro e o pecado são meus” chama atenção para a natureza errante do homem e converge com o texto de Romanos<sup>74</sup>, por meio da imagem ‘todos pecaram’.

A resistência à coação é posta como questionamento e ironia pela intertextualidade.

Por que que Deus cria um filho  
Que morre antes do pai  
E não pega em seu braço amoroso  
O corpo daquele que cai.

Os versos acima colocam em xeque o amor da divindade sobre a humanidade e a prova de afeto dada pela divindade, o sacrifício do primogênito quando enviado à terra

---

<sup>72</sup> “Tenho ainda outras ovelhas que não são deste redil: devo conduzi-las também; elas ouvirão a minha voz; então haverá um só rebanho, um só pastor.” (JOÃO, 10:16).

<sup>73</sup> “Eu sou o Deus todo poderoso; ande segundo a minha vontade e seja íntegro”. (GÊNESIS, 17:1).

<sup>74</sup> “Pois todos pecaram e estão destituídos da glória de Deus”. (ROMANOS, 3:23).



remetem ao evangelho de João<sup>75</sup> por meio das imagens ‘Deus enviou o seu único filho ao mundo’ ‘para que o mundo fosse salvo por ele’.

Já os versos citados a seguir questionam o texto de Hebreus<sup>76</sup> e Coríntios<sup>77</sup>, que restringem o desejo sexual ao matrimônio monogâmico heterossexual e ameaçam quem viola a norma imposta.

Se o sexo é tão proibido  
Por que ele criou a paixão  
Se Deus criou o desejo  
Por que que é pecado o prazer.

Os versos “nos pôs mil palavras na boca / mas que é proibido dizer” questionam o texto de Provérbios<sup>78</sup> que disciplina o diálogo. A imagem ‘quem sabe controlar a língua é prudente’ direciona para o disciplinamento discursivo.

Sobre a ironia destacam-se os versos:

apenas **não** sei ler direito  
a lógica da criação  
se é ele que cria o destino  
eu **não** entendi a equação  
(ora pro nobis) e a mim que sou **tão** descuidado  
**não** resta mais nada a fazer  
apenas dizer que **não** entendo  
meu Deus **como** eu amo você.

É dito que o sujeito é limitado diante da divindade. O eu lírico assume esse lugar, de sujeito imperfeito, a fim de resistir a ela valendo-se da ironia. Os advérbios ‘não’ (repetido quatro vezes), ‘tão’ e ‘como’ intensificam a ironia.

Constata-se nas canções de 2011 e de 2015 uma tematização comum: a crítica aos padrões religiosos, como também um caminho convergente de oposição a eles, a resistência. Na primeira canção, a resistência é comunicada pelo adjetivo ‘agora’, emissor de intenso desejo de realização existencial no contemporâneo. E na segunda, a resistência é transmitida também pelo advérbio, identificado nos vocábulos ‘não’, ‘tão’ e ‘como’.

Após executar a leitura de “Eu quero ser feliz agora” e “A lógica da criação”, recorda-se da canção “Sem mandamentos”, gravada no disco *Entre uma balada e um blues*, de 2001.

---

<sup>75</sup> “Deus enviou o seu filho ao mundo, não para que condenasse o mundo, mas para que o mundo fosse salvo por ele.” (JOÃO, 3:17).

<sup>76</sup> “O matrimônio seja honroso entre todos e leito conjugal imaculado, porque Deus julgará os fornicadores e os adúlteros.” (HEBREUS, 13:4).

<sup>77</sup> “Mas, por causa da fornicação, cada um tenha a sua própria mulher, e cada uma tenha o seu próprio marido.” (CORÍNTIOS, 7:2).

<sup>78</sup> “Quando se fala demais é certo que o pecado está presente, mas quem sabe controlar a língua é prudente. A língua dos justos é prata da melhor qualidade, mas o coração dos ímpios quase não tem valor”. (PROVÉRBIOS, 10:18).

Ela toma o mesmo elemento linguístico, o advérbio, como canal de representação do desejo de uma intenção, a realização existencial no presente. O vocábulo ‘hoje’ é mensageiro dessa intencionalidade explícita no campo semântico.

**Hoje** que quero a rua cheia de sorrisos francos  
**Hoje** que quero ver a bola da criança livre  
**Hoje** eu vou pedir desculpas pelo que eu não disse  
**Hoje** eu quero que os boêmios gritem bem mais alto  
**Hoje** eu vou fazer barulho pela madrugada  
**Hoje** eu quero que os poetas dançam pela rua

A seguir, análise de “Todo mundo *tá* falando”, quinta faixa do disco *De passagem*.

## 2.5 – Tempo e amor em “Todo mundo *tá* falando”

A célula temática da canção, contida na estrutura sintagmática, aborda a contradição estabelecida pelo intenso desejo de fala do eu lírico intermediado por vetores comunicacionais variados, em uso e desuso.

O campo semântico traz vinte e seis substantivos para designar motivos e canais de diálogo tomados pelo sujeito. Os motivos que estimulam a fala são anotados nos vocábulos: ‘fama’, ‘guerra’, ‘lama’, ‘terra’, ‘medo’, ‘paz’, ‘segredo’, ‘carência’, ‘covardia’, ‘decadência’, ‘desespero’, ‘vontade’, ‘timidez’, ‘ousadia’ e ‘esmero’. E os vocábulos que nomeiam os canais comunicação são: ‘telefone’, ‘orkut’, ‘site’, ‘facebook’, ‘e-mail’, ‘carta’, ‘pé do ouvido’, ‘gesto’, ‘TV’, ‘cinema’ e ‘microfone’.

A semântica dos substantivos aponta para a necessidade incessante de falar, típica da contemporaneidade, classificada por Lipovetsky (2004, p. 65) como período de “frivolidade e ansiedade, de euforia e vulnerabilidade”.

Por isso, a máxima imposta em “Todo mundo *tá* falando” é a comunicação. Se na canção “A lógica da criação” a fala foi restringida, como observado na análise anterior, aqui a fala é estimulada de modo contínuo.

Destaca-se outro elemento presente na estrutura textual, os verbos. Eles, oito ao todo – ‘falando’, ‘brilhar’, ‘quer’, ‘falar’, ‘saber’, ‘escutar’, ‘consoar’ e ‘para’ – atuam na reiteração ideativa da canção, qual seja, a fala ininterrupta. Nesse sentido, destaca-se o vocábulo ‘falando’, reproduzido oito vezes no gerúndio, e o verbo ‘falar’, citado duas vezes no

infinitivo, intensificador de um comportamento coletivo assistido no vocábulo ‘todo mundo’.  
“Todo mundo quer falar / “mas não pára de falar”.

O advérbio, expresso pelo vocábulo ‘demais’, é indicativo da frequência constante com que se fala, sublinhando assim o imperativo da hipermodernidade, a intensidade. “Todo mundo tá falando demais”.

É oportuno ressaltar que o universo semiótico-poético em estudo passeia por variadas formas de comunicação que propiciaram ou propiciam a fala. Entre aquelas já esgotadas (‘TV’, ‘cinema’, ‘telefone’, ‘carta’, ‘Orkut’ e ‘microfone’) e entre aquelas em evidência (‘site’, ‘Facebook’ e ‘e-mail’).

A presença da intimidade amorosa é declarada pelos substantivos ‘carência’, ‘carta’ e ‘ouvido’. Como ensinou Platão (1979, p. 32), o amor é a falta, “o que deseja deseja aquilo de que é carente, sem o que não deseja, se não for carente.” O eu lírico fala demasiadamente porque carece de algo. A falta de quem amar, em um período que “investir seus sentimentos no relacionamento atual é sempre um passo arriscado”, devido “a fraqueza, a debilidade e a vulnerabilidade das parcerias pessoais”, disse Bauman (2004, p. 112), levam à ‘carência’, que busca ser suprida na utilização de dois canais de comunicação ao mesmo tempo, hoje quase inoperantes, ‘telefone’ e ‘Orkut’.

A falta amorosa traz sofrimento ao eu lírico. Por isso, busca-se a comunicação até em instrumentos em desuso nos nossos dias, como a carta. O verso “por carta, por desespero”, a ênfase nos vocábulos ‘carta’ e ‘desespero’ sustenta a interpretação, já que a carta sempre ocupou o imaginário amoroso.

Para citar dois exemplos, entre tantos do passado e do presente, vem à tona a composição de Adriana Calcanhoto e Antônio Cícero, “Inverno”, registrada no disco *A fábrica do poema*, de 1994, que partilha a imagem emissária do substantivo ‘carta’. “De lá pra cá não sei / caminho ao longo do canal / faço longas cartas pra ninguém”.

Em Montenegro, cita-se a canção “Lua e flor”<sup>79</sup>, de 1984, localizada no álbum *Brincando em cima daquilo*, que também menciona o vocábulo ‘carta’ com conotação amorosa-existencial. “Eu sonhava como a feia na vitrine / como carta que se assina em vão”.

Pensando com “Todo mundo tá falando”, rastreia pelos versos a presença da valorização da intimidade amorosa. Observa-se que o verso “ao pé do ouvido, por gesto, por ousadia” é o verso mais amoroso da canção. O credenciamento das imagens – ‘pé do ouvido’, ‘gesto’ e ‘ousadia’ – tematizam o amor. O falar ao ‘pé do ouvido’ pressupõe vínculo afetivo.

---

<sup>79</sup> Madalena Salles (2002, p. 23) diz que “Lua e flor” foi inspirada em uma carta que Oswald escreveu para ela. “Eu estava em Belo Horizonte, ensaiando *Cristal*. Oswald encontrava-se em Portugal, fazendo shows. Quando voltou, entregou-me uma carta que havia escrito para mim e não remetera.”

Os substantivos, ‘gesto’ e ‘ousadia’, qualificam o tipo de escuta feita pelo eu lírico, uma escuta erótica.

Dito isso, passa-se para a investigação semântica da sexta faixa do álbum *De passagem*, “Velhos amigos”.

## 2.6 – O amor em “Velhos amigos”<sup>80</sup>

A quarta canção analisada é “Velhos amigos”, um material poético-textual estruturado na ambiguidade representativo-simbólica (presença/ausência) que homenageia a amizade, relacionamento amoroso desvencilhado de conotação erótica, mas pautado em forte vínculo afetivo, certificado no núcleo ideativo da canção.

Mesmo em um plano sócio-histórico em que o amor é vivido com fugacidade, revestido de vínculo o qual “parece cada vez mais uma armadilha que se deve evitar a todo custo” (BAUMAN, 2004, p. 111), captado pelo eu lírico no verso “que o amor desfaz na tua mão”, acredita-se que ainda é possível amar. A amizade, como será visto a seguir, é o modo eleito pelo eu lírico para mostrar-se para si e para o outro em sua totalidade.

O campo semântico versa sobre um tipo etéreo de relação afetiva, um amor que não se curva a Eros e que explora a longevidade afetiva entre amigos, verificada na reiteração do título “Velhos amigos” e no verso inaugural “velhos amigos vão sempre se encontrar”.

O vocábulo ‘amigos’ é mencionado uma única vez, no primeiro verso. A preocupação do cancionista é qualificar a relação situando suas características. Para isso, alude-se à perenidade com o adjetivo ‘velho’, o advérbio ‘sempre’ e o verbo ‘encontrar’, no infinitivo. Ainda, o último o vocábulo explica que mesmo distanciado involuntariamente de quem se ama, haverá um reencontro pela perenidade do vínculo.

Nesse sentido, o cancionista faz alusão à amizade porque ela, como afirma o filósofo Aristóteles (1979, p. 179), diz respeito a “uma virtude, sendo, além disso, sumamente necessária à vida. Porque sem amigos ninguém escolheria viver, ainda que possuísse todos os outros bens”. O apreço pela amizade vem no verso “seja onde for, seja em qualquer lugar”, que indica as circunstâncias temporal e espacial e que firma a segurança da presença do outro.

“Velhos amigos” passeia pela contradição, componente integrante do núcleo ideativo comunicado pela estrutura textual das canções do disco de 2011. No verso “vivo em você e

---

<sup>80</sup> Dedico a análise desta canção a todos/as os/as meus/minhas amigos/as listados/as nos “Agradecimentos” deste estudo. A vocês, entrego “todo amor que houver nessa vida”, Cazusa e Frejat (1982).

você dorme em mim” o tempo também, objeto de atenção em *De passagem*, não existe, pois o amor é perenidade. O verso “o mundo é pequeno, o tempo é invenção” confirma esse direcionamento.

A dualidade presença/ausência visualizada nos campos imagísticos – ‘mundo/pequeno’, ‘tempo/invenção’, ‘amor/mão’, ‘mar/riso’, ‘planta/vento’ – salientam a perenidade da presença amorosa.

O **mundo é pequeno**, o **tempo é invenção**  
Que o **amor** desfaz na tua **mão**  
Nada passou, nada ficará  
Nada se perde nada vai se achar  
Põe nosso nome na planta do jardim  
Vivo em você e você dorme em mim  
E quando eu olho pro imenso azul do **mar**  
Ouço teu **riso** e penso: onde é que está?  
A nossa **planta** o **vento** não desfez.

O emprego dos substantivos concretos ‘mão’, ‘jardim’, ‘mar’, ‘planta’ e ‘vento’ confere concretude ao sentimento amoroso.

Que o amor desfaz na tua **mão**  
Nada se perde nada vai se achar  
Põe nosso nome na planta do **jardim**  
E quando eu olho pro imenso azul do **mar**  
A nossa **planta** o **vento** não desfez.

O tema da amizade remete à canção “A lista”<sup>81</sup>, gravada pela primeira vez na segunda tiragem do álbum *Aldeia dos ventos*, em 1998, posteriormente transformada em musical e em disco. Aí não há, no entanto, permanência, mas rarefação da longevidade afetiva e uma triste consciência dos vínculos instáveis e passageiros, sejam aqueles sem conotação erótica, como a amizade, e os que têm apelo amoroso.

Faça uma lista de grandes amigos  
Quem você mais via há dez anos atrás  
Quantos você ainda vê todo dia  
Quantos você já não encontra mais  
Quantos amores jurados pra sempre  
Quantos você conseguiu preservar  
Quantos amigos você jogou fora  
Quantas pessoas que você amava  
Hoje acredita que amam você.

---

<sup>81</sup> Madalena Salles (2002, p. 24) compartilha a inspiração que deu vida à canção. “Oswaldo fazia o inevitável balanço de quem ficou, do que ficou, por que ficou... Estava em São Paulo e me telefonou: “Acabei de fazer uma música. Escuta”. Nesta canção, ele consegue dizer o que todos, mais cedo ou mais tarde, se perguntam e gostariam de perguntar. Ouvi-la nos causa um grande impacto.”

Um dos recursos morfossintáticos intensificadores do fulcro ideativo é o pronome ‘quanto’ – repetido quatorze vezes, sendo dez no masculino e no plural, ‘quantos’, e quatro no feminino e no plural, ‘quantas’ – que remetem à reflexão sobre a fragilidade dos laços humanos. A repetição aponta para a quantificação da sociedade hipermoderna, que dá primazia à quantidade e não à qualidade (durabilidade) dos vínculos afetivos. “À obsessão do quantitativo sucede o primado da qualidade do sentimento, do entendimento mútuo, da cumplicidade tácita” (LIPOVETSKY, 2007, p. 21). Por isso, o título da canção de Montenegro é “A lista”.

**Quantos** você ainda vê todo dia  
**Quantos** você já não encontra mais  
**Quantos** você desistiu de sonhar  
**Quantos** amores jurados pra sempre  
**Quantos** você conseguiu preservar  
**Quantos** amigos você jogou fora  
**Quantos** mistérios que você sondava  
**Quantos** você conseguiu entender  
**Quantos** defeitos sanados com o tempo  
**Quantas** mentiras você condenava  
**Quantas** você teve que cometer  
**Quantas** canções que você não cantava  
**Quantos** segredos que você guardava  
**Quantas** pessoas que você amava.

