

Renato Russo – um eu em colisão consigo mesmo: construtos poéticos- musicais.





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**RENATO RUSSO – UM EU EM COLISÃO CONSIGO MESMO:
CONSTRUTOS POÉTICOS-MUSICAIS**

JULLIANY ALVES MUCURY

Brasília
2019



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURAS

JULLIANY ALVES MUCURY

**RENATO RUSSO – UM EU EM COLISÃO CONSIGO MESMO:
CONSTRUTOS POÉTICOS-MUSICAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Literatura e outras Artes

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão

Brasília
2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mr Mucury, Julliany Alves
Renato Russo - um eu em colisão consigo mesmo:
construtos poéticos-musicais / Julliany Alves Mucury;
orientador Sylvia Cyntrão. -- Brasília, 2019.
260 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura e Canção. 3.
Renato Russo. 4. BRock. 5. Cancionista. I. Cyntrão, Sylvia,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Tese intitulada **RENATO RUSSO – UM EU EM COLISÃO CONSIGO MESMO: CONSTRUTOS POÉTICOS-MUSICAIS**, de autoria de Julliany Alves Mucury, para defesa sob julgamento de banca constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão
(Presidente da banca – Orientadora)

Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz
(Examinador externo)

Prof. Dr. Paulo Petronílio
(Examinador externo)

Prof.^a Dr.^a Elga Perez Laborde
(Examinadora interna)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço às mulheres da minha família. Sua luta, suas dores silenciadas. Por elas sou e existo: Eunice e Dora Renata. Ao meu pai, que foi cedo demais, e ao meu irmão Ricardo, meu buda particular. Agradeço ao nosso núcleo: Renata, Sarah, Victor, Darah e Aninha.

Agradeço ao milagre cotidiano que é minha Helena e agradeço ao João Henrique, seu pai, pela amizade e apoio.

Agradeço a Sylvia Helena Cyntrão por tudo, pelo todo, por sempre estender a mão. E estar lá. Agradeço a minhas irmãs escolhidas, que não desataram os nossos nós diante dos tropeços da jornada: Ariela, Jardene, Larissa, Anie, Zildete, Grazi, Fabrícia, Janaína e Wall.

Agradeço aos abraços e sorrisos brasileiros recebidos em Berlim, representados por estas duas: Cinthia e Valquiria.

Agradeço às amigas que a UnB (re)juntou: Ludmila, Maxçuny, Kelly, Elizabete, Gislene e Dalva. Aos amigos também: Chico e Medina.

Aos mestres-amigos Vianney e André Luis, Elga e Sara.

Aos amigos-poesia: Paulo Ohana, Letícia Fialho, Gabriel e Amanda.

Aos amigos que a literatura trouxe: Tiago, Arbex, Ana Nepô... sândalo.

Aos amigos que firmaram meus passos na reta final: Obde, Maria Laura, Illana, Marina e Tatiana.

Agradeço à UnB e a CAPES. Sem essas instituições essas páginas não seriam possíveis.

Aos nove anos de pesquisa que fizeram Carlos Marcelo escrever um livro que virou mote para esta tese, lançado em 2 de junho de 2009. Que se encerra após período semelhante.

A Renato Russo, à Legião Urbana e a todos os fãs que sempre me ajudaram com pequenas gentilezas aqui e ali. Aqui agradeço em especial ao Mateus, por ter levado sua pasta de raridades embaixo do braço naquela noite no CCBB (e mandado tudo escaneado para mim depois), e por todo material enviado ao longo destes anos, em especial pelas imagens exclusivas da exposição no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo/2017.

Agradeço a todos que acreditam na Universidade pública e gratuita, na Educação e na Música.

Somos todos som e fúria. Faulkner, obrigada!

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

“Andrea Doria”, Legião Urbana

APRESENTAÇÃO

*Aqui está minha vida — esta areia tão clara
com desenhos de andar dedicados ao vento.*

*Aqui está minha voz — esta concha vazia,
sombra de som curtindo o seu próprio lamento.*

*Aqui está minha dor — este coral quebrado,
sobrevivendo ao seu patético momento.*

*Aqui está minha herança — este mar solitário,
que de um lado era amor e, do outro, esquecimento.*

Cecília Meireles, “Retrato natural”

Urbana Legio Omnia Vincit

Renato Russo, Legião Urbana

MUCURY, Julliany Alves. *Renato Russo – um eu em colisão consigo mesmo: construtos poéticos-musicais*. 260 p. 2019. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

RESUMO

Esta pesquisa tem como *corpus* de análise parte da obra do cancionista Renato Russo (1960-1996) da banda Legião Urbana, da qual foi vocalista e principal compositor. Como objetivo principal, o trabalho propõe uma leitura das suas letras de canção de autoria exclusiva como memórias-presentes e registro de um tempo mutante, crítico, no eixo da mudança da década de 1980 para a de 1990, delineando seu projeto poético de criação, a partir do qual se torna possível captar a relevância estética de suas canções. As vertentes a que essa exploração dialógica propõe-se permitem verificar as características identitárias do vocalista da Legião Urbana, na hipótese de que: como sujeito criador inflige às suas canções uma carga intencionalmente complexa, mix das tensões vividas na cidade (Brasília), dos flagelos humanos, da existência em si e da indignação político-social, construindo as letras de canção tanto de forma passionalizada como figurativizada. São investigados nesse universo semiológico, em que se consideram os signos de performatização, a constituição de um edifício existencial que abriga Renato Manfredini Jr. e sua persona (Russo) e o que suas letras de canção representam para a leitura e escuta poética dos anos de 1980 até hoje. O sistema semiótico das letras dessas canções é explorado a partir da teorização de Umberto Eco, Paul Zumthor, Zygmunt Bauman, Giorgio Agamben, Octavio Paz, Christopher Lasch, Byung-Chul Han, Félix Guattari, Eric Hobsbawm, Boris Fausto e dos textos reunidos por Silviano Santiago, que permitem a condução de uma leitura transtextual com a intenção de identificar as fronteiras do sujeito fragmentado e os caminhos cruzados de sua recomposição no tempo-espaço condensado da arte, transmutado em “poematéria” *rock and roll*.

Palavras-chave: Canção popular brasileira. Renato Russo. Brock. Poesia. *Rock and roll*.

ABSTRACT

This research has as its corpus of analysis part of the work of the “cancionista” Renato Russo (1960-1996) of the band Legião Urbana, of which he was vocalist and main composer. As its major objective, this thesis intends to offer a reading of the band’s lyrics of exclusive authorship as present memories and record of a transforming, critical time, in the core of the change from the 1980s to the 1990s, outlining its poetic project of creation, from which it becomes possible to grasp the aesthetic relevance of his songs. The aspects to which this dialogical exploration proposes allow to verify the identity characteristics of Renato Russo, on the hypothesis that: as a creative subject, he inflicts an intentionally complex load on his songs, a mix of the tensions experienced in the city (Brasília), of human beings’ suffering, of existence itself and of political and social indignation, building the lyrics in both passionate and figurative ways. It is investigated in this semiological universe, in which the signs of performatization are considered, the constitution of an existential building that houses Renato Manfredini Jr. and his persona (Russo) and what do his lyrics represent for the reading and poetic listening from 1980 until today. The semiotic system of the lyrics of these songs are explored from the theorizing of Umberto Eco, Paul Zumthor, Zygmunt Bauman, Giorgio Agamben, Octavio Paz, Christopher Lasch, Felix Guattari, Eric Hobsbawm, Boris Fausto and the texts assembled by Silviano Santiago, allowing to conduct a transtextual reading with the intention of identifying the boundaries of the fragmented subject and the crossed paths of his recomposition in the condensed time-space of art, transmuted into rock and roll “poemateria”.

Keywords: Brazilian popular song. Renato Russo. BRock. Poetry. Rock and roll.

RESUMEN

Esta investigación tiene como corpus de análisis parte del trabajo del “cancionista” Renato Russo (1960-1996), de la banda Legião Urbana, del cual fue vocalista y compositor principal. Como objetivo, el trabajo propone una lectura de sus letras de autoría exclusiva como recuerdos actuales y registro de un momento crítico, en el eje del cambio de la década de 1980 a la década de 1990, describiendo su proyecto poético de creación, de donde se hace posible comprender la relevancia estética de sus canciones. Los aspectos que propone esta exploración dialógica nos permiten verificar las características de identidad del cantante de la Legião Urbana, en la hipótesis de que: como sujeto creativo inflige una carga intencionalmente compleja en sus canciones, una mezcla de las tensiones experimentadas en la ciudad (Brasilia), de la flagelación de los seres humanos, de la existencia misma y de la indignación político-social, construyendo letras de canciones de manera apasionada y figurativa. Se investigará en este universo semiológico, en el que se considerarán los signos de performatización, la constitución de un edificio existencial que alberga a Renato Manfredini Jr. y su persona (Russo) y lo que representan sus letras para la lectura y la audición poética desde 1980 hasta hoy. El sistema semiótico de las letras de estas canciones será investigado a partir de la teoría de Umberto Eco, Paul Zumthor, Zygmud Bauman, Giorgio Agamben, Octavio Paz, Christopher Lasch, Felix Guattari, Eric Hobsbawn, Boris Fausto y los textos reunidos por Silviano Santiago, lo que permitirá la realización de una lectura transtextual con la intención de identificar los límites del sujeto fragmentado y los caminos cruzados de su recomposición en el espacio de tiempo condensado del arte, transmutado en “poematéria” *rock and roll*.