Vejamos agora, de modo analítico, o texto da quinta canção, intitulada “Asas”, nona faixa do disco.

## 2.7 – O amor em “Asas”

O acesso à liberdade é conferido pela voz, como componente do núcleo intencional da canção. A presença do vocábulo ‘voar’, nos versos a seguir, aponta para tal acesso.

**Voar** sem gravidade  
Fazer a **voz voar**  
Fazer a **voz voar**  
**Voar.**

É o canto que produz o voo, experimentação da liberdade pelo eu lírico. A voz como canal de produção do voo é projetada nos sintagmas ‘gritar’ e ‘voz’, este último repetido quatro vezes para salientar o desfrute da liberdade pela voz, seguidos dos verbos ‘aquecer’, ‘voar’ e ‘soltar’.

**Gritar** pra mudar o sol de lugar  
Pra **aquecer** a voz  
Fazer a **voz voar**  
Pra **soltar** a voz  
Fazer a **voz voar**.

Na estrutura sígnica observa-se a preponderância dos verbos no infinitivo – ‘roubar’, ‘voar’, ‘gritar’, ‘mudar’, ‘aquecer’, ‘fazer’, ‘montar’, ‘mergulhar’, ‘derrubar’, ‘soltar’ e ‘cantar’ – que referenciam o gozo permanente da liberdade.

Asas  
Pra **roubar** o sonho bom do gás  
**Voar** sem a gravidade  
**Gritar** pra **mudar** o sol de lugar  
Pra **aquecer** a voz  
**Fazer** a voz **voar**  
Asas  
Pra **montar** no vento e **mergulhar**  
Água na sua cabeça louca  
Que a parede é pra **derrubar**  
Pra **soltar** a voz  
**Fazer** a voz **voar**  
**Voar**  
Joga fora toda a mágoa  
**Cantar**  
Manda toda a dor embora.

Para apreciar a liberdade, renuncia-se a qualquer tipo de sentimento que possa obstruir o voo. É o que indicam os signos ‘mágoa’ e ‘dor’, indicativos do que se deseja eliminar, e os advérbios ‘fora’ e ‘embora’ tratam da eliminação. “Joga fora toda a mágoa / Manda toda a dor embora”.

Esse argumento faz lembrar a canção “Voar leve”, de 1980, gravada no disco *Oswaldo Montenegro*. Nela, o eu lírico também anseia pela eliminação da mágoa, expressa nos sintagmas ‘chorando’ e ‘lavar’. A liberdade paira na atmosfera lírico-textual, proclamada pelo substantivo ‘gaivota’.

Se alguém estiver **chorando** ou não  
Que seja por motivo inspirado ou seja por brilho  
Que seja pra **lavar** e que seja simples, preciso  
Como a arquitetura da **gaivota** que voa  
Supremo compromisso de voar leve, à toa.

A canção homônima ao disco *Asa de luz*, de 1981, traz no título os substantivos ‘asas’ e ‘luz’ que ressaltam liberdade. Entretanto, se no título da canção há a convergência, observa-se que o núcleo temático diverge. Em “Asas”, o eu lírico quer se livrar dos obstáculos ‘mágoa’ e ‘dor’ para voar pacificado, o que não ocorre em “Asas de luz”, que admite a

convivência com sentimentos que impedem a leveza, vide os vocábulos ‘vão’, ‘ânsia’ e ‘solidão’.

Cada luz com sua sombra  
Cada porto com seu mar  
Cada riso com seu medo ou não  
Cada cego com seu olhar  
Cada mão com sua ausência e ar  
Cada muro com seu **vão**  
Cada amor com sua **ânsia** e dar  
Cada dois com a **solidão**.

Na letra de 1981, o cancionista não resiste à solidão – constada no adjetivo ‘cada’, reiterado oito vezes – devido à crise existencial que o acometera, como acenado no capítulo anterior, na sessão “Oswaldo Montenegro em contexto”.

A convergência do núcleo temático entre canções é identificada com “O condor”, de 1985, gravada no disco *Drops de hortelã*. A busca pela liberdade na ação de voar remete a “Asas”. As imagens – ‘quando voa o condor’, ‘traz na asa o sonho’, ‘que a gente voa atrás’, ‘o voo do condor no sol’ – afirmam isso.

**Quando voa o condor**  
Com o céu por detrás  
**Traz na asa o sonho**  
Com o céu por detrás  
Voa condor  
**Que a gente voa atrás**  
Voa atrás do sonho  
Com o céu por detrás  
Ah, que **o voo do condor no sol**  
Trace a linha da nossa paixão  
Eu quero que seja  
Mostrada no meio da rua e rolando no chão  
Ah, que a gente despedace em luz.

“O condor” representa a paixão como ave que voa em grandes altitudes e também a que se expõe e arrisca ser “mostrada no meio da rua e rolando no chão”.

Da lírica amorosa metapoetizada de “Asas”, veremos os questionamentos do sujeito histórico postos na sexta canção a ser analisada neste estudo, “Quem é que sabe?”, décima faixa do disco *De passagem*.



## 2.8 – Tempo e amor em “Quem é que sabe?”

A organização signífica da canção “Quem é que sabe?” tem como escopo intencional interrogar valores paradoxais subjacentes ao comportamento da coletividade, pautados na racionalidade.

Atenta-se para a tensão paradoxal instaurada pelos códigos linguísticos ‘pensa / arrisca’, ‘saberia / saberá’, ‘escuta / falar’, ‘noite / dia’, ‘nunca soube / nada assino’, ‘vida / orgulho’, ‘dois segundos / aprender a nadar’. Sobre a estruturação textual nota-se que são os pronomes que trazem a marca da indefinição, composta pelos pronomes ‘quem’ (citado dezesseis vezes) e ‘qual’ (tomado quinze vezes). A recorrência pronominal reforça a problematização proposta pelas interrogações.

**Quem** é que sabe, é o que pensa ou o que arrisca?  
**Quem** é que sabe, saberia ou saberá?  
**Quem** é que sabe o quê que vai durar no tempo?  
**Quem** é que diz o que o futuro abrigará?  
**Qual** é o valor que pode ter o pensamento?  
**Quem** é o juiz que vai nos dar o alvará?  
**Qual** é o artista que é melhor do que o colega?  
**Qual** é a música que o povo aplaudirá?  
**Qual** é a justiça que abre o olho e diz que é cega?  
**Qual** é o porto donde o barco afundará?  
**Quem** é que sabe, é o que pensa ou o que arrisca?  
**Quem** é que sabe, saberia ou saberá?  
**Qual** é o leme que o capitão confisca?  
**Qual** é o líder que o povo seguirá?  
**Qual** é o certo, é o que pensa ou o que arrisca?  
**Quem** é que sabe, saberia ou saberá?  
**Qual** é a cor do vento frio em seu cabelo?  
**Qual** é o defeito que a modéstia esconderá?  
**Qual** é a ponta que enrolou esse novelo?  
**Quem** é que diz, quem é que escuta ou vai falar?  
**Qual** é o certo, é o que pensa ou o que arrisca?  
**Quem** é que sabe, saberia ou saberá?  
**Qual** é o critério que consagra a poesia?  
**Quem** é que marca a ferro e fogo seu lugar?  
**Quem** é diz se é madrugada, é noite ou dia?  
**Qual** é o limite em dar carinho ou educar?  
**Quem** é que sabe o que é que faz a qualidade?  
**Quem** é que sabe o que jamais perecerá?  
A gente fica velho assim com que idade?  
**Qual** é a distância entre o que acaba e o que virá?  
**Quem** é que sabe, é o que pensa ou o que arrisca?  
**Quem** é que sabe, saberia ou saberá?

Os paradigmas sociais – esboçados pelos vocábulos ‘pensamento’, ‘juiz’, ‘artista’, ‘música’, ‘justiça’, ‘porto’, ‘leme’, ‘líder’, ‘defeito’, ‘critério’, ‘limite’, ‘qualidade’, ‘velho’, ‘idade’ e ‘distância’ – materializam e posicionam a investigação interrogativa.

A motivação para interrogar paradigmas vigentes é animada pela insegurança. A recorrência verbal – ‘saberá’, ‘abrigará’, ‘aplaudirá’, ‘afundará’, ‘seguirá’, ‘esconderá’, ‘perecerá’ e ‘virá’ – prenunciada pela abundância pronominal, ‘quem’ e ‘qual’, remete à insegurança do tempo presente comparada com a imprecisão do futuro.

Dito de outro modo, a carga semântica verbal conjugada no futuro prolonga o sentimento de insegurança, originário de um período de desencanto, de instabilidade e de oscilação, afirmou Lipovetsky (2004, p. 70).

Quem é que sabe, é o que pensa ou o que arrisca?  
Quem é que sabe, saberia ou **saberá**?  
Quem é que diz o que o futuro **abrigará**?  
Qual é a música que o povo **aplaudirá**?  
Qual é o porto donde o barco **afundará**?  
Quem é que sabe, saberia ou **saberá**?  
Qual é o líder que o povo **seguirá**?  
Qual é o defeito que a modéstia **esconderá**?  
Quem é que sabe o que jamais **perecerá**?  
Qual é a distância entre o que acaba e o que **virá**?

Diante da insegurança, a racionalidade geradora dos valores operantes é colocada em xeque. Se as filosofias clássica e moderna prestaram-lhe culto na esperança da emancipação humana, o eu lírico não faz o mesmo, uma vez que a insegurança não foi extirpada. O verso “quem é que sabe”, repetido onze vezes, projeta dúvida quanto à soberania racional.

É oportuno aqui observar a canção “O travesti”, gravada no disco *Aldeia dos ventos*, de 1987, que se assemelha à letra de 2011. A autoridade conferida à razão é colocada em suspensão. Os vocábulos ‘prudência’ e ‘cartesiana’ reportam ao legado de dois filósofos, Aristóteles e René Descartes, que, como sabemos, moldaram o pensamento ocidental tomando a razão com apreço. O cancionista despreza a leitura valorativo-racional nos versos:

Quero que se dane a estrutura  
A coerência que o homem construiu nesse planeta  
Todo o pensamento é banal  
Quero que a lógica se dane  
Lógica é sempre o menor pedaço do que o homem  
Construiu nesse planeta o resto se perdeu  
Da **cartesiana** sensação de coerência  
Em que a **prudência** vale mais  
Que andar na corda bamba solta e total  
Eu tenho horror é banal

“O travesti” embala o musical *Aldeia dos ventos*, de 1986, que aborda o conflito entre razão e magia por meio da saga da princesa Desirée, que parte para o reino dos mortos com intuito de rever a pessoa amada que se foi, o rei (a razão). Quem a acompanha na jornada é o

carroceiro (a magia). Ao término da jornada, quando então reencontra o rei, a princesa titubeia e já não sabe se ama a razão ou a magia. Essa história é disseminada no universo semantizado da canção. Os versos “andarelo o carroceiro / seu amigo mago da intuição” remetem à preferência do eu lírico pela magia, por meio dos vocábulos ‘carroceiro’ e ‘amigo’. O substantivo ‘travesti’ presente no título da letra, entendido como performer de espetáculos, também reforça tal preferência. O verso “olha, princesa, o pensamento é banal” indica recusa à razão.

Além de renunciar a racionalidade, a letra repele também a insegurança, aspecto identitário da hipermodernidade, nos vocábulos ‘corda bamba’ e ‘tenho horror’.

Ainda sobre o assunto, em “Incompatibilidade”, do disco *Oswaldo Montenegro*, de 1980, o cancionista mais uma vez coloca-se como poeta, desnorteador de paradigmas que disciplinam a sociedade, e reposiciona a hierarquia entre alma e corpo indicando possibilidades de pensar um corpo saudável que equilibra a consciência, divergindo assim do pensamento clássico platônico<sup>82</sup>.

Os versos “bate crimosamente o coração mais do que a mente / bate o pé mais do que o corpo poderia” falam do corpo que age pelos sentidos. O substantivo ‘coração’ remete aos sentimentos, que estimula as ações do corpo, observada no verbo ‘bate’ e no substantivo ‘pé’.

A razão – presente nos vocábulos ‘mente’, ‘mentalizasse’, ‘pensar’, ‘consciência’ e ‘inteligente’ – é contagiada pelos sentidos estimulados através do substantivo ‘coração’, promotor da integração ao corpo. Os vocábulos ‘folia’, ‘iluminado’, ‘luz’ e ‘equilíbrio’ assinalam a fusão.

E bate louco  
Bate crimosamente o coração mais do que a **mente**  
Bate o pé mais do que o corpo poderia  
Se você **mentalizasse** na folia  
Sabe lá se não seria a solução pra de manhã **pensar** melhor  
E caso fosse, a incompatibilidade entre corpo e **consciência**  
Iria desaparecer (você não vê?)  
Como o corpo preparado pode ser iluminado  
Como a luz de uma fogueira que precisa se manter  
E atingido pela plena **consciência**  
De que o corpo em decadência faz a tua **consciência** esmorecer  
Pelos poros elimina-se o que o corpo não precisa  
E não precisa pra pensar abdicar desse prazer  
Se você dançar a noite inteira  
Não significa dar bofeira de manhã se alienar ou esquecer  
É como a busca do supremo equilíbrio  
Num processo **inteligente** sua mente clarear sem perceber

---

<sup>82</sup> O gosto da filosofia platônica pela alma advém da visão desta como repositório da razão, ‘substância’ imperecível, diferente do corpo, perecível e carcereiro da alma. Para detalhes, consultar Plantão em: *Fédon*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2011.

A união entre mente e corpo por meio da imagem ‘plena consciência’, do verso “e atingido pela plena consciência”, é assistida quando o corpo entrega-se à dança. O substantivo ‘folia’, do verso “se você mentalizasse na folia”, assinala a ocasião da dança. E os versos “se você dançar a noite inteira / é como a busca do supremo equilíbrio” fazem referência à integralização pela dança, por meio das imagens ‘dançar a noite inteira’ e ‘supremo equilíbrio’.

Tal integração é anunciada de modo irônico a partir do título da canção. No desenvolvimento do texto poético verifica-se que não há incompatibilidade entre mente e corpo, mas compatibilidade. Os versos “se você mentalizasse na folia / e caso fosse, a incompatibilidade entre corpo e consciência / iria desaparecer (você não vê?)” – com os vocábulos ‘folia’, ‘incompatibilidade’ e ‘desaparecer’ – confirmam a ironia.

Prosseguindo, é a vez de analisar a canção “Anda”, décima primeira faixa do disco *De passagem* e sétima canção investigada neste estudo.

## 2.9 – O tempo em “Anda”

Os estratos semânticos de “Anda” armazenam a célula intencional fundamentada na antinomia temporal (passado, presente e futuro) que regula todo desencadeamento do texto poético.

A canção é arranjada em torno do embate temporal entre o que foi, o que é e o que será. No verso refrão – “anda que a coisa não volta nunca / anda que coisa não volta” – citado três vezes para reiterar a impossibilidade de regresso do que foi, com suporte do vocábulo negativo ‘não’ e de ‘volta’, nota-se a temporalização passado. O verbo ‘anda’ projeta velocidade à mensagem emitida e a credencia a um período erigido sob o signo da ambição imediata de vida.

O eu lírico vê o sujeito – no verso “a melodia do presente você tem que improvisar” – como mensageiro da responsabilidade de condução e construção do seu próprio destino no tempo presente, destaque para o substantivo ‘melodia’ e para os verbos ‘tem’ e ‘improvisar’, que sustentam essa leitura.

Quanto ao que será, ao que está por vir, a responsabilidade de construção da realização existencial é creditada também ao próprio sujeito, sem a intercessão de algo estabelecido previamente, diz o verso “a linha clara do futuro é você que vai traçar”. As imagens ‘linha do

futuro’ e ‘é você que vai traçar’ reforçam a autonomia do sujeito na condução de sua jornada no tempo que virá.