Palabras-clave: Canción popular brasileña. Renato Russo. BRock. Poesia. *Rock and roll*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Soneto I	44
Figura 2 - Soneto II.....	85
Figura 3 - Soneto III	126
Figura 4 - Soneto IV	181
Figura 5 - Imagem de uma folha dos cadernos de Renato Russo cedidos para o acervo do MIS e a exposição que ocorreu em São Paulo em 2017.	192
Figura 6 - Renato Russo e sua performance trovadoresca em show no Ibirapuera, SP. 16 jun. 1994.	213

SUMÁRIO

NOTAS INTRODUTÓRIAS	15
PARTE I – ORIGENS.....	45
1. Um nove seis zero – <i>Rock and roll</i> , iê- iê- iê e tropicalismos	45
2. Um nove sete zero – Crises	55
3. Um nove oito zero – A vez/voz do punk	61
4. Um nove oito quatro – Nasce a Legião Urbana.....	68
5. Eis-me aqui: Renato Russo, o cancionista	77
PARTE II – ÁLBUNS	86
6. Uma viagem poética em nove álbuns	86
6.1 PRIMEIRA ESTROFE – APRESENTAÇÃO OU TESE.....	89
6.1.1 Álbum 1 – <i>Legião Urbana</i>	89
6.1.2 Álbum 2 – <i>Dois</i>	92
6.1.3 Álbum 3 – <i>Que país é este 1978-1987</i>	96
6.2 SEGUNDA ESTROFE – DESENVOLVIMENTO OU ANTÍTESE.....	102
6.2.4 Álbum 4 – <i>As quatro estações</i>	102
6.2.5 Álbum 5 – <i>V</i>	109
6.2.6 Álbum 6 – <i>O descobrimento do Brasil</i>	112
6.3 TERCEIRA ESTROFE – REFRÃO OU SÍNTESE.....	119
6.3.7 Álbuns à parte – <i>The Stonewall Celebration Concert e Equilíbrio distante</i>	119
6.3.8 Álbum 7 – <i>A tempestade ou O livro dos dias</i>	120
6.3.9 Álbum 8 – <i>Uma outra estação</i>	122
PARTE III – LETRAS	127
7. 29 – nas estações de uma vida	127
8. Um sujeito nas cidades	143
9. O amor no impossível.....	154
10. Arquitetônica da despedida.....	162
PARTE IV – PERFORMANCE.....	182
11. O líder da banda	182
12. Tríade em si	187
13. Quem é você?	193
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS.....	215
DISCOGRAFIA	225
ANEXO A – 29 LETRAS DE CANÇÃO DE AUTORIA EXCLUSIVA DE RENATO RUSSO QUE COMPÕEM O <i>CORPUS</i> DESTA TESE.....	227
ANEXO B – DISCOGRAFIA DA LEGIÃO URBANA.....	228
ANEXO C – LETRAS DE CANÇÃO DE AUTORIA EXCLUSIVA DE RENATO RUSSO.....	232

NOTAS INTRODUTÓRIAS

“Som universal” deve significar, em resumo, que acima de qualquer fronteira e particularidades regionalistas existe matéria de pesquisa que interessa a todos independentemente de sua localização no mapa de hoje. “Som universal” é maturidade artística e de pensamento.

Affonso Romano de Sant’Anna

Desde 2006, o Grupo de Pesquisa e Performances Poéticas Contemporâneas, o Vivoverso, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, desenvolve estudos e performances poéticas que refletem sobre a modernidade tardia ou pós-modernidade ou hipermodernidade ou modernidade líquida ou supermodernidade e todas as nomenclaturas e correntes que surgiram para denominar os fenômenos literários e o sujeito que neles se manifesta de meados do século XX até aqui. O recorte desses estudos, sob a coordenação da professora doutora Sylvia Helena Cyntrão, é a produção artística contemporânea (desde 1970 aos tempos atuais), com enfoque na letra de canção e na poesia, performatizando ambas.

Júlio Diniz, ao apresentar estudos que abarcam letras de canção para o livro *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*, afirma que há “uma questão fundamental no estado atual dos estudos literários: o processo contínuo e irreversível de ressemantização do conceito de literatura” (DINIZ, 2008, p. 213). Assim nasce este estudo, sob essas bases e tutelas, buscando perscrutar o sutil liame dos conceitos de literatura e canção ou estudos literários que abarquem o universo musical ou, ainda, a fronteira escorregadia que delimita um e outro. Provocações lançadas, começamos, assim, a desenvolver esta tese no pensamento sobre essa problemática, trazendo a voz de Ruth Finnegan (2008, p. 15), no livro *Palavra cantada*, que define canção como “a mais simples e mais fundamental de todas as artes”. Contudo, também está entre as práticas humanas mais sutis e mais elaboradas, talvez por ser “maravilhosamente complexa, com texto, música e

performance acontecendo simultaneamente”. Eis nosso eixo, o coração da crença que permeia esta escrita e todos os anos dedicados a pensar a palavra como organismo na letra de canção.

As letras de canção que vencem o desgaste e o silêncio do tempo em uma determinada sociedade são as que conseguem alinhar o ideário de sua composição com o do contexto em que foram produzidas. Os valores culturais e as relações sociais transmutadas em poesia são o suporte para a migração da canção como objeto de estudo no meio acadêmico. Na verdade, a literatura já se faz presente por meio de figuras literárias desde o surgimento da canção popular, o que conduz o início dessa discussão à Idade Média, quando os poemas eram feitos para serem cantados, sendo apartados no Renascimento, com a separação dos instrumentos musicais do canto e da fala. O recuo histórico revela que a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères* do norte da França foram as primeiras manifestações da poesia lírica. As cantigas dos trovadores medievais receberam enorme influência das canções dos mestres de Provença. “As primeiras coleções de poesia da Península Ibérica foram os cancioneros organizados pela realeza para preservar as tradições orais da poesia cantada” (PERRONE, 1988, p. 15). O amor era tema recorrente e cantado em todas as estações, como vemos neste excerto de Bernard de Ventadorn, tido como o maior dos trovadores (SPINA, p. 1996, p. 24): “Pouco valor tem o cantar se o canto não brota de dentro dos corações; mas o canto não pode surgir de dentro d’alma, se nele não existe um amor leal e cordial. Por isso é meu cantar perfeito, pois no gozo do amor eu tenho e emprego a boca, os olhos, o coração e a inteligência.”¹

No Renascimento, houve o descolamento entre poesia e seu acompanhamento musical, mas a origem da literatura colonial no Brasil se alimenta desse veio medieval. Atravessando as décadas, a poesia e a canção seguiram caminhos que não se assumiam explicitamente, ou não havia a intenção declarada de um autor em transitar pelo mundo literário e musical em um mesmo golpe. No entanto, Perrone (1988, p. 18) lembra que no início do século XX, poetas literários parnasianos como Goulart de Andrade, Hermes Pontes, Olegario Mariano e Álvaro Moreira participaram do cenário da música popular. Orestes Barbosa seria o mais lembrado por suas letras, produzindo nas décadas de 1920 e 1930, e é dele o verso “tu pisavas nos astros distraída”, da canção “Chão de estrelas”, tomado por Manuel Bandeira como um dos mais belos versos da língua portuguesa. Com esses poetas reinventando os limites das fronteiras artísticas, coube a Noel Rosa o coroamento do que seria o teor literário na música popular,

¹ Trecho original: “*Chantars no pot gaire valer, / si d’ins dal cor no mou lo chans; / ni chans no pot dal cor mover, // si no i es fin’amors coraus. / Per so es mos chantars cabaus / qu’en joi d’amour ai et enten / la boch’e.ls olhs e.l cor e.l sen*”. (Tradução minha)

definindo nesse recorte pré-1960 um espaço de produção de letras de canção que seria lembrado posteriormente por Chico Buarque e Caetano Veloso como um marco.

Com este diálogo desde sua origem (poesia e canção), o objeto desta pesquisa recai em uma densa teia de fontes teórico-metodológicas que possibilitam o estudo sob diferentes perspectivas. Assim, pioneiros, como Sílvio Romero e Mário de Andrade, e historiadores, cientistas sociais, especialistas da comunicação, críticos literários e da cultura, capturam esse assunto sob uma ótica interdisciplinar e fomentam novas correntes críticas, como Augusto de Campos. Campos publica *O balanço da bossa* (1968), conjunto de textos, na maior parte de sua autoria, que discute a música popular, principalmente a Bossa Nova e o Tropicalismo, buscando definições. E afirma:

(...) essas inovações forjaram um novo estilo composicional que incorporou todos os recursos musicais conquistados, baseando-se numa temática literária atual e ligada ao meio que lhe deu origem. Sabendo-se que essas composições seriam executadas por pequenos conjuntos e ainda mais comumente cantadas por uma única pessoa com acompanhamento de violão ou pequeno grupo instrumental, desenvolveu-se uma técnica composicional orientada para articulações mais sutis e de detalhe, assim como um vocabulário expressivo que prevê um contato direto e íntimo com o ouvinte. (CAMPOS, 1968, p. 70)

Pela força desse “contato direto e íntimo com o ouvinte”, foi iniciada a produção de pesquisas acadêmicas, partindo de diferentes procedimentos teórico-metodológicos, que abordam a letra de canção em conjunto com a melodia, apenas a letra de canção como sistema semiológico autônomo ou ainda entram no mérito das composições, na tentativa de definir o que de fato há de trabalho literário naquilo que molda o cenário musical. Três modelos possíveis e consagrados para a análise da canção popular, observando letra e melodia em conjunto, foram usados por Lauro Meller (2015, p. 87-88) em seus trabalhos sobre o estudo da canção: Philip Tagg e o conceito de “musema”, tal como fonema, morfema, lexema, seria a unidade mínima expressiva em um enunciado musical; Luiz Tatit e a noção de eficácia da canção, sendo a linha melódica aquela que aponta a identidade da canção, numa análise em três vertentes: figurativização, passionalização e tematização; e Gabriellson e Lindström, que trabalham o efeito emocional das diferentes estruturas da canção.

A abordagem desta tese tem seu enfoque calcado no estudo da letra de canção sem considerar os aspectos sonoros a fundo, tendo na matéria da poesia produzida pelas palavras seu eixo principal. Para Tatit, todo o aparato musical que acompanha a letra de canção deve ser considerado, assim como para José Miguel Wisnik, para quem texto e música são um só corpo, sendo a performance um complemento à parte. Assim, definimos desde já que as linhas

teóricas que conduzem este estudo singram outros mares. Tagg também analisa a letra da canção em suas microparticularidades, se podemos nomear assim seu entendimento de musemas, o que também não é o objetivo desta tese. Gabrielsson e Lindström analisam todas as partes de uma canção (melodia e letra, entrando a fundo nas partes que compõem a melodia: intervalo, harmonia, tempo, etc.) em diálogo com a recepção, o que nesta abordagem vai ser considerado apenas em uma parte: a letra.

Marcos Napolitano (2005), no seu *História & Música*, propõe ainda outra forma de abordagem, com cinco elementos a serem considerados nos estudos da canção: 1 – seleção do material: a seleção do material deve ser antes de tudo metodológica, não pautada em gosto pessoal: “a escolha das canções constitui parte de um ‘corpo’ documental que deve estar coerente com os objetivos da pesquisa ou do curso em questão”; 2 – características gerais da forma “canção”: a abordagem do objeto deve ser interdisciplinar, tendo em vista que uma canção opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, bibliográficas e estéticas), indo, ao mesmo tempo, além de tudo isso. Para os estudos da canção, então, deve-se considerar o todo e não partes isoladas (caso desta tese, por exemplo); 3 – parâmetros básicos para análise da canção: a canção é composta por parâmetros poéticos (letra) e musicais (música), estas instâncias devem ser pensadas em conjunto e como complemento uma da outra; 4 – parâmetros poéticos (“letra”) – analisar o mote, identificar o “eu poético”, qual fábula foi narrada, tipos de rimas e formas poéticas, se há ocorrência de figuras e gêneros literários; e intertextualidade literária; e 5 – parâmetros musicais (“música”) – analisar: melodia, arranjo, andamento, vocalização, gênero musical e efeitos sonoros.

Napolitano ainda sugere três perguntas que o pesquisador deve se fazer quando da análise de uma letra de canção e sua melodia: 1 – “o clima e a mensagem observados na letra são confirmados pelo clima da melodia e vice-versa?”; 2 – “partindo do princípio de que o arranjo é uma espécie de comentário da canção, quais os efeitos de um determinado arranjo para a canção analisada?”; e 3 – “quais os efeitos causados pela voz do cantor intérprete, dentro do conjunto geral da canção?”. Ele ainda propõe que sejam observadas quatro instâncias da análise contextual da canção: criação; produção; circulação; e recepção/apropriação. Na seara de seu elenco de sugestões/roteiro para análise de uma canção, alguns pontos foram acolhidos nesta pesquisa enquanto outros não foram ao encontro da linha de pesquisa do qual minha orientação método-existencial faz parte. No entanto, há algumas ideias interessantes e perguntas provocadoras que instigaram esta análise. Quando

Napolitano (2005, p. 102) cita Richard Middleton sobre a eficácia política da música analisada, houve ressonância forte com o objetivo desta pesquisa:

Quantas vozes, posições e identidades estão engajadas na prática musical em questão? Quanto mais amplas e plurais, mais existe a possibilidade da comparação, ou seja, crítica?

A prática musical provoca debate?

Ela provoca choque (não necessariamente do “novo”, mas em relação às normas e auto-imagem do ouvinte)?

Quão profunda é a resposta potencial ou efetiva? Profundidade que deve ser entendida não num sentido “estético”, mas em relação à decodificação dos níveis estruturais da canção (cognitivo, afetivo, cinético etc).

Qual é o poder mobilizador da música? Qual tipo de atividade ela provoca?

Por extensão da questão anterior, qual tipo de agenciamento a música estimula?

Qual o seu poder conectivo (em relação a outros discursos e práticas)?

Qual a ordem de desejo que está em jogo?

Tendo em vista que estas questões alinham estratégias políticas a partir da prática musical, pensar a canção a partir de tais questões aponta a riqueza de conteúdo e pesquisa possíveis no terreno deste tipo de análise. O aproveitamento deste ideário, mesmo que parcial, provoca um olhar mais atento sobre o objeto e foi acolhido nesta pesquisa, mesmo que em parte. A recepção das canções vai além de seu uso político, no entanto, a Legião Urbana e o rock dos anos de 1980, de modo geral, em algum momento encontram o protesto, o não silenciamento do artista diante de seu tempo e de seu lugar no mundo, o que nos dirige outra vez à coerência e ao aproveitamento de parte deste material proposto por Middleton, via Napolitano. Para encerrar as contribuições deste intercâmbio de ideias, aproveita-se aqui também a ideia de valores envolvidos numa canção, que Napolitano traz recuperando Roman Jakobson: 1 – valores comunicativos – o que a música diz (função emotiva e referencial); 2 – valores rituais – consciência do cotidiano, solidariedade (função fática); 3 – valores técnicos – fala da música em si, com seus códigos, normas e fórmulas (função metalinguística); 4 – valores eróticos – a função da música relacionada ao corpo, impacto na sua superfície, músculos, gestos e desejos (função conativa); e 5 – valores políticos – expressões de identidade (oposto ao sistema – função fática) ou de protesto (denúncia – função emotiva ou referencial). Esses elementos levam a um outro entendimento do estudo da canção, que sugere soma e enriquece a jornada, valendo estudos à parte. Algo disto foi aproveitado, mas não no completo escopo deste imaginário.

Todos esses teóricos somam nesta pesquisa, são aproveitados em algumas nuances de seus pensamentos, mas o viés de estudo da letra de canção nesta tese revela um olhar voltado para o diálogo com a literatura, percebendo um “algo mais” entre estes universos. A brecha

para esse viés nasce quando Augusto de Campos (1968) desperta a atenção da crítica para a sincronicidade estética que existe entre Caetano Veloso e Oswald de Andrade. Campos traça paralelos entre a apropriação ou “deglutição” por parte de Oswald de ideias literárias europeias para fins nacionais e a inserção, por parte de Caetano, de alguns traços estilísticos do rock para a música tropicalista: “eles (Caetano e Gil) atingiram um grande refinamento nessa modalidade de melopeia, nessa arte rara que Pound, evocando os trovadores provençais, denomina de ‘motz el som’, isto é, a arte de combinar a palavra e o som” (CAMPOS, 1968, p. 292). Caetano Veloso, em *Verdade tropical*, revela que tanto ele quanto Augusto se aproximaram depois do rock por causa de João Gilberto e que mataram o Tropicalismo várias vezes, pois era um “movimento para acabar com todos os movimentos” (VELOSO, 1997, p. 490).