A antinomia temporal explicitada no campo imagético chama atenção para a ausência de paradigmas. Segundo o eu lírico, não há valores que possam ser apropriados como norteadores do sujeito no presente e no futuro. As imagens ‘sombra do passado’, ‘você vai traçar’, ‘jogar fora’, ‘vai embora’, ‘não adianta segurar’, ‘projeto concebido’, ‘prazo ou garantia’ e ‘corda bamba’ tratam disso. Ou seja, tratam da inexistência prévia de eixos condutores estabelecidos pelo passado que possam servir de corrimão ao sujeito em sua caminhada pelo mundo contemporâneo.

A **sombra do passado** é deformada  
A linha clara do futuro é **você que vai traçar**  
O resto você pode **jogar fora**  
Que o que passa **vai embora**  
**Não adianta segurar**  
E dane-se o **projeto concebido**  
Nada vem com **prazo ou garantia**  
A **corda bamba** é o dia a dia pra você se equilibrar.

Os vocábulos ‘não’ e ‘nada’ apresentam negatividade para ressaltar a impossibilidade de recuperar o que passou, seja no presente, expresso na imagem ‘dia a dia’, seja no futuro, pela imagem ‘linha clara’.

Se o sujeito é responsável por sua realização plena por meio de ações no espaço e no tempo, sem o suporte de paradigmas, o eu lírico convida o sujeito histórico a refletir sobre as ações desenroladas no presente, uma vez que ao segundo é facultada a transformação.

O convite reflexivo é feito através dos versos “se lembra que não faz uma semana / você me pediu a grana pra poder se levantar?” e “não faz essa tua cara de bom moço / dessa fruta és o caroço que ninguém vai mastigar”, com exame sobre as ações de natureza ingrata e hipócrita, disponíveis na representação simbólica ‘pediu grana’, ‘cara de bom moço’ e ‘ninguém vai mastigar’.

Com isso, retoma-se a ambivalência temporal, equacionada pelo eu lírico quando reporta ao refrão da canção “anda que coisa não volta nunca / anda que a coisa não volta”. O que se quer é indicar que a possibilidade de transformação daquelas ações, com verniz de hipocrisia, está no presente e não no retorno emulativo do passado, e tampouco no acalento de conjecturas.

Parte-se agora para a análise da décima segunda e última faixa do disco *De passagem*, trata-se da canção “Pra ser feliz”.

## 2.10 – O amor em “Pra ser feliz”

O fluxo morfossintático da canção “Pra ser feliz” recupera a tese da ambivalência temporal no intuito de ressaltar a inadmissibilidade de paradigmas do passado como possibilidade de realização existencial.

A análise é iniciada com a detecção da autorreferenciação. Como foi observado no exame da canção anterior, “Anda”, arquitetada no paradoxo temporal, nota-se a predominância do mesmo eixo ideativo na última faixa do disco. É frequente o apelo lírico à impossibilidade de retomar o passado para garantir a realização no presente. O vocábulo ‘não’ – recorrente na estrutura semântica dos versos “não dá pra olhar pra trás / não dá pra consertar / não dá pra retornar” – confirma essa interpretação.

A imagem ‘olhar pra trás’ intertextualiza o mito de Orfeu<sup>83</sup>. Ciente da punição de Orfeu, a infelicidade longe da amada por ter olhado para trás, o eu lírico adverte que a felicidade repousa em ‘não olhar pra trás’. A advertência é intensificada nos versos “não dá pra consertar” e “não dá pra retornar”.

A direção intencional é reiterada com os vocábulos ‘foi’, citado quatro vezes, ‘quebrou’ e ‘partiu’, conjugados no pretérito, e ‘retornar’, ‘reaver’ e ‘segurar’, conjugados no infinitivo para ressaltar permanência à mensagem de inadequação aos paradigmas do passado.

Pra ser feliz  
Não da pra olhar pra trás  
Pro que **foi**, pro que quis  
Mas não **foi** possível  
Pra ser feliz  
Não da pra consertar  
Já **quebrou**, já **partiu**  
**Foi** o tempo e o seu véu  
Pra ser feliz  
Não da pra **retornar**  
**Reaver, segurar**  
O que **foi** bonito.

O cancionista fala de modo enfático da impossibilidade de restauração dos valores do passado, e desperta a atenção para a possibilidade de superação no presente de algo que não foi exitoso no que passou. É o que dizem os versos:

---

<sup>83</sup> Segundo Junito de Souza Brandão (2010, p. 147 e 148), Orfeu é um dos heróis mais antigos do período clássico – tocador de lira e cítara, casado com Eurídice – que reportou-se ao Hades para reaver a amada. Tendo alcançado seu objetivo, durante o regresso para a casa, e consumido de saudade Orfeu olha para trás e viola a advertência dos deuses que lhe devolveram Eurídice. Como castigo, ele a perde para sempre.

Pra ser feliz  
O **sol** inunda a **nova estrada**  
E alguém vai te encontrar  
Pra ser feliz  
A **noite** vira **madrugada**  
E a **chuva** vira **mar**.

As representações imagísticas ‘sol’, ‘nova estrada’, ‘noite’, ‘madrugada’, ‘chuva’ e ‘mar’ projetam esperanças de realizações outras no presente.

O que se deseja superar são as desventuras da intimidade amorosa com experiências vindouras. Os versos “não dá pra retornar” e “o que foi bonito”, por meio do verbo ‘retornar’ e do adjetivo ‘bonito’, remetem a Eros.

Os verbos ‘vai’, ‘girar’, ‘gritar’ e ‘mudar’, tomados no infinitivo, remetem a promessa do gozo de felicidade no amanhã.

Pra ser feliz  
O mundo **vai girar**  
E você vai **gritar**  
O que não foi dito  
Pra ser feliz  
A tua cara vai ser nova  
E os olhos vão **mudar**.

A consciência ampliada do eu lírico, da felicidade no amanhã, é anunciada pela voz com os vocábulos ‘gritar’ e ‘dito’, que revelam mudança, o novo, com o verso “o que não foi dito”. Os substantivos ‘cara’ e ‘olhos’ são mensageiros da mudança anunciada pela voz.

Após transitar pelo universo semântico das oito canções autorais de *De passagem* para detectar signos que remetem à intimidade amorosa, parte-se agora para abordagem do mesmo material textual, mas buscando códigos linguísticos de caráter existencial.

## CAPÍTULO 3: EXISTÊNCIA EM TEXTO

Este capítulo explora os conceitos de performance e existência. Na sequência, são rastreados em *De passagem* os sentidos textuais abertos das letras selecionadas.

### 3.1 – A performance da existência

Eu hoje acordei tão só  
Mais só do que eu merecia  
Olhei pro meu espelho e “rá”  
Gritei o que eu mais queria

*Oswaldo Montenegro*

Esta sessão se dedica à apresentação da categoria performance, exibida pelo teórico Paul Zumthor (2007), e existência, pensada pelo escritor e filósofo Albert Camus (2012).

Texto poético e performance estão ligados. Sobre o primeiro, foi comentado no primeiro capítulo que se trata de uma teia sígnica voltada para o mundo na qual se manifesta o imaginário simbólico. Tal rede é movimentada pelo leitor com intento de decifrar os códigos linguísticos cifrados pelo autor da obra. Daí a importância da tríade de Umberto Eco (2012) – *intentio auctoris* (intenção do autor), *intentio operis* (intenção da obra) e *intentio lectoris* (intenção do leitor) – na agitação da trama maquinada pela linguagem.

É nesse horizonte que segue a concepção de performance, iniciada com a intervenção do leitor da obra. Só existe representação estético-poética a partir do seu contato com a obra. É assim que a performance se inicia.

O leitor aberto aos signos poéticos, emitidos pela representação imagística, permite ser tocado pela linguagem que “age sobre nós como um emissor de mensagens embaralhadas pelos séculos e cuja decodificação (sempre aproximativa) implica minha própria historicidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 107).

O performer se reconhece como membro partícipe do imaginário simbólico em atuação. Por isso presta reverenciamento à linguagem poética. “Apropriando-me dela, eu a vivo, e ao vivê-la lhe dou, muito além de todas as significações recuperadas, um sentido” (*Idem*, 2007, p. 107).



Em um contexto performático nota-se que a palavra é carregada pela voz. O enunciado é transmitido, de modo performático, pelo empenho do corpo e da teatralidade, sob o signo da ritualização, com a ‘finalidade’ de promover a recepção. A recepção, acolhedora da palavra performatizada, é feita por meio da memória. É ela quem conserva a voz, portadora da palavra, e garante que o ciclo gerador da performance não seja interrompido, mas sim continuado.

Se a performance é uma ritualização teatral que garante a reprodução da memória através da inserção do texto, do corpo e da voz, observa-se que ela é também um modo de existir no mundo. “A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (*Ibidem*, 2007, p. 67).

Essa afirmação ganha extensão empírica nas peças *Léo e Bia*, de 1984, e *Aldeia dos ventos*, de 1986, do artista Oswaldo Montenegro, que vivencia a performance explorando o verso com o corpo e a voz. São musicais com canções cujas histórias entremeiam questões existenciais presentes no cotidiano do sujeito histórico.

É o caso da canção homônima à peça de 1984, “Léo e Bia”, gravada pela primeira vez no disco *Poeta maldito... moleque vadio*, de 1979. Ela explora o sentimento de solidão que consome o humano, suprimido na vivência amorosa. A imagem ‘planalto vazio’ remete a Brasília, lugar onde a solidão é experimentada. O eu lírico partilha a sensação de desencanto existencial, direcionada pelos substantivos ‘vida’ e ‘perigo’. A reiteração da conjunção ‘como’ nos versos que se seguem explicita a sensação de desencanto.

No centro de um planalto vazio  
**Como** se fosse em qualquer lugar  
**Como** se a **vida** fosse um **perigo**  
**Como** se houvesse faca no ar  
**Como** se fosse urgente e preciso  
**Como** é preciso desabafar

Os dois últimos versos direcionam para a supressão de tal sensação instaurada pela voz. Os adjetivos ‘urgente’ e ‘preciso’ remetem ao desejo de mudança do eu lírico. O verbo ‘desabafar’ comunica a mudança com a intercessão da voz.

Com a intervenção do canto, o eu lírico faz um movimento contrário, do desencanto para o encanto existencial, materializado no amor. Os versos “qualquer maneira de amar varia” e “e Léo e Bia souberam amar” confirmam a visão do amor não presa à máxima “até que a morte nos separe”, mas uma concepção comprometida com a intensidade do instante. A menção aos vocábulos ‘amar’ e ‘varia’ demonstram a consciência do eu lírico a essa visão amorosa da contemporaneidade.

Consciência que é ampliada com os vocábulos ‘cuidado’ e ‘mestria’, que não elimina a dedicação ao sentimento amoroso concebido em um contexto sócio-histórico marcado pela transitoriedade.

Como se faz com todo **cuidado**  
A pipa que precisa voar  
Cuidar de amor exige **mestria**  
E Léo e Bia souberam amar

Retomando Zumthor (2007, p. 77), observa-se que todo pensamento é intermediado pelo corpo. A fala de alguém sobre o mundo evoca “um *corpo-a-corpo*<sup>84</sup> com o mundo. O mundo me toca e eu sou tocado por ele”. O corpo é o ponto inicial de qualquer discurso. Com as manifestações simbólico-textuais, uma produção discursiva conectada ao mundo, ocorre o mesmo. Também se inicia no corpo e no mundo. O texto desperta no sujeito a consciência existencial de estar no mundo. Assim, o conhecimento se faz pelo corpo e do corpo, de modo performativo.

Nos tempos hipermodernos, o gosto pela comunicação performativa é alimentado intensivamente. O sujeito fragmentado da “sociedade do espetáculo”<sup>85</sup> performatiza solidão, insegurança e desejos de felicidades.

Como exemplo, toma-se o texto de “Sempre não é todo dia”<sup>86</sup>, gravada no disco *Aldeia dos ventos*, de 1987. Paira sobre a letra uma espessa camada de solidão que traz desconforto ao mesmo tempo em que liberta o eu lírico.

Eu hoje **acordei tão só**  
**Mais só** do que eu merecia  
Olhei pro meu espelho e “**rá!**”  
**Gritei** o que eu mais queria  
Na fresta da minha janela  
Raiou, vazou a luz do dia  
Entrou sem pedir licença  
Querendo me servir de guia

As imagens ‘acordei tão só’ e ‘mais só’ falam de forte solidão, manifesta pelos intensificadores ‘tão’ e ‘mais’. A voz libera esse sentimento por meio dos vocábulos ‘gritei’ e ‘rá’.

---

<sup>84</sup> Grifos do autor.

<sup>85</sup> Para Guy Debord (1997, p. 14 - 47) a sociedade é parte de um espetáculo dogmático, tomado como veículo de unificação, representado por uma gama de imagens de origem social.

<sup>86</sup> Madalena Salles (2002, p. 23) retomou a memória que deu vida a essa canção. “Andando por Ipanema, Oswaldo encontrou uma amiga astróloga. Ela estava mal. Vivia o fim de mais um relacionamento, não conseguia parar com as drogas. O protótipo da “mulher moderna, independente, realizada e feliz”: era infeliz e só. Aquele contraste o impressionou. A música virou, mais tarde, tema do musical *A Aldeia dos Ventos*. Foi gravada por Zizi Possi no disco da trilha do espetáculo.”

Depois de submetido à libertação, o eu lírico é guiado pelas imagens ‘fresta’, ‘raiou’, ‘vazou’, ‘luz’, ‘entrou’ e ‘guia’. Com isso, nota-se um duplo movimento. Com a solidão, a estética poética estava tomada pela tristeza; após o grito, ela passa a ser guiada pela luz que resplandece do canto que revigora o ânimo existencial.

Embora o cotidiano do sujeito histórico diga que solidão e tristeza são constantes, o verso refrão da canção “mas sempre não é todo dia” reitera, com os sintagmas ‘mas’ e ‘não’, que elas não são perpétuas, mas transitórias.

Dito isso, passa-se para a exposição do conceito de existência, seguindo aqui Albert Camus (2012).

O conceito de existência é elaborado a partir da narrativa do mito de Sísifo. Segundo o autor, Sísifo era um mortal que recebeu a seguinte condenação dos deuses: um trabalho inútil e ausente de esperança, empurrar uma grande rocha, por toda a eternidade, que tornava a cair após alcançar o elevado da montanha.

O que Sísifo fez para receber essa sentença dos deuses? O autor descreve que não há consenso que justifique a condenação. Há leituras que dizem que Sísifo era o mais sábio e prudente entre os mortais, porém, tinha pendor para o banditismo. Outra narrativa diz que ele revelou os segredos dos deuses, daí a punição. E ainda, que ele havia acorrentado a morte, o que trouxe a desaprovação de Plutão ao ver que o seu santuário estava desabitado. Resultado, a morte foi liberta, mas o seu aprisionador não. Em meio a essas e outras histórias que Homero conta, o fato é que Sísifo foi severamente castigado pelos deuses por alguma desobediência cometida.

Sísifo, sob a ótica das divindades, pode ser visto como insubordinado, desobediente. Mas, sob a ótica humana, sobretudo a de Camus (2012, p. 138), ele é um herói que dá sentido ao conceito de existência porque ignorou as determinações impostas pelo sagrado, confirmou seu ódio pela morte e declarou sua predileção pela vida. Este “é o preço que se paga pelas paixões desta Terra”.

Sem dúvida, o preço pago por Sísifo recorda o título do segundo disco da carreira de Oswaldo Montenegro, *Poeta maldito... moleque vadio*, de 1979, um título que vai ao encontro da ousadia maldita de Sísifo.

Mesmo assistindo o corpo de Sísifo cumprindo a árdua sentença, a saber, a de subir e descer a montanha sucessivamente, com as mãos tomadas de terra escapada da rocha, deve-se concentrar atenção ao regresso de Sísifo no cumprimento da infundável jornada. É nesse instante que o herói consciente de seu destino prova da alegria. Isso o dignifica, o faz herói.

A concepção de Sísifo como herói vem da sabedoria que “nem tudo foi experimentado até o fim” (*Idem*, 2012, p. 140). Isso significa que, mesmo penalizado pelo trabalho eterno

mais inútil, ainda sim, há possibilidades de garantir a realização existencial. Para isso, é necessário perceber que o destino humano pertence ao humano. Basta estar disposto para ousar, tomando para si a rocha como morada, tal como fez Sísifo, e se mover, se reinventar a partir daí.

Para habitar essa morada, é indispensável posicionar-se em todas as circunstâncias, diurnas e noturnas. Afinal, “não há sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite” (*Ibidem*, 2012, p. 140). Existir mesmo sob o fardo de rolar diariamente uma rocha pode, paradoxalmente, ser instigante. Depende de como se reage a uma contingência, nesse caso, ao castigo aplicado pelos deuses. São em circunstâncias como essas que o sujeito pode colocar-se como senhor de sua própria existência, indo “até as últimas consequências” (*Ibidem*, 2014, p. 13).

O caso de Sísifo é exemplar. Mesmo sendo visto, ora na base da montanha, ora subindo a conduzir a rocha, ainda assim há espaço para manifestação do gozo, da alegria. A mensagem que permanece é: mesmo com o fardo de descer e subir a montanha, “é preciso imaginar Sísifo feliz” (*Ibidem*, 2012, p. 141).

O conceito de felicidade apesar do mundo se relaciona com a canção de 2015 “A porta da alegria”, do disco *3x4*.

Cada vez que eu subo ao palco pra cantar  
Eu me lembro de você  
Será que ainda quero falar?  
Ainda há coisas pra contar ou pra dizer?  
O vento corta a pele  
Mas o coração por dentro resistiu  
O sol lá fora é novo, mas você não viu

A performance, indicada pelo vocábulo ‘palco’, instiga a reflexão de caráter amoroso-existencial. A voz é a antena de amplificação da avaliação, observada nos verbos ‘cantar’, ‘falar’, ‘contar’ e ‘dizer’, empregados no infinitivo para ressaltar a permanência das memórias.

O verso “eu me lembro de você” confirma recordações de cunho amoroso. A dificuldade de olhar para o passado, marcada pelo término do relacionamento, é observada na hesitação anotada de modo interrogativo nos versos “será que ainda quero falar? / ainda há coisas pra contar ou pra dizer?”, manifesta pelos vocábulos ‘será’ e ‘ainda’.

Mesmo sofrendo com a ruptura, o eu lírico prossegue sua jornada existencial. O verso “mas o coração por dentro resistiu” confirma essa assertiva, por meio dos vocábulos ‘mas’, ‘coração’ e ‘resistiu’. Apesar da dor, o eu lírico está feliz. A imagem ‘o sol lá fora é novo’

remete à contemplação da felicidade quando ele visualiza ‘o novo’, ‘o sol’. Visualização que não é compartilhada pela pessoa amada na imagem ‘mas você não viu’.

O verso refrão da canção, “abre a porta da alegria e deixa entrar”, reiterado oito vezes no texto poético, afirma – com o vocábulo ‘abre’, a locução verbal ‘deixa entrar’ e a imagem ‘porta da alegria’ – que mesmo em situações que abalam a existência, há sempre possibilidades para autorrealização.

O uso da primeira pessoa é recorrente – ‘eu subo’, ‘eu me lembro’, ‘mas eu sei’, ‘hoje eu sei’ e ‘e eu sei’ – e confirma a presença de uma subjetividade autocentrada e voltada para o agora, que é reforçada no emprego dos pronomes ‘me’ e ‘meu’.

Cada vez que **eu subo** ao palco pra cantar  
**Eu me lembro** de você  
Cada vez que alguém me olha com atenção  
**Mas eu sei** que fiz as coisas do meu jeito  
**Hoje eu sei** só que quem tirou a fantasia  
**E eu sei** que fiz as coisas do meu jeito

Para entender a existência é necessário primeiro assumir aquilo que a oprime, que a acorrenta, ou seja, fazer o que o Sísifo ensina, assumir a rocha como morada. Com isso, há a possibilidade de alcance, de algum modo, da felicidade.

O ponto de partida para experimentação da existência como propôs Camus (*Ibidem*, 2012, p. 46), ao estilo Sísifo de existir, é o aceite da seguinte máxima: “um homem é sempre vítima de suas verdades”. Sísifo fez isso, assumiu suas verdades, quando admitiu a responsabilidade de seus atos, a insubordinação aos deuses e o desrespeito à morte. A compreensão do que é existência para Camus (2012) passa por esse caminho, ou seja, pela admissão das próprias verdades que conduzem o destino do sujeito.

No contexto desta pesquisa, dedicada ao exame das letras amoroso-existenciais nas canções de Montenegro, as lições de Sísifo permanecem através das reflexões que mobilizam.

Entender que o homem é vítima de suas verdades pressupõe saber que o mais importante não é curá-lo delas, existir sem elas, mas conviver com elas. O herói mítico não nega o castigo compulsório e tampouco aquilo que o trouxe, suas verdades, mas, pelo contrário, Sísifo o aceita por meio da convivência. A felicidade, enquanto sentimento individual, brota a partir dessa compreensão da existência.

A realização existencial, ao modo como apresenta Camus (2012), é inspirada no verbo ‘sentir’. Deve-se sentir o peso da existência, rotina e cansaço, por exemplo, para que, em meio a tudo isso, seja vislumbrado um sentimento especial, de gozo, de satisfação, ao perceber que tudo que cerca a existência é oriundo da autonomia e coragem do sujeito advindas da

afirmação de suas verdades. Por isso, é indispensável para o autor (2014, p. 31) “purificar o desafio pela conquista de si mesmo”.

O sentimento de autonomia frente à existência será acessado se o sujeito apreender a intensidade de tudo que o circunda no presente, não se furtando dele para pedir abrigo em temporalidades alheias, para habitar o que foi, no passado, e se esconder no que pode ser, no futuro. Importa saber que “o homem é seu próprio fim. E seu único fim. Se ele quer ser outra coisa, é nesta vida” (*Ibidem*, 2012, p. 102).

Contudo, a existência, para Camus (2012), não é algo que carece de explicação, definição e resolução, mas precisa ser sentida para ser descrita. A arte pode auxiliar no trabalho perceptivo da existência.

No texto poético, o corpo e a voz são empenhados na tarefa de fazer falar aquilo que está silenciado e acorrentado. Eles dão vida ao que o indivíduo escamoteia em paixões e verdades. Tudo é transformado em performance. A obra de arte é, por excelência, matéria de enunciação da existência, que transforma tanto quem a concebe, o artista, quanto quem a recebe, o público e/ou o leitor. Por isso Camus (2012, p. 114) nos diz, “se o mundo fosse claro, não existiria a arte”.

A arte existe traduz a existência e o mundo, palco no qual se desvela. O sujeito consciente de si e de sua vida no mundo, intermediado pela arte, afirma sem hesitar: “sou feliz nesse mundo porque meu reino é desse mundo” (*Ibidem*, 2014, p. 17).

A palavra é entregue ao Menestrel do Grajaú, que – na canção de 1987, “Sempre não é todo dia” – lembra que a rocha de Sísifo, por mais pesada que seja, não é suficiente para calá-lo, pois “sempre não é todo dia”.

De posse dos sentidos atribuídos aos conceitos de performance e existência, a próxima sessão examinará a presença da temática existencial nas oito faixas do disco *De passagem*.

### 3.2 – A existência em “Não importa por quê”

A letra dessa canção apresenta a falência de paradigmas, emoldurada na ambivalência desencanto/encanto existencial. Tomam-se quatro entre alguns dos paradigmas citados para dar visibilidade ao eixo temático: ‘fita k-7’, ‘sonho hippie’, ‘socialismo’ e ‘fim da vanguarda’. Os vocábulos ‘passou’, ‘acabou’, ‘morreu’ e ‘deu’, registrados no passado, decretam a extinção do convencional.

O eu lírico encontra-se em um período qualificado pela ruína das utopias, ideologias e mitos sociais fundadores que, conforme Lipovetsky (2007, p. 09), convergem para a aniquilação dos paradigmas que se esperava pudessem trazer felicidade. Tal alusão é construída com o emprego das referências mobilizadas pelos verbos de ação.

O cancionista mostra-se desencantado diante da realidade. Os versos “a pura inocência eu perdi” e “o jovem que eu vi já não é” comprovam o desencanto e lamentam o que passou, ‘inocência’ e ‘juventude’.

As perdas trazem medo quanto ao presente e nostalgia quanto ao passado. Sobre o assunto, Camus (2014, p. 19) comenta: “um medo indefinido nos toma, e um desejo instintivo de voltar ao abrigo dos velhos hábitos” desencorajam a vida. A canção se aproxima dessa assertiva com o campo semântico “eu perdi” e “eu vi já não é”.

Diante da aparente impossibilidade de realização existencial, encontra-se, paradoxalmente, uma saída, que repousa no caminho amoroso.

Quem importa para o eu lírico é o outro, que propicia o bem-estar trazido pelo sentimento amoroso. A identidade do outro é revelada no verso “brasileira do som misturado”.

Outro verso da canção, “mas eu inda amo você”, aponta a saída do desencanto existencial com o advérbio ‘inda’, indicando sua superação.

Com isso, consolida-se o fluxo ambivalente que transitou entre o desencanto – sinalizado pelos vocábulos ‘passou’, ‘acabou’, ‘sobrou’, ‘morreu’, ‘murchou’ e ‘afundou’ – e o encanto, percebido pelo significado reiterado em ‘amo’, ‘quero’, ‘encontrar’ e ‘gargalhando’.

De posse do amor, restaura-se o ânimo necessário para subir e descer a montanha de Sísifo e assim desfrutar com urgência a felicidade. O verso “deixa o meu coração apressado” remete à urgência típica desses tempos. Assim, verifica-se que “o amor continua sendo a experiência mais ardentemente desejada”, assegurou Lipovetsky (2007, p. 19).

Dito isso, chega o momento de abrir caminho para o exame da próxima canção, “Eu quero ser feliz agora”.

### 3.3 – A existência em “Eu quero ser feliz agora”

A densidade simbólica dessa canção é sustentada por um movimento de contrários. De um lado, pela ação do imaginário mítico-cristão, regulador da intimidade no passado, e que no presente hipermoderno, fluido e fragmentado das identidades coletivas, persiste em manter a regulação sobre ações de apelo existencial como canto, sonho e dança. De outro lado, há o movimento de resistência, de afirmação da vida, a partir daquilo que é restringido.

Os vocábulos ‘cantar’, ‘sonho’ e ‘dançar’ em “se alguém disser pra você não cantar / deixar teu sonho ali pr’uma outra hora / se alguém disser pra você não dançar”, falam de ações de natureza performática que usam corpo e voz para o gozo da liberdade. E os versos “que a segurança exige medo / que quem tem medo Deus adora” discorrem sobre o modo temeroso como a restrição se processa, através do vocábulo ‘medo’, bem como nomeia o responsável, ‘Deus’.

A resistência é notada no empenho da voz em ‘grite’. “Não acredite, grite sem demora”. A voz é a maneira encontrada pelo eu lírico para denunciar a opressão acometida. Nesse sentido, ela é tomada como canal de comunicação da liberdade existencial e cruza-se com a concepção de voz de Paul Zumthor (2007, p. 63), vista como motor de energia emanada do corpo, destinada à salvação humana.

A voz poética vem em socorro do eu lírico, que se encontra ameaçado pela representação imagístico-cristã. Ela comunica uma sociabilidade dialógica entre sujeito, mundo e palavra capaz de revitalizar o humano.

Como exemplo, cita-se outro verso no qual o eu lírico, portador da voz performática, adverte para o perigo de uma voz disciplinadora da felicidade em “Se alguém vier com o papo perigoso de dizer / Que é preciso paciência pra viver”. Os sintagmas ‘papo’ e ‘perigoso’ demonstram o instante da intervenção. Intervenção que inibe a expressão da plenitude existencial em canto, sonho e dança.

O texto poético guarda um movimento de contrários. No primeiro momento, ocorre a opressão por meio das imagens que restringem, e no segundo momento há a superação bradada pela voz poética, mensageira da resistência presente no ‘grito’ e na ‘fala’. Resistência apontada na ideia de amplificação na imagem ‘bota o microfone na lapela’.



O último verso mencionado, “eu quero ser feliz agora”, refrão da canção, é repetido quatro vezes e frisa a busca individual pela felicidade, desvencilhada das utopias coletivas.

A ousadia do eu lírico de “Eu quero ser feliz agora” em resistir ao que impede a realização existencial, assinala a admissão da realidade imposta em forma de opressão. Esse movimento, tão peculiar das canções de Montenegro, traz à memória “Bandolins”, do disco *Oswaldo Montenegro*, de 1980.

O eu lírico de “Bandolins” também é oprimido na imagem “impróprio se dançar assim”, porém resiste. As ações ‘teimou’ e ‘enfrentou’ dão conta da resistência. “Ela teimou e enfrentou o mundo / Se rodopiando ao som dos bandolins”.

A resistência não é só vocal, mas também corporal. A dança, que também está presente em “Eu quero ser feliz agora”, tem assento em “Bandolins” com os verbos ‘rodopiando’, ‘valsando’ e ‘valsa’, e com os substantivos ‘som’ e ‘bandolins’. “Se rodopiando ao som dos bandolins/ valsando como valsa uma criança / e ela valsando só na madrugada”.

Verificamos que tanto a voz, com “Eu quero ser feliz agora”, quanto o corpo, com “Bandolins” são tomados pelo cancionista como vetores que conduzem a resistência aos obstáculos que dificultam a realização existencial, trazendo a marca de contrários do texto, traço fundante da poética de Montenegro.

Após analisar a segunda faixa em *De passagem*, é a vez de perscrutar a terceira, “Todo mundo tá falando”.

#### 3.4 – A existência em “Todo mundo tá falando”

Comentou-se na análise desta canção, no capítulo anterior, que a estruturação textual repousa na fala demasiada. Agora veremos as motivações existenciais que aguçam tal fala.

O discurso poético da canção lista alguns motivos, representados por vinte e seis sintagmas, que registram a motivação antinômica do falar excessivo. Ênfase para os vocábulos ‘medo’, ‘carência’, ‘decadência’, ‘desespero’ e ‘covardia’, que têm invocação existencial.

Em um espaço social selado, afirmou Stuart Hall (2006, p. 73 e 74), pela desintegração das identidades nacionais e pelo fortalecimento de identidades híbridas – acentuadas pela fragmentação dos códigos culturais, por uma multiplicidade de estilos que enfatiza o efêmero, o flutuante, o transitório – há o sofrimento do eu lírico que não dispõe de nenhum corrimão que dê suporte à sua caminhada pelo mundo.

A hibridização das identidades, naturalizada na hipermodernidade, acende o sentimento de insegurança, percebido no ‘medo’, na ‘carência’ e no ‘desespero’ comunicacional que embalam os versos: “tudo mundo *tá* falando de medo / por telefone, por Orkut, por carência / por carta, por desespero”.

No lugar de sentimentos que reforçam a realização existencial, o cancionista prova aqueles que a colocam em xeque, como ‘decadência’, ‘timidez’ e ‘covardia’. “Todo mundo *tá* falando demais / Por site, por decadência / Timidez ou covardia”.

Diante da infelicidade, a voz é tomada como canal de desabafo da irrealização vivida. Daí a fala descontrolada – por ‘telefone’, ‘orkut’, ‘site’, ‘facebook’, ‘e-mail’, ‘carta’, ‘pé do ouvido’, ‘gesto’, ‘TV’, ‘cinema’ e ‘microfone’ – para partilhar fragilidades emocionais ‘medo’, ‘segredo’, ‘carência’, ‘decadência’, ‘esmero’, ‘desespero’, ‘ousadia’, ‘timidez’ e ‘covardia’, comuns em quem sofre não mais de “sintomas fixos, mas, sim, de perturbações vagas e difusas” (LIPOVETSKY, 2005, p. 56).