Sob esse ponto de vista, a produção musical brasileira, composta pelos mais diversos gêneros e ritmos, gera uma infinidade de elementos para análises, que se estendem sobre a forma e a composição, e para abordagens atentas ao cruzamento de materiais semióticos, à inovação tecnológica e à influência decisiva dos meios de massificação da música e do próprio mercado musical (gravadoras e afins). Umberto Eco (1970, p. 295) chama o tipo de música que atende apenas à demanda de mercado como “música gastronômica”, um tipo de produto que “não mira a nenhuma intenção de arte, e sim à satisfação das demandas do mercado”. Isso quer dizer que existe uma diferenciação clara entre o que é produzido com intenção de arte e o que busca apenas vendagem, cair no gosto popular e ser consumido em larga escala.

Assim, a Música Popular Brasileira – MPB se confirma como uma das fontes de *corpus* para análises acadêmicas, por ser um dos gêneros musicais produzidos no país que abarca as mais diversas vertentes. Para Lauro Meller, ainda há que se considerar um recorte importante: “nos séculos XX-XXI, quando se refere às canções, evoca-se principalmente os gêneros surgidos nos centros urbanos desde o final do século XIX e que se consolidaram ao longo do século XX, acompanhando o desenvolvimento do processo de gravação e de difusão do som gravado” (MELLER, 2015, p. 68). É possível diferenciar a qualidade daquilo que é entregue à massa quando há no sistema semiótico das palavras estetizadas, que formam o gênero híbrido da canção, imagens, comparações, metáforas, antíteses, enfim, uma função poética. A análise das imagens suscitadas nas letras de canção permite essa diferenciação.

De Luiz Tatit adotamos, no entanto, a nomenclatura “cancionista” para abarcar o sujeito que está na zona de produção da letra de canção e também do construto melódico que

a acompanha. Para ele, o cancionista é um malabarista, equilibrando melodia no texto e texto na melodia, com tal domínio deste feito que não parece haver esforço:

Só há habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. (TATIT, 2012, p. 9)

Quem expressa e domina muito bem este recurso é Noel Rosa. Na “sua praia”, o samba, fez o impossível até então, condensou nos anos de sua atuação como cancionista tanto talento e arte que torna difícil entender de onde vinha tudo isso. Na década de 1920, o samba era a referência principal em nossa cultura, e Rosa foi seu grande expoente. O samba, criado no Brasil e com fortes traços das culturas africanas logo se tornou o ritmo mais representativo da identidade nacional diante do mundo, galgando, na chegada ao Rio de Janeiro, um novo *status*, ao incorporar elementos de vários ritmos (polca, maxixe, lundu, xote, entre outros) ao seu batuque. Com o avanço das composições e sua introdução nos festejos de carnaval, logo a classe média carioca e as rádios incorporavam esse fenômeno, antes visto com preconceito por sua origem – os morros.

De seu gene híbrido nasce, posteriormente, nos anos de 1960, a Bossa Nova², incorporando outros gêneros e estilos. O termo “bossa” remonta a uma composição de Noel Rosa, de 1930, “Coisas nossas”: “O samba, a prontidão / e outras bossas, / são nossas coisas”. Com Vinícius de Moraes e Tom Jobim compondo os mais conhecidos *hits* do movimento, junto com as interpretações de Nara Leão, João Gilberto e seu violão, o movimento rendeu, até meados de 1960, a inovação na música feita até então. O reencontro entre poética e melodia eclodia naturalmente. Cansionistas e intérpretes estavam conscientes de seu movimento, diferenciado, que trazia para o universo musical outro som, unido à poesia:

² A Bossa Nova realizou a fusão de ritmos brasileiros com referências do jazz norte-americano, sobremaneira nas inovações harmônicas e com a utilização de alguns instrumentos presentes neste gênero musical. Essa novidade acabou por criar uma musicalidade brasileira ímpar, com canções versando sobre temas, sejam amorosos, sejam sociais, que universalizavam o nacional. Teve como expoentes os cancionistas Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto.

A partir do momento em que Vinicius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, migrou do livro para a canção, no final dos anos 1950 e início dos 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. (WISNIK, 2001, p. 183)

Com “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, canção defendida por Elis Regina no Festival de Música Popular Brasileira de 1965 (da TV Excelsior), houve uma transição que marcou o fim da Bossa Nova (o que não significa a extinção estética desse estilo) e o início do que se rotularia MPB, que agrega diversas tendências da música brasileira até o início da década de 1980 – época em que surgiu um pop rock nacional renovado. Já não havia mais apenas a “bossa”, mas uma dissidência criativa, que dificulta a definição do que se produz no país por sua diversidade. Daí se cunhou a sigla MPB de fato, para abarcar a multiplicidade de composições e melodias que permearam a produção musical brasileira a partir da década de 1960.

Nelson Motta registra, em seu *Noites tropicais* (2009, p. 62), que em meados da década de 1960 a bossa foi perdendo público, e as novas gerações estavam mais interessadas na “*beat generation*” americana, nos “*angry young man*” ingleses, na “*nouvelle vague*” francesa e na Revolução Cubana, assim como no Teatro de Arena e no Cinema Novo. Um caldeirão de tons aí. Dentre os estilos musicais produzidos no país nesse período, foi criado o rock brasileiro, que foi também se transformando ao longo dos anos. As gerações que ouviam Elvis Presley e Bob Dylan, ícones do rock nos EUA, assistiram ao desenvolvimento de um tipo de rock cada vez mais focado nas letras de protesto, na predileção por um tom ofensivo e libertário, batizado de *punk rock*. Daí para a influência das bandas europeias, dos meninos raivosos citados por Motta, chegar à juventude brasileira não demorou. As relações políticas e educacionais no Brasil levaram muitas famílias da elite social para o exterior e foi desse contato que se começou a importar direto dos guetos londrinos e adjacências esse novo som. Esse tempo e o que se produziu a partir do encontro entre sons modularam um novo estilo musical inconfundível: o “BRock” (termo criado por Arthur Dapieve para delimitar o rock tipicamente brasileiro que surgiu na década de 1980).

Paralelamente a este cenário do *punk rock* e do *rock and roll*, os poetas Leminski, Chacal, Waly Salomão e Ana Cristina César, por exemplo, estão no recorte dos que publicaram em meio às décadas de 1970/80 no Brasil, juntamente aos que fincaram na prosa seu legado (lembrando alguns): Antonio Torres, Caio Fernando Abreu, Deonísio da Silva, Domingos Pellegrini Jr., Hilda Hilst, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, João Antonio,

João Ubaldo Ribeiro, João Gilberto Nöll, João Silvério Trevisan, Lya Luft, Luiz Vilela, Luís Fernando Veríssimo, Márcia Denser, Marcio Souza, Moacyr Scliar, Marina Colasanti, Nélida Pinõn, Roberto Drummond, Rubem Fonseca, Raduan Nassar, Reinaldo Moraes, Roniwalter Jatobá, Sonia Coutinho, Silvio Fiorani, Sérgio Sant’Anna, Silviano Santiago, Tânia Faillace, e Wander Piroli, entre outros. No entanto, esse recorte é apenas uma tentativa diacrônica de registro, injusta, decerto, pois muito do que foi produzido também neste tempo não consta dos manuais ou levantamentos históricos sobre a literatura no Brasil.

Na contramão do Iluminismo, movimento racional e afeito a nomenclaturas e definições, o que se percebe no final do século XX e ainda ressoa, tem diferentes batismos, com as tentativas de pôr um fim à modernidade: modernidade tardia ou pós-modernidade ou hipermodernidade ou modernidade líquida ou supermodernidade etc. Neste terreno escorregadio das possibilidades de nomear a expressão artística de um tempo ainda estando nele, surge o embate quanto ao que deve de fato nomear o contemporâneo. Alargando conceitos e preceitos, partindo desde Hutcheon, Lipovetsky, Bauman, Eagleton, Han, Guattari, Lasch, entre tantos outros pensadores, o ponto culminante de todo o estranhamento presente é o deslizamento de certezas e a crise do eu. Crise que se reflete nas manifestações do eu-lírico em diversos campos da arte de maneira geral, o deslizar contínuo do ser nas ondas da contemporaneidade. Captando bem este espírito, Cecília Meireles (2001) escreveu “Lua adversa”:

Tenho fases, como a lua.
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e vêm,
no secreto calendário
que um astrólogo arbitrário
inventou para meu uso.

E roda a melancolia
seu interminável fuso!

Não me encontro com ninguém
(tenho fases como a lua...)
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu...