É visto também que, embora o eu lírico deseje falar, paradoxalmente ele não consegue ouvir o outro. É nesse ponto que reside a antinomia da canção. “Todo mundo quer falar / Por não saber escutar”. O perfil narcísico, que prima por si, repele vínculos, impede o apego emocional, abomina a dependência afetiva e descarta a expressão de sentimentos, sustenta Lipovetsky (2005, p. 57).

A identificação da imagem de Narciso em “Todo mundo *tá* falando” recorda a canção “Simpatia de giz”, gravada no disco *Aldeia dos ventos*, de 1987.

Eu já me enchi de tudo o que você diz  
Da tua **cara de profeta** lá da Praça Paris  
Do teu **jeito de ser** o que você queria ser, mas não é  
É o teu **jeito de bancar** um **cara rico e feliz**, mas não é  
Mete o pau na água e compra um chafariz  
Acha que é um rei e ri dos meus bem-te-vis  
Acha que é o **dono dessa bola** que eu não quis, mas não é  
O teu **jeito de saber** do vento mais que o nariz  
Querendo me ensinar aquilo que eu sempre fiz  
Usando o que é dos outros pra sonhar e não diz  
Fundando a filial **querendo ser a matriz**, mas não é.

As imagens ‘cara de profeta’, ‘jeito de ser’, ‘jeito de bancar’, ‘cara rico e feliz’, ‘dono dessa bola’, ‘jeito de saber’ e ‘querendo ser a matriz’ expressam ironia à arrogância narcísica.

O eu lírico duvida que uma existência que carregue signos narcísicos possa ser mensageira de felicidade. A marca textual dessa dúvida está na expressão de contraponto ‘mas não é’, repetida seis vezes como refrão.

Esse jeito de ser o que você queria ser, **mas não é**  
É o teu jeito de bancar um cara rico e feliz, **mas não é**  
Acha que é o dono dessa bola que eu não quis, **mas não é**  
Esse jeito de ser o que você queria ser, **mas não é**  
É o teu jeito de bancar um cara rico e feliz, **mas não é**  
Fundando a filial querendo ser a matriz, **mas não é**.

A letra “Simpatia de giz” é também acentuada pelo pessimismo no que tange ao aspecto existencial. Na mesma direção vai a letra de “Todo mundo *tá* falando”. Mesmo que a última ainda tenha a presença amorosa – apontada no capítulo anterior, através do verso “todo mundo quer falar / ao pé do ouvido, por gesto, por ousadia” – ainda assim o desconforto com a existência se evidencia.

Sigo com “Velhos amigos”, próxima faixa em *De passagem* a ser analisada.

### 3.5 – A existência em “velhos amigos”

O complexo sêmico de “Velhos amigos” avança em direção da questão existencial consolidada na estrada amorosa, uma estrada, como observado no capítulo anterior, que não é pavimentada por Eros e sim pelo amor entre amigos, construído na contradição.

O pano de fundo da canção trata da perenidade do amor como força propulsora da felicidade existencial, disseminada pelo advérbio ‘sempre’ no verso “velhos amigos vão sempre se encontrar”.

Mesmo o amor estando submetido ao distanciamento físico – assinalado em “seja onde for, seja em qualquer lugar” – ainda assim pode permanecer no tempo. Os versos “vivo em você e você dorme em mim / É nunca mais, mas é mais uma vez”, comunica a ideia de uma perenidade possível, que impulsiona o contentamento do eu lírico por meio da dualidade ‘vivo’ e ‘dorme’, ‘nunca mais’ e ‘mais uma vez’.

O vocábulo ‘vivo’ possui conotação vibrante, diferente do vocábulo ‘dorme’, de conotação serena. O eu lírico expressa contradição, vibração e serenidade para apresentar dois perfis humanos que edificam essa amizade, um intenso e outro pacífico.

Os vocábulos ‘nunca mais’ e ‘mais uma vez’ reportam contingências que, no primeiro momento, com ‘nunca mais’, disseminaram um distanciamento contínuo. Porém, a continuidade do distanciamento não se sustenta nos sintagmas ‘mais uma vez’, verbalizadores da ininterrupção do vínculo.

Para expressar a profundidade da realização amoroso-existencial entre amigos, que vai ao encontro do argumento de perenidade, identifica-se a presença dos substantivos ‘planta’ e ‘jardim’. Eles remetem à profundidade e solidez da relação, que garantem a durabilidade mesmo diante da ação corrosiva das intempéries, simbolizadas pelo vocábulo ‘vento’. “Põe nosso nome na planta do jardim / A nossa planta o vento não desfez”.

O verso “o mundo é pequeno o tempo é invenção”, o par ‘mundo’ e ‘tempo’ concebem a distância como um valor imaginado, passível de superação pela imponência afetiva. A noção de grandeza afetiva mostra-se indispensável para superação do hiato imaginado.

Os versos “e quando eu olho pro imenso azul do mar / ouço o teu riso e penso: onde é que está?” falam de saudade, pacificada na recordação da vitalidade afetiva. “A nossa planta o vento não desfez”.

Vive-se em um período social, explicou Bauman (2004, p. 112), assombrado por parcerias frouxas, flexíveis, vulneráveis e transitórias. Mesmo assim, o cancionista não se furta da existência e mostra-se, tal qual na leitura de Camus (2012, p. 139), superior ao seu destino, posto que resiste à construção de uma intimidade desenraizada. Como alternativa, edifica vínculos afetivos a partir da amizade, resistente ao efêmero, que assegura a felicidade existencial sob o signo do perene.

Prosseguindo, toma-se como objeto de atenção a quinta faixa do disco, “Asas”.

### 3.6 – A existência em “Asas”

A abertura semântica da canção “Asas” apresenta a relação dialógica voo e voz. Os três primeiros versos, “asas / pra roubar o sonho bom do gás / voar sem gravidade”, salientam a busca pela liberdade. Deseja-se ‘asas’ para voar em direção da felicidade na realidade, transfigurada na imagem ‘sonho bom’.

O vocábulo ‘gravidade’ leva ao mito de Ícaro<sup>87</sup>, que teve o voo, expressão de liberdade, abortado com a intervenção da gravidade. O eu lírico ciente do destino de Ícaro

---

<sup>87</sup> Segundo Junito de Souza Brandão (1986, p. 63) Dédalo, famoso inventor grego, pai de Ícaro, envolveu-se em uma contenda por ter ajudado Ariadne a retirar Teseu do labirinto de Creta. Como castigo, o rei Mimos tomou Dédalo e seu filho como prisioneiros no próprio labirinto. Dédalo maquinou um plano de fuga. Recolheu penas dos pássaros que voavam por cima do labirinto e fez dois pares de asas, aglutinando as penas com cera de abelha, pois pretendia escapar pelos céus uma vez que a terra e o mar eram domínios do rei. Ao término, Dédalo entregou um dos pares para o filho e o advertiu que não voasse muito alto, posto que o sol dissolveria a cera, e que não voasse baixo, devido a umidade do mar, que pesaria propiciando uma queda. Dédalo conseguiu escapar, mas Ícaro não. Seduzido pelo voo foi subindo cada vez mais alto e o calor do sol consumiu a cera das asas e Ícaro caiu no mar Egeu.

deseja voar muito, sem gravidade, ou seja, sem obstáculo, para não receber o mesmo fim da personagem mítica. O verso “gritar pra mudar o sol de lugar” também reporta ao personagem do mito, que teve suas asas de cera dissolvidas pelo calor do sol. Por isso, o esforço do intérprete em se distanciar desse destino trágico, expresso na imagem ‘mudar o sol de lugar’.

Os versos estão estruturados no jogo voo e voz. Liberdade para existir, eis o lema que impulsiona a imaginação simbólica em torno do vocábulo ‘voar’. Os versos que fazem alusão ao voo desejoso por liberdade são:

Asas  
Pra roubar o sonho bom do gás  
**Voar sem gravidade**  
Asas  
**Pra montar no vento** e mergulhar  
**Voar**  
Joga fora toda a mágoa.

O eu lírico é inventivo, promove um voo performático que não apenas desafia as leis da gravidade – ‘voar sem gravidade’, ‘pra montar no vento’ – mas conta com o auxílio da voz para cantar a liberdade em ‘aquecer a voz’, ‘voz voar’.

Gritar pra mudar o sol de lugar  
Pra **aquecer a voz**  
Fazer a **voz voar**  
Cantar  
Manda toda a dor embora.

A voz, sob a regência do verbo ‘cantar’, desempenha um papel primordial na promoção da libertação das dores existenciais, uma vez que “apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (ZUMTHOR, 1993, p. 09). Ela torna o voo do eu lírico mais leve, pois elimina os obstáculos ‘mágoa’ e ‘dor’.

Voar  
Joga fora toda a **mágoa**  
Cantar  
Manda toda a **dor** embora.

A eliminação dos obstáculos é necessária, posto que “o menor choque nos abala até o fundo do ser”, afirmou Albert Camus (2014, p. 19).

O mesmo recurso sintático-imagístico é observado em “Rio descoberto” – canção de Montenegro concebida em parceria com Raimundo Costa, gravada no disco *Vida de artista*, de 1991, na qual o eu lírico confessa que tem “asas de sonho / de indefeso passarinho”. O ponto de encontro entre “Asas” e “Rio descoberto” é o voo como fomento existencial.

Assim, tanto “Asas” como “Rio descoberto” tomam como referência esse canal de plenitude de um modo de vida que valoriza a liberdade.

Após abordar “Asas”, é a vez de analisar a sexta faixa em *De passagem*, intitulada “Quem é que sabe?”

### 3.7 – A existência em “Quem é que sabe?”

A poética textual de “Quem é que sabe?” tem o repertório intencional eivado de incredulidade, propiciada pela constatação da inexistência de valores coletivos. O cancionista toma essa constatação como possibilidade de afirmação da vida.

O eu lírico mostra-se ímpio, descrente dos valores norteadores do ordenamento social. Entre os valores trazidos, citam-se seis, agregados aos vocábulos ‘juiz’, ‘artista’, ‘música’, ‘justiça’, ‘porto’, ‘leme’, extraídos dos versos:

Quem é o **juiz** que vai nos dar o alvará?  
Qual é o **artista** que é melhor do que o colega?  
Qual é a **música** que o povo aplaudirá?  
Qual é a **justiça** que abre o olho e diz que é cega?  
Qual é o **porto** donde o barco afundará?  
Qual é o **leme** que o capitão confisca?

O questionamento dos valores é colocado como pergunta na recorrência semântica ‘quem’ e ‘qual’. Conta agora apenas consigo mesmo e não mais com a coletividade e suas utopias. O verso “qual é o líder que o povo seguirá?” atesta a emergência dessa configuração.

O eu lírico afirma não obter respostas, “como eu não sei e nunca soube e nada assino”, indicativo de incredulidade frente à falência dos códigos coletivos. Ao mesmo tempo afirma, ironicamente, satisfação. “Eu me divirto e levo a vida em declarar”.

Já nesse ponto o cancionista se aproxima do escritor argelino (2012, p. 141) – que imaginou Sísifo feliz, na condição de dono dos seus dias, cumprindo o castigo imposto pelos deuses – não fugindo da realidade transitória que o assola. Os versos “que a vida é quase que um mergulho na piscina / são dois segundos pra se aprender a nadar” apontam para a consciência da realidade, presente na imagem da ‘piscina’ – que alude à liquidez dos valores sociais. E a imagem ‘aprender a nadar’ remete ao agir de acordo com as dificuldades impostas.

Prosseguimos com a análise dos versos de “Anda”, sétima faixa do disco *De passagem*.

### 3.8 – A existência em “Anda”

A estrutura morfossintática de “Anda” carrega no estrato temático a dualidade tempo / limitações humanas, apresentada como ponto de apoio no qual está assentada a existência humana.

O vocábulo ‘anda’, mencionado seis vezes no refrão da canção em: “anda que a coisa não volta nunca / anda que a coisa não volta”, explora a ideia de urgência.

Por outro lado, como examinado no capítulo anterior, o tempo se coloca no refrão e adverte sobre a impossibilidade de regresso ao passado. O tempo é identificado pelo vocábulo ‘coisa’ e a ênfase da inviabilidade do seu retorno é feita pelos sintagmas ‘volta’, ‘não’ e ‘nunca’. Os versos “que o que passa vai embora / não adianta segurar” reiteram a mensagem.

A recorrência da advertência é devido a uma limitação humana que pende ao apego ao passado, frente a uma experiência existencial não exitosa no presente. Sabendo disso, o eu lírico ressalta “o que passa vai embora / não adianta segurar”.

A letra orienta, de modo imperativo, por intermédio dos vocábulos ‘tem’ e ‘improvisar’, a achar saídas de acordo com o contexto. “A melodia do presente você tem que improvisar”.

Ainda lendo Montenegro na chave existencialista proposta por Camus (2012, p. 46), vê-se que para uma consubstanciação existencial é indispensável o sujeito assumir as verdades que o constituem, seja lá o que for. No caso da lírica em relevo, tais verdades dizem respeito às limitações humanas – vaidade, hipocrisia e ingratidão. As imagens ‘pediu grana’, ‘pose de bacana’ e ‘se abana com meu leque’ tratam disso.

Se lembra que não faz uma semana  
Você me **pediu grana** pra poder se levantar?  
Fazia ainda **pose de bacana**  
Como alguém que inda **se abana com meu leque**

Os versos “cadê a imensa gratidão da grama / pela chuva que alivia o calorento mal estar?” aludem à ausência de vínculo com o mundo.

Após apreciar a textualidade crítica em “Anda”, examinaremos a oitava e última faixa do disco *De passagem*, “Pra ser feliz”.

### 3.9 – A existência em “Pra ser feliz”

Os códigos morfossintáticos da canção “Pra ser feliz” sustentam a semântica de cunho temporal e amoroso.

Como foi dito na análise desta canção no capítulo anterior, instaura-se aí a autorreferenciação a “Anda”, constatada na advertência que o passado não volta. “Pra ser feliz / Não dá pra olhar pra trás / Pro que foi, pro que quis”.

O eu lírico está empenhado no direcionamento da realização existencial. O verso “pra ser feliz”, como refrão, é reiterado ao longo do texto oito vezes e reverbera o eixo temático.

O caminho que propicia a efetivação existencial é o amoroso. Diante da finalização de um vínculo afetivo identificado no verso “já quebrou, já partiu”, o eu lírico segue sua jornada motivado pelo encontro com a felicidade no momento que há de vir. “Pra ser feliz / O sol inunda a nova estrada / E alguém vai te encontrar”.

Outros versos intensificam a promessa de felicidade. “Pra ser feliz / A tua cara vai ser nova / E os olhos vão mudar” sinalizam que a chegada da felicidade amorosa será estampada no corpo, simbolizada por ‘cara’ e ‘olhos’. Nos versos “pra ser feliz / o mundo vai girar / e você vai gritar” temos a realização existencial comunicada pela voz.

Observa-se no verso “valeu e valerá” a gratidão pela dádiva de viver. Os verbos ‘valeu’, no passado, e ‘valerá’, futuro, carregam essa intenção. Isso reforça o eixo central da canção, a saber, que a felicidade repousa em não olhar para trás e na sabedoria em dar continuidade ao fluxo amoroso no presente, até que sejam finalizados e iniciados fluxos outros. Nesse aspecto, a canção mais uma vez lembra a saga de Sísifo.

A seguir, é feito um balanço da inscrição de uma lírica que aponta para os valores relacionais contemporâneos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje eu quero que os poetas dancem pela rua  
Pra escrever a música sem pretensão  
Eu quero que as buzines toquem flauta-doce  
E que triunfe a força da imaginação

*Oswaldo Montenegro*

É chegado o momento de fazer convergir as discussões e análises desta pesquisa, que buscou evidenciar como a lírica de Oswaldo Montenegro semantiza o mundo contemporâneo.

O campo morfossintático das canções compõe a semântica existencial. O cancionista não foge da realidade transitório-ambivalente que estrutura as relações sociais, se colocando como ativista no mundo que o acolhe. Um ativismo que lembra a resistência de Sísifo, que fez da rocha o motor de sua consciência. Montenegro reside na hipermodernidade, mas não deixa de lançar sobre ela um olhar crítico.

A resistência que ecoa da voz lírica aponta para a emersão de uma intimidade fluida, calcada em paradoxos como o esgotamento dos valores coletivos (religião, ciência e tecnologia) incapazes de emitir respostas satisfatórias que guiem o sujeito em meio à intensidade do viver; a ausência de vínculos afetivos e a construção deles em relações eróticas e não eróticas (como a amizade); as restrições à liberdade e a busca por ela; a renúncia nostálgica ao passado e as promessas de felicidade no futuro. Tais paradoxos constroem o tumultuado cenário no qual a vida do sujeito histórico se desenrola.

Montenegro exprime sua resistência e crítica à hipermodernidade se valendo da performance mediada pela canção, aderindo à soberania da oralidade potencializada pelo texto poético. A recepção ao título de menestrel (poeta e cantor ambulante do período medieval que elaborava seus próprios versos) faz de suas letras, encenadas de maneira performática, uma potente antena amplificadora dos paradoxos que cercam a humanidade no presente.

Muito embora o cancionista busque fazer da temporalidade em vigor seu lar, ainda assim não se sente totalmente integrado a ela. Isso faz com que se posicione de modo crítico, resistente. Prova disso é o conteúdo da entrevista concedida à pesquisadora Sylvia Cyntrão (1999, p. 92), “tenho problemas em ser moderno. Eu nasci no Grajaú, em quintal, fui um moleque...”. Nota-se a predileção pelo passado, representado por sua infância, pois seu presente é representado por vínculos passageiros.

Outros dois signos atestam sua estima ao passado, pela apreciação da seresta, gênero musical de pouca expressividade em nossos dias, e a fuga da comunicação mediada pela linguagem tecnológica, como informa a revista *Isto é*, de 23/12/2009. “Autodidata na música, ele aprendeu a tocar diversos instrumentos sozinho, mas não consegue executar os procedimentos básicos de um computador.” Com isso, percebe-se uma contradição típica da condição humana, expressa no conflito entre passado e presente, que permeia a intimidade do artista.

Por mais que se esforce em valorizar aspectos da existência no presente, como notado no exame das letras, observa-se uma paixão pelo passado sublinhada por vínculos duradouros – como o contato com a música através do pai e seus companheiros, os primeiros amores e os vínculos de amizade cristalizados a partir daí – tão caros ao cancionista. Essa afirmação é sustentada na entrevista inédita que nos foi concedida, em setembro de 2015. Perguntado se é possível ser feliz agora, ele responde: “Sim. Me considero uma pessoa feliz. A diferença é que na minha infância eu era feliz sem esforço algum, e agora faço uma força danada”.

Contudo, de posse dessa assertiva, vale ressaltar que a contradição não deixa o Performer-Saltimbanco ressentido quanto ao presente. Apenas constata-se a presença de dois sentimentos antagônicos inscritos na intimidade do artista que migraram para o universo semântico das canções, fazendo delas uma poética de contrários. Como identificado nas análises sintagmáticas, a persona do cancionista se mostra, por um lado, consciente dos desafios impostos à existência e, por outro, revela alternativas para o pleno gozo da vida sob a chave amorosa existencial.

Contraditoriamente, por mais que não aprove muitas das circunstâncias destinadas à vida no contemporâneo, é entre elas que Montenegro vislumbra caminhos que asseguram a plenitude. Daí o desafio proposto, experimentar as possibilidades de existência em uma época falida de certezas, carente de vínculos afetivos, mas não desprovida de possibilidades de reinvenção.

Sem dúvida, uma das possibilidades de reinvenção do cotidiano repousa no amor. Deposita-se nele a expectativa para a realização. Mesmo em um disco dedicado ao tempo, há o direcionamento para a via amorosa como alternativa em meio à falência de paradigmas, selada pela pressa de viver. Limitado pelas restrições impostas à liberdade e frente à aridez das relações humanas, ainda assim o amor se impõe e diz que o sujeito da história pode ser feliz agora.

A mesma leitura é feita nas canções em *De passagem* que tematizam a existência. Detectou-se um duplo movimento, que vai da angústia à esperança. A angústia se coloca diante das ameaças que abalam a existência – falência de paradigmas, opressão simbólico-

religiosa, distância, dor e mágoa –, já a esperança se impõe na superação das ameaças que assombram a existência, germinada pela via amorosa.

Montenegro cede espaço para questionamentos sobre a vida por intermédio de sentimentos que consomem o humano, como solidão e angústia. A esse estado se contrapõem sentimentos como alegria e amor, motivados pela esperança. Representa, assim, o duplo movimento existencial.

A contradição, aspecto intrínseco da obra estudada, mostra dois lados. O primeiro é o cancionista desencantado com as utopias coletivas como alternativa de alcance para a felicidade. O segundo, é na relação com o outro que repousa a consolidação da existência e não no silêncio da solidão individual, como aponta uma das principais características do contemporâneo.

Diante do que foi colocado ao longo da pesquisa sobre o disco *De passagem*, o leitor poderá indagar: por que pensar temas como amor e existência, se o foco do álbum é o tempo? Como também pôde ser notado, o cancionista debita as esperanças de realização existencial do sujeito nas relações amorosas, sejam de cunho erótico ou não, como a amizade.

A insistência em garimpar a presença amoroso-existencial em um disco cujo título aponta o foco no tempo vem da certeza que o amor nasce socialmente com o indivíduo. Indagado pelo jornal *Diário de Pernambuco*, de 12/08/2015, qual é a porta da sua alegria – pergunta que toma de empréstimo o nome do recente show e da nova canção, aliás, epígrafe deste estudo, “A porta da Alegria” – Montenegro responde sem hesitar, “o afeto”. Ou seja, a promessa de vida descansa nos vínculos afetivos estabelecidos.

Por isso, a fim de oferecer ao público uma arte que congrega as verdades que norteiam sua existência, uma existência erguida no afeto, Oswaldo não se desvincula da tradição lírico-amorosa dos “poetas de rua”, dos “tocadores do povo”, especialistas na arte de galantaria. Tampouco se aliena dos vínculos afetivos de origem não erótica, manifestos no gênero canção por meio das parcerias musicais com Madalena Salles, José Alexandre e Mongol. Parcerias não só artísticas, mas também de vida.

Nesse sentido, há mais uma oposição à hipermodernidade, que concebe a realização da vida na individualidade e não na coletividade. Oswaldo, poeta desorientador de paradigmas, toma a existência como prática afetiva e coletiva.

Por último, vale afirmar que, embora *De passagem* tenha se concentrado na representação estético-simbólica do tempo e nas dimensões amorosa e existencial, o disco abre caminho para uma reflexão social por meio dos sentidos que reportam à fragilidade coletiva.

Este estudo da obra de Oswaldo Montenegro não esgota as possibilidades de pesquisa sobre os temas que concebem essa lírica polissêmica, passível de releituras, aberta a tantas *intentios lectoris*.

Esta pesquisa brotou de uma obra em aberto, que é repleta de “sorrisos francos”, “palavras soltas” e que “faz triunfar a força que vem da imaginação”<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Os trechos citados são da canção “Sem mandamentos”, gravada no álbum *Entre uma balada e um blues*, no ano de 2001.

## BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. Verbetes “narcisismo”. In: *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- APOCALIPSE. In: *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ARISTÓTELES. *Metafísica (vol. II)*. Tradução do grego G. Reale. Tradução do italiano Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Revisão Alain Marcel Mouzat e Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira; Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1982.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega vol. I*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega vol. II*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMUS, Albert. *A desmedida na medida*. Tradução Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

CAMUS, Albert. *Esperança do mundo*. Tradução Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CARVALHO, Cláudia Constante. “Identidade e intimidade: um percurso histórico dos conceitos psicológicos”. In: *Análise Psicológica*. Lisboa, dez. 1999, vol. 17, n. 04, p. 727-741.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística, introdução aos cursos de letras e de ciências humanas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

- COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CORÍNTIOS. In: *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. (Org.). *O verso vivo de Vinícius de Moraes*. Brasília: UnB / Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2013.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. CHAVES, Xico. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. O lugar da poesia dos versos da música popular brasileira numa situação de blog. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena. (Org.). *Poesia contemporânea: olhares e lugares*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literárias e Literaturas, 2011.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. Verbetes “canção”. In: *Glossário literário* (coletânea de textos da disciplina: poéticas da pós-modernidade). Brasília: outubro de 2012.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Tradução Alan Neil Ditchfield. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Tradução Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DINIZ, Júlio. Literatura em translação. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valladão; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- DUBY, Georges. FARGE, Arlette. DAVIS, Natalie Zemon. *História das mulheres no Ocidente, volume 3: do Renascimento à Idade Moderna*. Lisboa: Afrontamento, 1994.

- DUBY, Georges. PERROT, Michelle. FRAISSE, Genevieve. *História das mulheres no Ocidente, volume 4: o século XIX*. Lisboa: Afrontamento, 1994.
- DUBY, Georges. PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente, volume 1: Antiguidade*. Lisboa: Afrontamento, 1993.
- DUBY, Georges. PERROT, Michelle. THEBAUD, Françoise. *História das mulheres no Ocidente, volume 5: o século XX*. Lisboa: Afrontamento, 1995.
- DUBY, Georges. ZUBER, Christiane Klapisch. *História das mulheres no Ocidente, volume 2: a Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1993.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Carlos Aboim de Brito. Lisboa, Edições 70, 1993.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF; revisão Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- FILGUEIRA, André Luiz de Souza. “O tempo na lírica amorosa ao modo de Oswaldo Montenegro e Vinicius de Moraes”. In: *O verso vivo de Vinicius de Moraes*. Sylvia Cyntrão (Org.). Brasília: UnB/Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.



FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GEERTZ, Clifford. O mundo em pedaços: cultura e política no fim do século. In: *Nova luz sobre a antropologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GÊNESIS. In: *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Betriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. SOVIK, Liv. (Org.). Tradução Adelaine La Guardia Resende... [et al.]. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HEBREUS. In: *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.

HEIDEGGER, Martin. Sobre o humanismo: carta a Jean Beaufret, Paris. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

I CORÍNTIOS. *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JOÃO. In: *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Sèméiôtikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LANDI, Ana Cláudia. BELO, Eduardo. *Apenas uma garotinha: a história de Cássia Eller*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

LIMA, Brunna Guedes Marques de. *A cidade toda em contramão: uma leitura da hipermodernidade nas canções contemporâneas de Chico*. 2015. 175 f. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-graduação em Literatura. Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18175>. Acesso em 31/01/2016.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade da decepção*. Tradução Armando Braio Ara. São Paulo: Manole, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MATEUS. In: *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios (livro 2)*. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Editora, 2006.

MONTENEGRO, Oswaldo. Brasília em foco – a poesia de Oswaldo Montenegro, entrevista com o autor. In: *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Vale encantado*. São Paulo: FTD, 1995.

MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PIRES, Leinimar Alves. Reflexões acerca da cultura popular urbana. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valladão; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- PLATÃO. *Fédon*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2011.
- PLATÃO. O banquete. In: *Diálogos*. Tradução José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- PROVÉRBIOS. In: *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia do texto literário*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1968.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ROMANOS. In: *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.
- SALLES, Madalena. Texto biográfico. In. *O melhor de Oswaldo Montenegro: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.
- SALMOS. In: *A bíblia de Jerusalém*. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulus, 1985.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Sísifo desce a montanha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SCALZO, Marília. FILHO, Celso Nucci. SÁVIO, Eugênio. *Uma história de amor à música: São João del-Rey, Prados, Tirandentes*. São Paulo: Bei Comunicação, 2012.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). *História da vida privada: contrastes da intimidade contemporânea [volume 4]*. São Paulo: Cia da Letras, 1998.

- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: OPVS, 2002.
- SIMÕES, Júlio Assis. Sexualidade como questão política e social. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo. (Orgs.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.
- SPONVILLE-COMTE, André. *O amor*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- TINHORÃO, José Ramos. *Crítica cheia de graça*. São Paulo: Empório do Livro, 2010.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- WHITE, Leslie A.; DILLINGHAM, Beth. *O conceito de cultura*. Tradução Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## DISCOGRAFIA DE OSWALDO MONTENEGRO\*\*

- MONTENEGRO, Oswaldo. *Trilhas*. Independente, 1977.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Poeta maldito... moleque vadio*. Transamérica, 1979.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Oswaldo Montenegro*. Warner Music, 1980.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Asa de luz*. Wea, 1981.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *A dança dos signos*. Philips, 1983.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Cristal*. Polygram, 1983.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Brincando em cima daquilo*. Polygram, 1984.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Drops de hortelã: Oswaldo Montenegro e Glória Pires*. Polygram, 1985.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Os menstréis*. Independente, 1986.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Aldeia dos ventos*. Independente, 1987.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Oswaldo Montenegro: ao vivo*. Som Livre, 1988.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Oswaldo Montenegro*. Som Livre, 1990.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Vida de artista*. Som Livre, 1991.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Mulungo*. Som Livre, 1992.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Seu Francisco*. Polygram, 1993.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Aos filhos dos hippies*. Albatroz, 1995.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *O vale encantado*. Albatroz, 1997.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Noturno*. Independente, 1997.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Letras brasileiras*. Albatroz, 1997.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Léo e Bia*. Albatroz, 1998.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Aldeia dos ventos*. Zen, 1998.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *A dança dos signos: 15 anos*. Independente, 1999.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *A lista: trilha sonora do musical*. Independente, 1999.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Letras brasileiras: ao vivo*. Albatroz, 1999.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Escondido no tempo*. Panela Music, 1999.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Lendas da ilha*. Só para Colecionadores, 2000.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Entre uma balada e um blues*. Albatroz, 2001.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *A lista*. Jam Music, 2001.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Estrada nova*. Eco Som, 2002.

---

\*\* A listagem dos discos acompanha a ordem cronológica do seu lançamento, de acordo com a página oficial do cancionista.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Letras brasileiras II*. Albatroz, 2003.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Aldeia dos ventos*. Rob Digital, 2004.

MONTENEGRO, Oswaldo. *25 anos: ao vivo*. Warner Music, 2004.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Léo e Bia: 1973 trilha do musical*. Jam Music, 2005.

MONTENEGRO, Oswaldo. *A partir de agora*. Wea, 2006.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Intimidade*. Som Livre, 2008.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Quebra cabeça elétrico*. Universal Music, 2009.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Canções de amor*. Ape Music, 2011.

MONTENEGRO, Oswaldo. *De passagem*. Ape Music, 2011.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Oswaldo Montenegro e Cia Mulungo*. AMZ Mídia, 2012.

MONTENEGRO, Oswaldo. *3x4*. Oswaldo Montenegro Produções Artísticas, 2015.

MONTENEGRO, Oswaldo. *A porta da alegria*. Oswaldo Montenegro Produções Artísticas, 2016. [No prelo].

## DISCOGRAFIA DE OUTROS ARTISTAS

CALCANHOTO, Adriana. *Fábrica do poema*. Sony Music, 1994.

CASTRO, Mariene de. *Colheita*. Universal, 2014.

MORAES, Vinicius de; TOQUINHO. *10 anos de Toquinho e Vinicius*. Philips, 1979.

NEGRA, Cidade. *Quanto mais curtido melhor*. Sony Music, 1998.

SKANK. *Estandarte*. Sony/BMG, 2008.