A nota melancólica, o sujeito fluido, escorregadio, e este habitar o não-lugar ou o entre-lugar, conceitos de Augé (1994) e Bhabha (1998), que falam do sujeito que não se encontra em si nem em parte alguma fora dele, é um incômodo intrinsecamente moderno e que persevera, embasando o ideário que vimos ser datado no Brasil com a Semana de Arte Moderna de 1922. Não apenas no terreno do nome do movimento literário, mas no entendimento acerca do que foi e está sendo produzido, do caráter nacional e identitário da produção artística, muito é questionado. Quem bem abarca esse estranhamento é Agamben:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem ter o olhar fixo sobre ela. (AGAMBEN, 2010, p. 59)

Haroldo de Campos (1992) captou esta transgressão própria da arte, que torna os rótulos escorregadios com sua análise sobre os “bárbaros alexandrinos”, os desconstrutores de regras. Oswald, Borges, Mário de Andrade seriam destes que reinventam tudo. À Bakhtin, lembrando sempre o seu conceito de carnavalização, Campos analisa este movimento como fim de uma era monológica, unilateral e sistematizante, e há, neste revés, uma plurivisão, multifacetada, prismática em centenas de colorações (des)combinadas possíveis. “Tudo pode coexistir com tudo”: Proust, Mallarmé, Góngora, Cortázar, Joyce, Carroll, Rosa, Fuentes, Vargas Llosa em diatribe reenergizante acerca dos caminhos da literatura latino-americana, nos quais os autores se retroalimentam uns dos outros, construindo um ideário abrangente, em linhas que não possuem mais latitudes e longitudes precisas. Nesse estudo de Campos sobre as fronteiras criativas, sentidos de herança e filiação criativa entre Latino-América e Europa, ele chega ao entendimento de que o ato da escrita é reescrita. Alteridade como máxima, literatura antropofágica como via possível, eis o autor numa possível solvência da questão histórica da *diferença* na cultura brasileira.

Neste retroaproveitamento que a arte faz em/de si mesma, música popular e poesia literária encontram-se não só cruzando caminhos como estabelecendo novos parâmetros de análise, dadas suas naturezas distintas. No entanto, sob o olhar de Haroldo, torna-se possível também pensar em contaminações que tornam não estanques estes meios de produção artística. Assim, o legado da Legião Urbana e as composições de Renato surgem como ambiente que interessa aos estudos literários também por sua qualidade lírica, como pode ser visto em dois trabalhos de grande congruência de abordagem com esta tese, uma dissertação

de mestrado – *Legionários do rock: um estudo sobre quem pensa, ouve e vive a música da banda legião urbana*, defendida por André Luis Campanha Demarchi, na UFRJ, em 2006, para obtenção do título de Mestre em Sociologia – e a tese: *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo* – defendida em 2008, por Alessandra Leila Borges Gomes, na UFMG, para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários. Para Umberto Eco (1970, p. 302),

a canção nova, de que se falou há pouco, orientou sua polêmica contra a melodia gastronômica, indo buscar modos novos até mesmo na música de igreja, além da folclórica; orientou sua polêmica contra o ritmo gastronômico elaborando “falados”, “contínuos” discursivos próprios para dar novo relevo aos conteúdos, não procurando atenuar a atenção do ouvinte mediante o fascínio de um ritmo primitivo, mas sim através da presença envolvente de conceitos e apelos inusitados. O resultado foi fornecer uma canção que a pessoa *se concentra para escutar*. Habitualmente, a canção de consumo é usada como fundo musical *enquanto se faz outra coisa*; a canção “diferente” requer respeito e interesse.

O foco do presente estudo recai sobre as particularidades deste gênero “diferente” de canção, na sua versão brasileira, e no recorte de tempo que se inicia nos anos de 1980. O sujeito que norteia o percurso da pesquisa é um cancionista brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, com alma no mundo, Renato Manfredini Junior, filho do bancário Renato Manfredini e da dona de casa Maria do Carmo Manfredini e irmão de Carmem Teresa. Como objetivo principal, o trabalho propõe uma leitura crítica de 29 (vinte e nove) letras de canção de autoria exclusiva de Renato, como memórias-presentes, registro de um tempo mutante, crítico, no embalo da mudança da década de 1980 para a de 1990, delineando seu projeto poético de criação, a partir do qual se torna possível captar a relevância literária de suas canções. Vivente da travessia desses vinte anos, o seu relato poético-musical traça um perfil de si mesmo, como demonstraremos, e de toda uma geração. O *corpus* da pesquisa compreende, assim, um recorte das letras de canção compostas por Renato para a banda Legião Urbana, que servem de subsídio para comprovar se de fato o cancionista foi “antena da raça”, expressão de Ezra Pound, capaz de filtrar, para a linguagem das letras das canções, o âmago de uma juventude vivente no pós-regime militar e que teve de reaprender a pensar o mundo, procurando outras formas artísticas com maior alcance representativo no referido contexto (SOUZA, 1994).

A Legião Urbana marca oficialmente sua entrada no cenário nacional do rock em 1984, em Brasília, palco fértil para o rock brasileiro, dialogando com a canção, por ser uma cidade ainda em formação, que tudo continha, guardava promessas, contaminando e envolvendo seus habitantes com um sentimento, transformado em poesia, efeito da cidade.

Por isso nela – e mesclada com ela – a canção. A origem do grupo, formado inicialmente por Renato Russo, letrista e vocalista, Dado Villa-Lobos, guitarrista, Renato Rocha, baixista, e Marcelo Bonfá, baterista, vem da banda punk Aborto Elétrico, criada por Renato, no fim da década de 1970. André Mueller, na orelha do livro *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília* (2001), de Paulo Marchetti, descreve bem o que foi esta primeira banda de Manfredini Jr.:

volto a Brasília no dia 7 de setembro de 1980 e vejo um ensaio. Fiquei bobo. A comparação com um Pistols brasileiro, um Clash candango, um Public Image do cerrado, um Joy Division do Plano Piloto foi imediata. E olha que essas bandas ainda existiam! E o Aborto estava lá, pau a pau, na energia e no som. E era coisa nossa.

A banda se consolida no mercado ao longo das décadas de 1980 e 1990, com canções assinadas e interpretadas por Renato, às vezes com coautoria de Bonfá e Dado e raras parcerias, que mesclam com lirismo a escrita autobiográfica de um sujeito capaz de responder pelo momento histórico que o acolhe, como aprofundaremos na sequência. Ela lançou, no período de 1984 a 1997, oito álbuns: *Legião Urbana* (1984), *Dois* (1986), *Que país é este 1978-1987* (1987), *As quatro estações* (1989), *V* (1991), *O descobrimento do Brasil* (1993), *A tempestade* (1996) e *Uma outra estação* (1997).

O material escrito desta obra musical permite o posicionamento crítico do autor, no diálogo da primeira pessoa do singular com os acontecimentos que norteiam a sua época. A canção se instala, assim, em seu hibridismo de gênero, como memória cultural de um tempo, suplementando o processo de transição de uma década. Para Bachelard (2003, p. 84), “toda grande imagem simples revela um estado de alma”. Ao analisar os desenhos que as crianças fazem de casas quando solicitadas, Bachelard percebe que sempre há um traço que designa uma força íntima, revelando a relação da criança com a casa, um tanto do seu estado de espírito. Assim, temos nas canções compostas por Renato indícios que conduzem a presente análise para perceber o quanto do autor se revela, já que ele é tido publicamente como intenso e autoral, e verificar nos caminhos de suas letras poéticas o quanto de seu interior foi ali delineado, o que impregna as intenções do autor ou delas sequer faz parte. Ainda diz Bachelard (2003, p. 84): “A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar”.

Por isso, as letras das canções são tratadas aqui como objeto de estudo, já que sua densidade simbólica e semântica permite ao analista literário classificá-las como um sistema semiológico que adquire autonomia para este fim. O embasamento teórico parte de Umberto

Eco e sua teoria sobre as intenções presentes em um texto (a do autor, do leitor e a do próprio texto); Octavio Paz surge por conta de seus estudos sobre a poesia, que norteiam o olhar sobre o poeta e o que ele escreve; Arthur Dapieve e Carlos Marcelo, biógrafos de Renato Manfredini Jr., são fontes fundamentais, autorizadas pela família do cancionista estudado, para compor o cenário sobre sua vida e obra; Paul Zumthor apresenta o laço da performance com o texto poético, dando a importância da esfera corporal como parte da interpretação; Giorgio Agamben, Zygmunt Bauman, Christopher Lash, Byung-Chul Han e Félix Guattari são o suporte teórico para o entendimento do sujeito na contemporaneidade e sua força criativa; Eric Hobsbawm (esfera mundial) e Boris Fausto aliado ao conjunto de textos organizado por Silvano Santiago, que compõem os três volumes de *Intérpretes do Brasil*, (esfera local), formam o quadro conceitual dos fenômenos históricos e sociais que acompanhavam a ascensão da Legião Urbana, o que leva à compreensão extensiva de como esses fatos embrenharam-se nas composições de Renato, refletindo suas intenções e a captura delas na vertente da recepção por parte do leitor/ouvinte. Dessa forma, pretende-se reconhecer e delimitar o sujeito que fala e de onde fala aos seus, no entendimento das circunstâncias em que assumiu uma herança cultural e ideológica e como a representou nas suas composições, a partir de sua íntima identidade, amplificada pelos versos produzidos e ressignificada, assim, como pertencente ao íntimo de todos.

Flagrante dessa expansão do íntimo, a Legião Urbana atingiu um *status* que foi captado pela jornalista Nayse López, de *O Globo*, em reportagem intitulada “A legião e seus seguidores”, de 10 de outubro de 1994, em que ela comentava o show que ocorrera na noite anterior, na casa de shows Metropolitan, no Rio de Janeiro, em cujo fim consta uma crítica de Tom Leão a respeito do que fora visto:

Legião Urbana não faz mais shows. Faz cultos. O que aconteceu neste fim de semana no Metropolitan foi um conagração da banda com seus fiéis. Estes não se importaram se o som deixou a desejar e nem com a pedreira que é entrar e sair do Via Parque em noites de espetáculo. Eles só queriam ver Bispo Renato Russo e seus obreiros, que iniciaram a celebração com música clássica e terminaram jogando ramos de flores na plateia. Os maiores momentos de fé aconteceram na abertura, com SERÁ, no módulo acústico que destacou GERAÇÃO COCA-COLA e teve seu ápice na quilométrica FAROESTE CABOCLO, cantada com fervor por todos os presentes. Russo foi embora perguntando QUE PAÍS É ESTE, voltou rapidamente e saiu de cena com seu púlpito em meio a luzes celestiais. Só faltou levitar. E todos disseram ao final: “Aleluia!”. (grifos da autora)

Tendo em vista esse relato como exemplo do alcance das letras de canção de Renato, é preciso transversalizar o estudo de sua obra, a fim de entender as razões que levaram o menino do Rio, criado em Brasília, a se tornar esse ícone pop do rock nacional com refrações messiânicas. As perguntas que a presente tese busca responder invadem esse espírito: quais elementos foram explorados pelo cancionista para atingir seus “legionários” de maneira tão próxima? Há de fato um fenômeno estético em suas composições que estabeleceu um denso diálogo com a juventude de seu tempo e até hoje reverbera. Que fenômeno foi esse? Por que ainda persiste? Que elementos há em suas letras de canção que as tornam atuais? As respostas que se pretende aqui erigir estão alinhavadas em conceitos teóricos que possibilitam o entendimento de um mito³, construído por si mesmo (e para si mesmo?) em miudeza de cuidados e fadado a uma trágica morte conduzida pelo vírus HIV (com todos os elementos que uma epopeia à “Faroeste caboclo” merece).

Tendo em vista que “construir uma identidade é necessariamente um processo social, interativo, de que participa uma coletividade e que se dá no âmbito de uma cultura e no contexto de um determinado momento histórico” (SOARES, 2004, p. 137), não há como fugir da contaminação (e é mesmo fundamental sublinhar) que a obra de Renato sofreu devido à adolescência partilhada com a cidade de Brasília e aos cruzamentos de referências do jovem Manfredini Jr. com um grupo de jovens dispostos a construir à sua maneira um novo cenário para a música popular brasileira da década de 1980. A partir disso, busca-se investigar de que forma uma possível imagística de fundo sustenta a coesão de sua obra, e como a estetização das informações incorporadas nas letras recuperam um ideário mitopoético historicamente tematizado.

Umberto Eco vem como norte teórico devido às descobertas do artigo publicado por Cyntrão (2009), no qual ela constatou que a incorporação da “fala mítica” da persona dos poetas só terá este valor interpretativo se, no cruzamento com os signos estéticos textuais (*intentio operis*), tiver a função de confirmar estes últimos, ou seja, deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Como Renato Manfredini Jr. não é mais um autor vivo, torna-se inacessível sabermos, por sua própria voz, de sua intenção de autor (empírico) na gênese da criação poética. Assim sendo, é preciso utilizar alguns dados biográficos e testemunhais como instrumentos para verificar possíveis discrepâncias e/ou convergências

³ Segundo Lévi-Strauss, o mito se apresenta como a forma primordial da cultura. Como tal, relata uma história e faz reviver uma situação ideal, que satisfaz aspirações religiosas, morais, sociais e mesmo práticas de um povo. Assim, “um mito é, ao mesmo tempo, uma história contada e um esquema lógico que o homem cria para resolver problemas que se apresentam sob planos diferentes, integrando-os numa construção sistemática” (LEVI-STRAUSS, 1970, p. 140).

entre o que se sabe da atuação vivencial do autor e o que seus textos dizem, ou melhor, dizem a partir da “discutível intenção” de leitores, conforme expressão cunhada por Eco (1990, p. 91).

Uma forma de reduzir indeterminações será sempre fazer qualquer consideração interpretativa partindo da voz textual e nela buscar o que diz relativamente à sua própria coerência contextual, bem como a situação dos sistemas de significação em que se respaldam (ECO, 1990, p. 7). Eco, analisado por Collini na introdução à *Interpretação e Superinterpretação* (2005), argumenta sobre a noção provocativa de *intentio operis*, que desempenha um papel importante enquanto fonte de significados que, embora não se reduzam à *intentio auctoris*, funcionam como restrição à liberdade da *intentio lectoris*:

A natureza, o *status* e a identificação dessa *intentio operis* parecem exigir uma elaboração melhor, embora se baseando em suas próprias distinções anteriores entre leitor empírico, o leitor implícito e o leitor-modelo, Eco construa engenhosamente a idéia para sugerir que o objetivo do texto deve ser produzir o leitor modelo – isto é, o leitor que lê o texto como, de certa forma, ele foi feito para ser lido, onde se pode incluir a possibilidade de ser lido de maneira a permitir interpretações múltiplas. (COLLINI, *apud* ECO, 2005, p. 11)

O leitor-modelo é o almejado pelo autor no momento da escrita: é para ele que o autor escreve e reserva suas intenções. Assim, o texto é trabalhado para prover ao leitor de uma série de interpretações possíveis. Quando Collini exige de Eco uma melhor definição de fronteiras entre os tipos de leitores, ele demarca a importância de se desenhar quem seria esse leitor ideal, em contraste com o empírico e o implícito; o modelo seria o leitor que consegue atingir o eu⁴ do autor. Nesse momento pode-se recorrer a uma diferenciação de Bachelard (2003, p. 7) quanto a ressonâncias e repercussões de um texto poético: “na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera a invasão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser”.

Dentre as instâncias de absorção do poema, quando há repercussão, ele existe no interior do ser, alojando-se. Podemos então voltar a Eco e Collini e desenhar um mapa para a solução do leitor-modelo. Ele seria aquele que, para além da ressonância, foi invadido pela repercussão das palavras. Ele e autor se tornam um em suas intenções. Os dois seres encontram-se nesse espaço invisível do encontro dos íntimos. Talvez por isso Renato Russo e seus seguidores fiéis tenham feito da relação pela letra de canção um elo duradouro, já que aquele foi capaz de gerar ressonâncias que repercutiram na alma destes e ainda ressoam.

⁴ Aquele pretendido por ele, o “eu” que está expresso na composição poética em cruzamento com o seu próprio eu, *mix* de eu-lírico/persona com o autor em si, a pessoa.

A poética de Renato construiu-se para o íntimo do outro como algo familiar, pertencente a ambos, por isso é importante entender quem são o autor e os leitores/fãs/ouvintes. Estes últimos revitalizam sempre a Legião Urbana, mesmo anos depois do fim da banda, e formam um público tão fiel ao seu discurso que cunharam o termo “legionários” para si próprios. Não são apenas fãs, mas experimentadores do universo da Legião, estudando as letras das canções e a obra de Renato Russo como fonte de sabedoria (percebe-se ainda hoje, nas manifestações em sites e redes sociais, mais uma vez, o valor messiânico atribuído ao líder da Legião Urbana). A necessidade do público dialoga diretamente com a catártica produção de Renato, que representa o artista contemporâneo cuja potência vai contra a banalização da cultura, como corpo que resiste, propondo algo mais. Júlio Diniz, em sua fala⁵ no IX Encontro do Grupo de Pesquisa: “Textualidades Contemporâneas: processos de hibridação”, realizado na Universidade Metropolitana de Ciências da Educação – UCME, em Santiago do Chile, em outubro de 2018, afirmou que “estar diante do outro e falar para o outro do outro que habita em si é um grande gesto político, artístico e ético que o artista, o intelectual e o operário do simbólico contemporâneos podem fazer no mundo de descasos e banalizações” e perguntou a si mesmo e ao público que o assistia como o artista contemporâneo pode ser lugar da resistência e de afirmação da precariedade humana. E provocou:

As narrativas urbanas que trafegam pelas cidades latino-americanas, em particular as brasileiras, moldam corpo textual, visual e sonoro do artista de nosso tumultuado presente, ocupando territórios que vão das subjetividades aos coletivismos, da solidão ao encantamento, da loucura à memória, do controle à ruptura radical. Paixões, preconceitos, violência, sexo, espanto, desejo e dor são tratados por vozes que narram vozes em trânsito, corpos em suspensão, discursos que buscam incessantemente a potência da vida. Toda esta reflexão nos remete a uma luta contra o controle do corpo, como máquina desejante, a esterilização e a higienização da libido como pulsão de vida e o silêncio imposto à voz.