VELOSO, Caetano. COSTA, Gal. *Domingo*. Philips, 1967.

VERMELHO, Barão. *Barão Vermelho*. Som Livre, 1982.

## SITES

- MONTENEGRO, Oswaldo. *A dança dos signos*. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br>. Acesso em 03/11/2012.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Aldeia dos ventos*. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br>. Acesso em 03/11/2012.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Cristal*. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br>. Acesso em 03/11/2012.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *João sem nome*. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br>. Acesso em 03/11/2012.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Labirinto*. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br>. Acesso em 03/11/2012.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Léo e Bia*. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br>. Acesso em 03/11/2012.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Os menestréis*. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br>. Acesso em 03/11/2012.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Veja você Brasília*. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br>. Acesso em 03/11/2012.
- Portal Brasil. *Instalada Comissão Nacional da verdade* (16/05/2012). Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2012/05/instalada-a-comissao-nacional-da-verdade>. Acesso em 03/04/2014.
- MONTENEGRO, Oswaldo. Oswaldo Montenegro lança novo show/álbum de inéditas “De passagem”. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br/depassagem/release.asp>. Acesso em 19/08/2015.
- MÚSICA, Território. Oswaldo Montenegro: De passagem. Disponível em: <http://www.territoriomusica.com/resenhas/?c=4029>. Acesso em 23/11/2011.



## DVD'S

MONTENEGRO, Oswaldo. *25 anos ao vivo*. Warner Music, 2004.

MONTENEGRO, Oswaldo. *3x4*. Oswaldo Montenegro Produções Artísticas, 2015.

MONTENEGRO, Oswaldo. *A partir de agora*. Warner Music, 2006.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Ensaio*. Warner Music, 1992.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Intimidade*. Som Livre, 2008.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Léo e Bia*. Copacabana Filmes e Produções, 2010.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Oswaldo Montenegro e Companhia Mulungo*. Canal Brasil, 2012.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Quebra cabeça elétrico*. Universal Music, 2009.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Solidões*. Oswaldo Montenegro Produções Artísticas e Canal Brasil, 2015.

MONTENEGRO, Oswaldo. *O perfume da memória*. Oswaldo Montenegro Produções Artísticas, 2016.

## JORNAIS

- “Antes do show em Olinda, Oswaldo Montenegro revela: “não conheço a paz.””. In: *Diário de Pernambuco*, 12/08/2015.
- “A Dança dos Signos de volta na Villa-Lobos”. In: *Correio Braziliense*, 03/11/1984.
- “A Dança dos Signos: volta triunfal”. In: *Jornal de Brasília*, novembro de 1984.
- “E o público foi ao teatro....”.
- “Entrevista Oswaldo Montenegro: estou de saco cheio de ser considerado cult”. *Jornal O Popular*, 22/12/2011.
- “Faça um giro de 360° no inusitado apartamento de Oswaldo Montenegro”. In: *Jornal O Dia*, 13/01/2010.
- “Nuances da música brasileira: Oswaldo Montenegro lança disco de inéditas”. *Diário do Grande ABC*, 13/12/2011.
- “O Menestrel Montenegro”.
- “Oswaldo Montenegro de volta, com a cabeça feita pelo zodíaco”. In: *Folha da Tarde*, 06/10/1988.
- “Oswaldo Montenegro e Mongol apresentam João sem Nome”. In: *Correio Braziliense*, 09/1976.
- “Oswaldo Montenegro inspira-se em ritmos nacionais para compor o álbum de inéditas De passagem”. *Correio Braziliense*, 23/12/2011.
- “Oswaldo Montenegro leva A Dança dos Signos ao Centro Integrado de Cultura”. In: *Jornal de Santa Catarina*, 27/09/1988.
- “Oswaldo Montenegro: presença em quatro espetáculos diferentes”. In: *Jornal do Brasil*, 17/04/1984.
- “Toca Oswaldo: no show atendendo a pedidos, Oswaldo Montenegro dá ao público a oportunidade de escolher as 20 músicas do repertório do show”. *Jornal O Popular*, 22/12/2011.
- “Um reencontro com o teatro medieval”. In: *Jornal do Brasil*, 06/10/1976.
- “Romantismo piegas para jovens”. In: *Jornal do Brasil*, 24/04/1984.
- “MPB: Léo e Bia”. In: *Correio da Serra*, 17/04/1984.
- “Os signos fazem a festa”. In: *Jornal de Brasília*, 09/11/1984.
- “O máximo”. In: *Última Hora*, 23/12/1988.
- “De passagem: Oswaldo Montenegro”. In: *Jornal O Dia*, dez/2011.

“A Dança dos Signos de Oswaldo Montenegro”. In: *Zero Hora*, 23/09/1988.

## REVISTAS

“Oswaldo Montenegro, o prazer de trabalhar”. *Amiga*, 16/05/1984.

“O hospício particular de Oswaldo Montenegro”. *Isto é*, 23/12/2009.

## ANEXOS

### Canções do disco *De passagem*

“Não importa por quê”

(Oswaldo Montenegro)

A fita k-7 passou  
Telefone sem bina também  
O sonho do hippie acabou  
Dos santos não sobrou ninguém  
O tal socialismo morreu  
A pura inocência eu perdi  
O fim da vanguarda se deu  
Depois do passado é aqui  
O jovem que eu vi já não é  
A bola de couro murchou  
A grama tá sem o Pelé  
Até o Titanic afundou  
Planetas perderam Plutão  
Há livros que ninguém mais lê  
Tem bicho em total extinção  
Mas eu ‘inda amo você  
Qualquer hora, sem nenhum aviso  
Quero encontrar você  
Gargalhando, acordando a cidade  
E não importa por quê  
Quero ver o teu rosto pintado  
O teu riso desembestado  
E não importa por quê  
E não importa por quê

Quando a hora chegar, sempre chega  
Quero encontrar você  
Sem a capa dois velhos contratos  
E não importa por quê  
Brasileira do som misturado  
Deixa o meu coração apressado  
E não importa por quê  
E não importa por quê.

“Eu quero ser feliz agora”  
(Oswaldo Montenegro)

Se alguém disser pra você não cantar  
Deixar teu sonho ali pr'uma outra hora  
Que a segurança exige medo  
Que quem tem medo Deus adora  
Se alguém disser pra você não dançar  
Que nessa festa você tá de fora  
Que você volte pro rebanho  
Não acredite, grite sem demora  
Eu quero ser feliz agora  
Eu quero ser feliz agora  
Se alguém vier com o papo perigoso de dizer  
Que é preciso paciência pra viver  
Que andando ali quieto, comportado, limitado  
Só, coitado, você não vai se perder  
Que manso, imitando uma boiada  
Você vai, boca fechada, pro curral se merecer  
Que Deus só manda ajuda a quem se ferra  
E quando o guarda chuva emperra  
Certamente vai chover  
Se joga na primeira ousadia  
Que tá pra nascer o dia do futuro que te adora

E bota o microfone na lapela  
Olha pra vida e diz pra ela  
Eu quero ser feliz agora  
Eu quero ser feliz agora.

“Todo mundo tá falando”  
(Oswaldo Montenegro)

Todo mundo tá falando de fama  
Todo mundo tá falando de guerra  
Todo mundo tá falando de lama  
Todo mundo tá falando de terra  
Todo mundo tá falando de medo  
Todo mundo tá falando de paz  
Todo mundo tá falando segredo  
Todo mundo tá falando demais  
Por telefone, por Orkut, por carência  
Por site, por decadência  
Por vontade de brilhar  
Por Facebook, por email, por esmero  
Por carta, por desespero  
Todo mundo quer falar  
Ao pé do ouvido, por gesto, por ousadia  
Timidez ou covardia  
Por não saber escutar  
Pela TV, pelo cinema ou microfone  
Todo mundo se consome  
Mas não para de falar.

“Velhos amigos”

(Oswaldo Montenegro)

Velhos amigos vão sempre se encontrar  
Seja onde for, seja em qualquer lugar  
O mundo é pequeno, o tempo é invenção  
Que o amor desfaz na tua mão  
Nada passou, nada ficará  
Nada se perde nada vai se achar  
Põe nosso nome na planta do jardim  
Vivo em você e você dorme em mim  
E quando eu olho pro imenso azul do mar  
Ouço teu riso e penso: onde é que está?  
A nossa planta o vento não desfez  
É nunca mais, mas é mais uma vez.

“Asas”

(Oswaldo Montenegro)

Asas  
Pra roubar o sonho bom do gás  
Voar sem a gravidade  
Gritar pra mudar o sol de lugar  
Pra aquecer a voz  
Fazer a voz voar  
Asas  
Pra montar no vento e mergulhar  
Água na sua cabeça louca  
Que a parede é pra derrubar  
Pra soltar a voz  
Fazer a voz voar  
Voar



Joga fora toda a mágoa  
Cantar  
Manda toda a dor embora.

“Quem é que sabe?”  
(Oswaldo Montenegro)

Quem é que sabe, é o que pensa ou o que arrisca?  
Quem é que sabe, saberia ou saberá?  
Quem é que sabe o quê que vai durar no tempo?  
Quem é que diz o que o futuro abrigará?  
Qual é o valor que pode ter o pensamento?  
Quem é o juiz que vai nos dar o alvará?  
Qual é o artista que é melhor do que o colega?  
Qual é a música que o povo aplaudirá?  
Qual é a justiça que abre o olho e diz que é cega?  
Qual é o porto donde o barco afundará?  
Quem é que sabe, é o que pensa ou o que arrisca?  
Quem é que sabe, saberia ou saberá?  
Qual é o leme que o capitão confisca?  
Qual é o líder que o povo seguirá?  
Qual é o certo, é o que pensa ou o que arrisca?  
Quem é que sabe, saberia ou saberá?  
Qual é a cor do vento frio em seu cabelo?  
Qual é o defeito que a modéstia esconderá?  
Qual é a ponta que enrolou esse novelo?  
Quem é que diz, quem é que escuta ou vai falar?  
Qual é o certo, é o que pensa ou o que arrisca?  
Quem é que sabe, saberia ou saberá?  
Qual é o critério que consagra a poesia?  
Quem é que marca a ferro e fogo seu lugar?  
Quem é diz se é madrugada, é noite ou dia?  
Qual é o limite em dar carinho ou educar?

Quem é que sabe o que é que faz a qualidade?  
Quem é que sabe o que jamais perecerá?  
A gente fica velho assim com que idade?  
Qual é a distância entre o que acaba e o que virá?  
Quem é que sabe, é o que pensa ou o que arrisca?  
Quem é que sabe, saberia ou saberá?  
Como eu não sei e nunca soube e nada assino  
Eu me divirto e levo a vida em declarar  
Que a vida é quase que um mergulho na piscina  
São dois segundos pra se aprender a nadar.

“Anda”

(Oswaldo Montenegro)

Anda que a coisa não volta nunca  
Anda que a coisa não volta  
A sombra do passado é deformada  
A linha clara do futuro é você que vai traçar  
O resto você pode jogar fora  
Que o que passa vai embora  
Não adianta segurar  
E dane-se o projeto concebido  
A melodia do presente você tem que improvisar  
E nada vem com prazo ou garantia  
A corda bamba é o dia a dia pra você se equilibrar  
Anda que a coisa não volta nunca  
Anda que a coisa não volta  
Se lembra que não faz uma semana  
Você me pediu a grana pra poder se levantar?  
Fazia ainda pose de bacana  
Como alguém que ‘inda se abana com meu leque  
Venha cá. Cadê a imensa gratidão da grama  
Pela chuva que alivia o calorento mal estar?

Não faz essa tua cara de bom moço  
Dessa fruta és o caroço que ninguém vai mastigar  
Anda que a coisa não volta nunca  
Anda que a coisa não volta.

“Pra ser feliz”  
(Oswaldo Montenegro)

Pra ser feliz  
Não da pra olhar pra trás  
Pro que foi, pro que quis  
Mas não foi possível  
Pra se feliz  
Não da pra consertar  
Já quebrou, já partiu  
Foi o tempo e o seu véu  
Pra ser feliz  
O sol inunda a nova estrada  
E alguém vai te encontrar  
Pra ser feliz  
A noite vira madrugada  
E a chuva vira mar  
Pra ser feliz  
Não da pra retornar  
Reaver, segurar  
O que foi bonito  
Pra ser feliz  
O mundo vai girar  
E você vai gritar  
O que não foi dito  
Pra ser feliz  
A tua cara vai ser nova  
E os olhos vão mudar

Pra ser feliz  
Não tem que haver nenhuma prova  
Valeu e valerá.

## **Outras canções citadas**

“A lista”  
(Oswaldo Montenegro)

Faça uma lista de grandes amigos  
Quem você mais via há dez anos atrás  
Quantos você ainda vê todo dia  
Quantos você já não encontra mais  
Faça uma lista dos sonhos que tinha  
Quantos você desistiu de sonhar  
Quantos amores jurados pra sempre  
Quantos você conseguiu preservar  
Onde você ainda se reconhece  
Na foto passada ou no espelho de agora  
Hoje é do jeito que achou que seria  
Quantos amigos você jogou fora  
Quantos mistérios que você sondava  
Quantos você conseguiu entender  
Quantos defeitos sanados com o tempo  
Eram o melhor que havia em você  
Quantas mentiras você condenava  
Quantas você teve que cometer  
Quantas canções que você não cantava  
Hoje assobia pra sobreviver  
Quantos segredos que você guardava  
Hoje são bobos, ninguém quer saber

Quantas pessoas que você amava  
Hoje acredita que amam você.

“Goyarecê Mulungo”  
(Oswaldo Montenegro)

E quem não tem amor do lado  
Não é de lugar nenhum  
Oi, não é de lugar nenhum, (vira poeira)  
Não é de lugar nenhum (vira poeira)  
E quem vai ser abençoado  
Hoje é Logum Edé e Ogum  
Hoje é Logum Edé e Ogum (vira poeira)  
Hoje é Logum Edé e Ogum (vira poeira)  
Olha o perfume do passado  
No gingado de Olodum  
Ó no gingado do Olodum (vira poeira)  
No gingado de Olodum (vira poeira)  
Quem não tem amor do lado  
Não é de lugar nenhum  
Oi, não é de lugar nenhum (vira poeira)  
Não é de lugar nenhum (vira poeira)  
A moça estranha do sobrado  
Põe feitiço em qualquer um  
Oi, põe feitiço em qualquer um (vira poeira)  
Põe feitiço em qualquer um (vira poeira)  
O viajante aqui do lado  
Tá calado ele é de Oxum  
Oi, tá calado ele é de Oxum, (vira poeira)  
Oi, tá calado ele é de Oxum (vira poeira)  
E misturou, tá misturado  
Inté romã com girimum  
Até romã com girimum (vira poeira)

Até romã com girimum (vira poeira)  
E o que nasceu tá condenado  
Até o homem incomum  
Até o homem incomum, (vira poeira).

“A lógica da criação”  
(Oswaldo Montenegro)

O mérito é todo dos santos  
O erro e o pecado são meus  
Mas onde está nossa vontade  
Se tudo é vontade de Deus  
Apenas não sei ler direito  
A lógica da criação  
O que vem depois do infinito  
E antes da tal explosão  
Por que que o tal ser humano  
Já nasce sabendo do fim  
E a morte transforma em engano  
As flores do seu jardim  
Por que que Deus cria um filho  
Que morre antes do pai  
E não pega em seu braço amoroso  
O corpo daquele que cai  
Se o sexo é tão proibido  
Por que ele criou a paixão  
Se é ele que cria o destino  
Eu não entendi a equação  
Se Deus criou o desejo  
Por que que é pecado o prazer  
Nos pôs mil palavras na boca  
Mas que é proibido dizer  
(Ora pro Nobis)

Porque se existe outra vida  
(Ora pro Nobis)  
Não mostra pra gente de vez  
Por que que nos deixa no escuro  
Se a luz ele mesmo que fez  
Por que me fez tão errado  
Se dele vem a perfeição  
Sabendo ali quieto, calado  
Que eu ia criar confusão  
E a mim que sou tão descuidado  
Não resta mais nada a fazer  
Apenas dizer que não entendo  
Meu Deus como eu amo você.