Diniz lança luz sobre os motivos que fazem a voz de Renato perdurar. Há em sua composição o desejo, a pulsão de transcendência, a escrita para todos e nenhum, o expurgo de si mesmo, talvez por isto tão inclusiva. Pistas sobre este tipo de tiro certo ao alvo também são dadas por Luiz Tatit, em *O cancionista: composição de canções no Brasil* (2012, p. 234), quando ele explica que a profundidade na canção popular “é a condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como solidão, liberdade, amor, num breve espaço de tempo (por volta de três minutos) intensamente ativado do ponto de vista emocional”. Seu referencial é

⁵ Registro feito por mim, em gravação na íntegra de 23 minutos e 17 segundos. Acervo pessoal.

Chico Buarque e Tatit reforça que o poder do compositor está em dizer o que a melodia intensifica. Neste jogo dual, “todos os grandes compositores tiveram experiências com criações profundas. Chico Buarque fez delas sua dicção” (TATIT, 2012, p. 234). Nessa mesma linha atuou Renato, que, diferentemente de Chico e seu trajeto intenso pelo que dá voz inclusive à alma feminina, escolheu como força motriz o caminho do sujeito em formação, inserido numa cidade, num conflito existencial e num dilema situacional irreparáveis. Ambos se encontram, no entanto, na profunda alteridade que agregam às suas composições: o alvo é sempre o outro.

No âmbito dessa relação com o outro e os motes do fazer poético, Walter Benjamin (2000) dedica-se a uma análise sobre Baudelaire que ilumina esta tese. Para ele, esse poeta é captador dos personagens e elementos da cidade, compondo um ideário que veio a inaugurar uma novidade poética. O que acionou o labor baudelaireano foi a multidão. A cidade, as pessoas que se cruzavam, indo e vindo a cada dia, eram ressignificadas por elementos de progresso que forjaram o termo “modernidade”. Nesse elemento, o sujeito que se configura como herói para Baudelaire é justamente o que habita esse urbano ressignificado. É o sobrevivente, é o João de Santo Cristo⁶. Benjamin reforça que tanto Baudelaire quanto Balzac fizeram desse espírito, desse sujeito, seu personagem recorrente. O romantismo então passa a ser objeto oposto nas obras desses poetas. O herói falho e fractado é tomado pela paixão, engolido pela modernidade, pela sociedade que se configura neste novo tempo histórico e literário. Esta entrega absoluta do sujeito encontra Renato e suas letras, encontra seus legionários e instaura uma relação para além da leitura/escuta das composições.

O urbano vai corroendo a figura do herói e Baudelaire, em *As flores do mal* (1964), traz a poesia lírica para o terreno da multidão, do caos e da mistura uniformizante das massas urbanas, mote recorrente para Renato. Assim, seus personagens são prosaicos e urbanos, um mix que cria uma nova dimensão para a poética como um todo. Há agora violência e caos, reconhecimento e estranhamento do sujeito. Uma ironia fina que começa a desconstruir, ainda que louve a origem, a forma clássica de composição. Esse é o mesmo ideário que se manifesta quando atentamos para os LPs *Legião Urbana*, o primeiro, e o *Dois*, como o próprio nome entrega, o segundo. Nesses volumes, as letras de canção rasgam protesto, amores frustrados, a relação com Brasília e a indignação político-social do cancionista e da banda.

Reside nessas comparações além-tempo o entendimento de que não só Baudelaire, mas outros, como Renato, como Faulkner, atentaram para o sujeito que carrega em si a

⁶ Anti-herói da canção “Faroeste Caboclo”.

inquietação diante do tempo, própria da modernidade, das querelas de ser e estar em um mundo que não desacelera mais. Por isso também, os escritos de Renato foram feitos com a intenção de despertar o olhar para sua escrita, a fim de provocar em seu público o cuidado também da leitura das letras das canções nos encartes, indo além da simples reprodução de versos pela via da audição. Era preciso ler o que vinha impresso nas capas dos LPs, pois o criador acrescentava significado às suas letras poéticas por meio dos comandos que só quem as lesse o acessaria. Para endossar esse entendimento, não só os encartes dos álbuns da banda são considerados na análise como fonte, mas a percepção de Charles A. Perrone (1988) acerca da ressignificação que esses encartes trouxeram para o labor do compositor com as palavras:

Muitas vezes, pode-se afirmar que um compositor ou letrista revela intenção de escritor quando registra suas letras na capa ou no encarte de um LP. Os versos são cuidadosamente ordenados, aparecem arrumações espaciais peculiares, letras em itálico ou maiúsculas, epígrafes ou comentários, criando um estilo proposital. Para mostrar as semelhanças entre literatura e música popular, é preciso referir os temas, as alusões, as fontes, as figuras de linguagem, etc. sem desfigurar a totalidade músico-poética original. Um estudo da interseção das séries literária e musical gira inevitavelmente em torno dos aspectos textuais, incluindo a dimensão secundária do texto musical como um artefato impresso. (PERRONE, 1988, p. 16)

Ainda assim, Perrone (1988) não iguala poemas e letras de canção, mas assume que um estudo que se presta a considerar a canção como objeto estético aderente ao terreno da poesia é todavia válido, por serem os poemas escritos e as letras de canção “subdivisões da categoria geral da poesia em seu sentido amplo, um texto versificado com beleza de expressão e pensamento”. Vale, portanto, partir desse pressuposto para verificar se Renato foi capaz de realizar essa alquimia, transmitindo para suas composições a força que as faria ter valor literário. Além disso, não seria ele o único a abalar a fronteira dos terrenos da poesia para o da letra de canção. Esse seria um fenômeno que ressurgiu nas décadas de 1960 e de 1970. Para Anazildo Vasconcelos da Silva, toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação nesse período. É dele também o entendimento, com o qual concordamos, de que quando letra e música nascem juntas, há confluência interativa recíproca entre as duas no ato de criação, mas, quando concluída esta obra, existem aí duas formas artísticas independentes. Assim, ele também não concorda com o ponto de vista de que a letra de canção precisa necessariamente ser estudada juntamente com a melodia que a acompanha, pois, como “diferentes sistemas sónicos que são”, a sua dissociação para fins de estudos não causa danos artísticos a uma ou a outra, impedindo a interpretação discursiva das

duas linguagens isoladamente, em seus respectivos campos, o musical e o verbal (2010, p. 27).

Como leitores/ouvintes e biógrafos de Renato Russo, os jornalistas Arthur Dapieve e Carlos Marcelo são considerados fonte de pesquisa para a biografia do cancionista desde os primórdios de sua formação em Brasília até o auge da Legião Urbana. Enquanto Carlos Marcelo desenvolve longa narrativa sobre a transição de Renato Manfredini Jr. para Renato Russo, Dapieve já apresenta relatos detalhistas sobre a carreira do vocalista da Legião Urbana e as consequências dos shows e das pressões da gravadora sobre o cancionista e seus álbuns, meticulosamente pensados e trabalhados, tendo em vista a realidade social do país e as relações interpessoais do seu tempo. Renato Russo é então colhido nas obras desses dois autores para que se tenha o material que norteia a proposição de Umberto Eco acerca das intenções do autor, e também por sua própria voz, por meio das entrevistas que registraram, ao longo de toda sua carreira, vários detalhes de seu processo composicional, mesmo quando em coautoria com os demais membros da Legião Urbana.

Renato Russo mais de uma vez revelou nessas entrevistas que letra e canção para a Legião Urbana nascem juntas ou separadas, não necessariamente com uma regra ou ordem específicas. Ao revelar a preocupação maior do grupo com composições que dialogassem com o tempo em que surgiram, para além de trazer questões de cunho existencial e do espírito humano, Renato demonstrou um avanço no processo criativo da Legião Urbana, no sentido de encontrar o sentimento de estar no mundo daquele fim de década (1980), tempo de oclusão de uma era dolorosa para a política brasileira e para os indivíduos que cresceram nos anos dessa “década perdida”⁷. Assim, o entendimento de Carlos Alberto de Medina (1973, p. 22) sela o caminho que esta tese vai percorrer:

convém lembrar que música e letra não andam isoladas. Uma é em função da outra; entretanto, nossa análise recai basicamente sobre a letra. O fato é que a análise das letras, embora expresse apenas o conteúdo verbal, donde secundário da música, é a que pode permitir o exame de caráter social.

Tendo em vista essa construção, é necessário entender o cenário histórico que propiciou a disseminação do movimento punk, ao qual Renato era atento. Eric Hobsbawm, Boris Fausto e Silviano Santiago trazem esse embasamento ao traçar o cenário histórico recente da humanidade. Hobsbawm faz o resgate do século XX em amplitude mundial e

⁷ A “década perdida” é o nome cunhado por alguns analistas e refere-se à estagnação econômica vivida pela América Latina durante a década de 1980. A indústria, de modo geral, e a economia agonizaram nesse período, e nem Collor nem Sarney foram capazes de sanar esse hiato no crescimento econômico.