“Inverno”

(Adriana Calcanhoto e Antônio Cícero)

No dia em que fui mais feliz  
Eu vi um avião  
Se espelhar no seu olhar até sumir  
De lá pra cá não sei  
Caminho ao longo do canal  
Faço longas cartas pra ninguém  
E o inverno no Leblon é quase glacial  
Há algo que jamais se esclareceu:  
Onde foi exatamente que larguei  
Naquele dia mesmo  
O leão que sempre cavaleguei?  
Lá mesmo esqueci  
Que o destino  
Sempre me quis só  
No deserto sem saudade, sem remorso só  
Sem amarras, barco embriagado ao mar

Não sei o que em mim  
Só quer me lembrar  
Que um dia o céu  
Reuniu-se a terra um instante por nós dois  
Pouco antes do Ocidente se assombrar.

“Lua e flor”  
(Oswaldo Montenegro)

Eu amava como amava algum cantor  
De qualquer clichê, de cabaré, de lua e flor  
Eu sonhava como a feia na vitrine  
Como carta que se assina em vão  
Eu amava como amava um sonhador  
Sem saber por quê e amava ter no coração  
A certeza ventilada de poesia  
De que o dia não amanhece não  
Eu amava como amava um pescador  
Que se encanta mais com a rede que com o mar  
Eu amava como jamais poderia  
Se soubesse como te contar.

“Voar leve”  
(Oswaldo Montenegro e Mongol)

Se alguém estiver chorando ou não  
É como aquela chuva  
É como a porta se abrindo  
É como a dor da virgem, do parto  
É a luta da nuvem  
O sol alucinado penetra a nuvem que chora



O sol alucinado penetra a nuvem que brilha  
Se alguém estiver chorando ou não  
Que seja por motivo inspirado ou seja por brilho  
Que seja pra lavar e que seja simples, preciso  
Como a arquitetura da gaivota que voa  
Supremo compromisso de voar leve, à toa.

“Asas de luz”

(Oswaldo Montenegro)

Cada luz com sua sombra  
Cada porto com seu mar  
Cada riso com seu medo ou não  
Cada cego com seu olhar  
Cada mão com sua ausência e ar  
Cada muro com seu vão  
Cada amor com sua ânsia e dar  
Cada dois com a solidão.

“O condor”

(Oswaldo Montenegro)

Quando voa o condor  
Com o céu por detrás  
Traz na asa o sonho  
Com o céu por detrás  
Voa condor  
Que a gente voa atrás  
Voa atrás do sonho  
Com o céu por detrás  
Quando voa o condor...

Ah, que o vôo do condor no sol  
Trace a linha da nossa paixão  
Eu quero que seja  
mostrada no meio da rua e rolando no chão  
Ah, que a gente despedace em luz  
Ah, que Deus seja o que quiser  
Explode a cabeça  
Com olho de bicho  
Mas com coração de mulher  
Quando voa o condor...  
Ah, se fosse como a gente quer  
Ah, e se o planeta explodir  
Eu quero que seja  
Em plena manhã de domingo  
E que eu possa assistir  
Ah, que a miserável condição  
Da raça humana procurando o céu  
Levante a cabeça  
E ao levantar, por encanto  
Escorregue o seu véu  
Quando voa o condor...

“O travesti”  
(Oswaldo Montenegro)

Quero que se dane a estrutura  
A coerência que o homem construiu nesse planeta  
Olha meu Deus, o pensamento é banal  
Todo o pensamento é banal  
Quero que a lógica se dane  
Olha, princesa, o pensamento é banal  
Lógica é sempre o menor pedaço do que o homem  
Construiu nesse planeta o resto se perdeu

Meu Deus, é banal  
Todo pensamento é banal  
Quero que a lógica se dane  
Olha, princesa, o pensamento é banal  
Matemático, andarilho o carroceiro  
Seu amigo, mago da intuição  
Não pense, o pensamento é banal  
Todo pensamento é banal  
Quero que a lógica se dane  
Olha, princesa, o pensamento é banal  
Da cartesiana sensação de coerência  
Em que a prudência vale mais  
Que andar na corda bamba solta e total  
Eu tenho horror é banal  
Quero que a lógica se dane  
Olha, princesa, o pensamento é banal.

“Incompatibilidade”  
(Oswaldo Montenegro)

E bate louco  
Bate criminosamente o coração mais do que a mente  
Bate o pé mais do que o corpo poderia  
Se você mentalizasse na folia  
Sabe lá se não seria a solução pra de manhã pensar melhor  
E caso fosse, a incompatibilidade entre corpo e consciência  
Iria desaparecer (você não vê?)  
Como o corpo preparado pode ser iluminado  
Como a luz de uma fogueira que precisa se manter  
E atingido pela plena consciência  
De que o corpo em decadência faz a tua consciência esmorecer  
Pelos poros elimina-se o que o corpo não precisa  
E não precisa pra pensar abdicar desse prazer

Se você dançar a noite inteira  
Não significa dar boabeira de manhã se alienar ou esquecer  
É como a busca do supremo equilíbrio  
Num processo inteligente sua mente clarear sem perceber  
E a intelectualidade  
Pode dançar sem receio  
Descanso é pra alimentar  
E trabalhar sem anseio  
Eu tô olhando pra ponta  
Mais não esqueço do meio  
Quem acha o corpo uma ofensa  
Falo sem demagogia  
Pode dançar essa noite  
E amanhã pensar (quem diria?)  
Quem não entendeu eu lamento  
Quero que entenda algum dia.

“Léo e Bia”  
(Oswaldo Montenegro)

No centro de um planalto vazio  
Como se fosse em qualquer lugar  
Como se a vida fosse um perigo  
Como se houvesse faca no ar  
Como se fosse urgente e preciso  
Como é preciso desabafar  
Qualquer maneira de amar varia  
E Léo e Bia souberam amar  
Como se não fosse tão longe  
Brasília de Belém do Pará  
Como castelos nascem dos sonhos  
Pra no real achar seu lugar  
Como se faz com todo cuidado

A pipa que precisa voar  
Cuidar de amor exige mestria  
E Léo e Bia souberam amar

“Sempre não é todo dia”  
(Oswaldo Montenegro)

Eu hoje acordei tão só  
Mais só do que eu merecia  
Olhei pro meu espelho e “rá!”  
Gritei o que eu mais queria  
Na fresta da minha janela  
Raiou, vazou a luz do dia  
Entrou sem pedir licença  
Querendo me servir de guia  
E eu que já sabia tudo  
Das rotas da astrologia  
Dancei, e a cabeça tonta  
O meu reinado não previa  
Olhei pro meu espelho e “rá!”  
Meu grito não me convencia  
Princesa eu sei que sou pra sempre  
Mas sempre não é todo dia  
Botei o meu nariz a postos  
Pro faro e pro que vicia  
Senti teu cheiro na semente  
Que a manhã que oferecia  
Olhei pro meu espelho e “rá!”  
Meu grito não me convencia  
Princesa eu sei que sou pra sempre  
Mas sempre não é todo dia  
Eu hoje acordei tão só  
Mais só do que eu merecia

Eu acho que será pra sempre  
Mas sempre não é todo dia.

“A porta da alegria”  
(Oswaldo Montenegro)

Cada vez que eu subo ao palco pra cantar  
Eu me lembro de você  
Será que ainda quero falar?  
Ainda há coisas pra contar ou pra dizer?  
O vento corta a pele  
Mas o coração por dentro resistiu  
O sol lá fora é novo, mas você não viu

Cada vez que alguém me olha com atenção  
Dá vontade de gritar  
Que o tempo tá na contramão  
E é preciso de algum jeito se apressar  
A vida exige sonhos  
E o amor é só um jeito de sonhar  
E não há mais segredo se a gente falar

Mas eu sei que fiz as coisas do meu jeito  
Não há o que consertar  
Cada um tem sua história  
Só quem viveu, é que pode contar  
E o passado é diferente na memória  
E o certo é o que virá  
Abre a porta da alegria e deixa entrar  
Abre a porta da alegria e deixa entrar

Hoje eu sei só quem tirou a fantasia  
Aproveita o carnaval

Apaga o que havia  
E comemora o que há de novo no quintal  
O amor troca de rosto  
Mas mudar não quer dizer que é o final  
Se lembra: Toda a nostalgia pode ser fatal  
E descansa que a vida dá um jeito  
O que for para ajeitar  
E o que não foi possível  
É possível que ainda esteja lá

De repente, em qualquer rua sem aviso  
A gente vai se achar  
Abre a porta da alegria e deixa entrar  
Abre a porta da alegria e deixa entrar  
Abre a porta da alegria e deixa entrar

E hoje eu sei que fiz as coisas do meu jeito  
Não há o que consertar  
Abre a porta da alegria e deixa entrar  
Abre a porta da alegria e deixa entrar  
Abre a porta da alegria e deixa entrar

“Simpatia de giz”  
(Oswaldo Montenegro)

Eu não aguento mais ouvir o que você diz  
O teu jeito de profeta lá da Praça Paris  
Esse jeito de ser o que você queria ser, mas não é  
Me olha como folha e pensa como raiz  
É o teu jeito de bancar um cara rico e feliz, mas não é  
Olha como ET e pensa como perdiz  
É o teu jeito de bancar um cara rico e feliz, mas não é  
Mete o pau na água e compra um chafariz

Acha que é um rei e ri dos meus bem-te-vis  
Acha que é o dono dessa bola que eu não quis, mas não é  
Eu não suporto mais tua simpatia de giz  
O teu jeito de saber do vento mais que o nariz  
Esse jeito de ser o que você queria ser, mas não é  
Me olha como ET e pensa como perdiz  
É o teu jeito de bancar um cara rico e feliz, mas não é  
Querendo me ensinar aquilo que eu sempre fiz  
Usando o que é dos outros pra sonhar e não diz  
Fundando a filial querendo ser a matriz, mas não é.

“Retrato – poeta maldito, moleque vadio”

(Oswaldo Montenegro)

Eu canto sou força que esmaga, não mente, consente  
Que sabe sorrir quando a hora é de luta  
Sinal esperado, meu peito rasgado é sinal de fé  
Eu grito, sou vento, poeira, sou pó, ventania  
Gramado sem gente, covarde, valente  
Soldado ou tenente, depende da hora o que eu cismo de ser  
Sou louco, poeta maldito, moleque vadio  
Moleque de pedra, de jogo de bola, de bola de meia,  
De sol, goiabeira, de pó de quintal  
Enfim, sou a mesma palavra num outro sentido  
Mero menestrel das angústias urbanas  
O louco Quixote da realidade, da grande cidade  
Moinho a vencer.



## **Entrevista com Oswaldo Montenegro – concedida por e-mail – setembro/2015**

***A. L. S. F.: O penúltimo álbum gravado, nomeado de De passagem, versa conceitualmente sobre o tema do tempo e a mobilidade. Oswaldo Montenegro continua se movendo na canção? Quais os projetos futuros?***

O.M.: “Sim. E confesso que o tempo tem se tornado um tema obsessivo. Pro futuro, fazer mais dois filmes e suas respectivas trilhas. Depois mais dois filmes e suas respectivas trilhas, e assim por diante.”

***A. L. S. F.: O menestrel saltimbanco é um artista agregador. A sua arte sempre se nutriu da cena coletiva. Você considera que há dois vetores estéticos em sua carreira? O intimista e o explosivo? Tem a ver com a passagem do tempo ou com os contextos?***

O.M.: “Parecem fases, mas são faces. Sempre aconteceram simultaneamente. Constatado, hoje em dia, que minha obra, como criador e diretor, nem sempre coube na minha persona de intérprete. Por isso preciso multiplicar os canais por onde ela trafega.”

***A. L. S. F.: Um número significativo de suas canções explora o tema do amor e do humor nas relações; outras demonstram, sobre o tema, profunda angústia existencial. Há amor sem sofrimento?***

O.M.: “Claro que sim. Nada é mais cafona do que uma civilização que liga os grandes sentimentos à dor. Às vezes, numa crise, evidentemente o tédio se dissipa, mas isso não quer dizer felicidade. O grande barato é acabar com a monotonia através da alegria. Infelizmente, somos formados historicamente com a noção culpada de que é preciso sofrer para atingir o paraíso. Isso é uma interpretação completamente deturpada da filosofia cristã. Não tenho religião, mas mesmo sob sua ótica, é evidente que Cristo morreu para não sofremos. Imitar o seu sofrimento é não entender nada. O amor é, e tem que ser, a verdadeira face da alegria.”

***A. L. S. F.: Por que algumas canções, tão especiais ao longo dos seus celebrados trinta anos de carreira, foram gravadas apenas uma vez, como por exemplo, a bela canção “Gueixa”?***

O.M.: “As regravações são normalmente uma solicitação do próprio público, que normalmente acontecem em espetáculos ao vivo. Você acabou de me dar uma boa ideia, acho que vou regravar “Gueixa”.”

***A. L. S. F.: Ainda pensando na pergunta anterior, como é o processo de seleção das canções que figuram os álbuns de coletânea de carreira?***

O.M.: “As próprias gravadoras o fazem. Nunca entendi o critério. Acho que eles botam as músicas mais conhecidas e pronto. Jamais ouvi uma coletânea sobre da obra.”

***A. L. S. F.: Ao longo de trinta anos de carreira você compôs, seguramente, mais de cem canções. Para o Oswaldo Montenegro, quais canções permanecem sob o seu ponto de vista e qual a motivação para escolha delas?***

O.M.: “Algumas atingem meu próprio critério de seleção. Outras, por serem pedidas pelo público, tenho prazer em cantar. Acho que é uma questão de gentileza. Me honra alguém querer ouvir o que escrevi há muito tempo. Atendo a esses pedidos com muita alegria.”

***A. L. S. F.: Quais poetas e/ ou poemas teriam marcado mais a sua existência?***

O.M.: “Ouvi muita coisa, mas minhas maiores influências foram: Os Beatles, Raíque Mackáú, os mestres do barroco, como Bach e Vivaldi, Hugo Rodas, Mongol, Pixinguinha e Jacob do Bandolim.”

***A. L. S. F.: Na qualidade de cancionista consagrado, mestre dos versos e da música, como acontece sua criação nesse gênero híbrido?***

O.M.: “Tenho absoluta consciência de que letra de música não é poesia. Não é menor nem maior, mas é outro gênero. Tem que se encaixar com a melodia, a ponto de quase não fazerem sentido uma sem a outra. Dentro desse conceito, normalmente componho letra e música juntas. Mas acontece esporadicamente de mandar uma melodia para um parceiro letrar, ou de botar versos na música de um amigo. Mas aí, o que falei continua valendo, tem que ser um casamento.”

***A. L. S. F.: Parafraçando a canção “Quem é que sabe”, qual é o critério que consagra a poesia?***

O.M.: “O tempo.”

***A. L. S. F.: Em algumas entrevistas você afirmou que a canção contemporânea no Brasil passa por mudanças. Gostaria de ouvi-lo um pouco mais a respeito do assunto.***

O.M.: “A canção já “encheu o saco”. Assim como a ópera no século XIX, ela teve seu auge no século XX. Por isso, hoje em dia adoro fazer trilhas. As circunstâncias do enredo de um filme, de uma peça, de uma novela, são um lugar onde a canção pode morar. Ela não é mais protagonista.”

***A. L. S. F.: Inspirado na terceira faixa do seu disco De passagem, surge uma pergunta: é possível ser feliz agora?***

O.M.: “Sim. Me considero uma pessoa feliz. A diferença é que na minha infância eu era feliz sem esforço algum, e agora faço uma força danada.”

***A. L. S. F.: Com que canção gostaria de ser lembrado no século XXII?***

O.M.: “Bandolins.”