Santiago aborda a história do Brasil. Hobsbawm, em *A era dos extremos* (1995), divide o século XX, em três “eras”. A primeira, “da catástrofe”, é marcada pelas duas grandes guerras mundiais, pelas ondas de revolução global, em que o sistema político econômico da URSS surgia como alternativa histórica para o capitalismo, e pela virulência da crise econômica de 1929. Também nesse período os fascismos e o descrédito das democracias liberais surgem como proposta mundial. A segunda era são os anos dourados das décadas de 1950 e 1960, que, em sua paz congelada, viram a viabilização e a estabilização do capitalismo, responsável pela promoção de uma extraordinária expansão econômica e de profundas transformações sociais. E a terceira, de 1970 a 1991, marca o “desmoronamento” final, em que caem por terra os sistemas institucionais que previnem e limitam o barbarismo contemporâneo, tempo em que a política e a economia se reinventam às custas da reestruturação de vários sistemas em falência. É esse último período em que se mergulha aqui para entender a formação das bandas de punk, do rock e suas implicações na produção musical brasileira da década de 1980.

Boris Fausto, com seu *História do Brasil* (2001), foi escolhido como fonte de informações acerca do período histórico de 1964 a 1996 no país, momento esse que influenciou as composições de Renato e que ilumina as análises de suas letras, principalmente as de protesto. Com capítulos dedicados ao regime militar, à transição para o Governo Sarney, às principais mudanças ocorridas no período de 1950 a 1980 e à nova ordem mundial e o Brasil, Fausto tece o panorama necessário para o entendimento do profundo sentimento de revolta que emerge com a vertente do rock da qual Renato faz parte – o *punk rock* –, transformando-se em pop rock, justamente em congruência com as mudanças políticas, ideológicas e sociais brasileiras que exploraremos no decorrer das análises.

Silviano Santiago nos traz o resgate de uma fortuna literária que auxilia no entendimento da formação da identidade e do sujeito brasileiro a partir da reunião de textos formadores/informadores de nossa sociedade. Os três volumes e suas milhares de páginas são resultado de uma encomenda do Ministério das Relações Exteriores e Ministério da Cultura, e coube a Santiago a seleção das obras e fortunas críticas para a produção das introduções e prefácios de cada divisão da selecta. Fazem parte dos volumes os seguintes livros: Volume I – *O Abolicionismo*, de Joaquim Nabuco; *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *A América Latina*, de Manuel Bonfim; Volume I de *Populações meridionais do Brasil*, de Oliveira Viana; *Vida e morte do bandeirante*, de Alcântara Machado; Volume II – *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado; *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil: *Casa grande & senzala* e *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre; e Volume III – Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil: *Ordem e progresso*, de Gilberto

Freyre; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda; *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior; *A revolução burguesa no Brasil*, de Florestan Fernandes. Para esta tese fez-se grande aproveitamento do terceiro volume desta obra, principalmente dos textos de Caio Prado Júnior e Florestan Fernandes, como veremos adiante. Voltando ao passado conseguimos perceber melhor o presente, e lembrando Guattari, em seu livro *Caosmose*:

Os dispositivos de produção de subjetividade podem existir em escala de megalópoles assim como em escala dos jogos de linguagem de um indivíduo. Para apreender os recursos íntimos dessa produção – essas rupturas de sentido autofundadoras da existência –, a poesia, atualmente, talvez tenha mais a nos ensinar do que as ciências econômicas, as ciências humanas e a psicanálise reunidas. (GUATTARI, 1992, p. 33)

Para além de recorrer a Santiago e Fausto, assim como a Hobsbawm, o olhar de Guattari nos fala sobre começar de maneira molecular, individual, o manejo desse fenômeno atual que podemos chamar de “projeção existencial em retrocesso”. Se as bases sólidas não mais sustentam sistemas e vemos ruir o castelo de certezas da humanidade de modo geral, vemos também se arquitetar diante de nossos olhos nas redes sociais o festival medonho do apego ao que já se foi. Apego por vezes perigoso. É a armadilha de se estar perdido. Para alinhar o entendimento acerca deste lugar do sujeito moderno, que ressignifica e repensa a si mesmo, suas referências e seu legado, Giorgio Agamben, Christopher Lasch, Félix Guattari, Byung-Chul Han e Zygmunt Bauman encontram-se também como ambiente teórico para acomodar a análise sobre as composições de Russo, reunindo esses teóricos, conseguimos adentrar o espaço melancólico da composição russeana quando trilha a alteridade, espaço este tão caro à produção final do cancionista (vista nos álbuns *Tempestade ou O livro dos dias* e *Uma outra estação*). O termo “cancionista” em si já resume a simbiose explorada por Luis Tatit entre o letrista e o cantor, é o sujeito que não se rotula apenas em uma vertente, esse neologismo de Tatit representa o eu-moderno criador de letras de canção que é, num só recorte, músico, poeta, cantor, tudo mixado, ampliado pelas possibilidades diversas da performance em cada âmbito desse prisma.

O cancionista representa o ser sensível que vai ao encontro deste outro que a teoria de Byong-Chul Han tenta captar e descrever na contemporaneidade. Han cita como ícones de seu ideário as Torres Gêmeas, cópias perfeitas, imponentes e poderosos símbolos do império do igual, fechando-se em um sistema próprio, impondo a mesmice e excluindo o diferente, e também as pessoas maratonando seriados com várias temporadas, fidelizadas àquilo de que gostam e sem mudar o foco, como emblemas do que o filósofo sul-coreano prega como

símbolo do nosso tempo: a antialteridade. A sociedade hiperconsumista e neoliberal que se consolidou depois de 1989, com a queda do Muro de Berlim, tem se ensimesmado e tentado viver voltada para si, o que também foi percebido por Lasch, Guattari, Agamben e Bauman. Todos esses são teóricos que confluem nestas vertentes do sujeito contemporâneo, servindo de base para a análise do que Renato já percebera e tornou personagem de sua criação.

Para arrematar o intento da compreensão do trabalho do vocalista da Legião Urbana, em diversos pontos da tese o som de fundo parte também dos estudos de Octavio Paz. Esse teórico define a poesia como “conhecimento, salvação, poder, abandono”. Em sua concepção (PAZ, 1982, p. 7), o poema seria capaz de transformar o mundo, pois “a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior”. Assim, vemos a produção artística de Renato, no mesmo caminho da poesia que ajuda a revelar este mundo, criar outro, e é esse entendimento de paz que o faz ser uma fonte relevante para caracterizar o cerne das composições da Legião Urbana.

Se, como apregoa Paz (1982, p. 7), a poesia é “pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero”, assim são as canções da Legião Urbana. De cada um desses sentimentos nasce a necessidade de Renato de criar suas letras, forjadas diante do espanto e da revolta frente à ditadura militar no Brasil, do amor e do caos interior vividos pelo indivíduo em trânsito, hipóteses estas que serão desenvolvidas a partir das análises de suas letras de canção.

O excerto de Paz traz muito do espírito de Renato, cancionista inquieto e reservado, pessoa ácida e crítica, persona performática e tida como messiânica pelos fãs. Sem esses elementos não haveria a transposição do caráter da banda para um estágio de culto, em que a plateia assistia hipnotizada às evoluções do vocalista no palco, em uma espécie de transe catártico, emblema de um tempo para uma juventude carente de símbolos. Neste sentido, Agamben também nos concede seu entendimento sobre o papel do ser sensível no mundo contemporâneo:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição de contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2010, p. 62-63)

Desta maneira, sua composição poética atenta ao tempo fez nascer uma aura peculiar que, em conjunção com a performance de Renato Russo, garantiu-lhe o *status* de “poeta messiânico” para muitos fãs e em artigos na imprensa. O cenário dos shows, o figurino e a plateia embevecida congregam-se para fazer um instante que não se repete. Por isso, isolar a performance quando da análise seria reduzi-la à condição de objeto semiótico, o que se mostra impossível, pois sua oscilação retira sua condição de signo válido, constante. Para Paul Zumthor (2007, p. 75), “salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto tudo aí faz sentido”. Ele se refere à junção da performance com o texto, que aqui cabe analisar sob a ótica do que foi lido e cantado tantas vezes por Renato, que forma um processo global de significação, necessário. Quando o autor das letras de canção é o intérprete de suas criações, elas dizem algo mais, o público vê através desta entrega autoral e responde.

Neste viés, vê-se que Zumthor é fundamental para esta tese, pois, para ele, diretamente vinculada à voz poética, a performance é uma ação oral-auditiva pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, no tempo presente, em que o locutor assume voz, expressão e presença corporal (física), enquanto o destinatário, que não é passivo, também se inclui como presença corporal dentro da performance. Tais relações promovem uma importante compreensão sobre a escrita poética, considerada como linguagem secundária, pois como signo gráfico representa as palavras em ação e voz, que, ao utilizar a linguagem, não fala apenas sobre algo, mas se inclui naquilo que diz, dispondo-se como presença e performance. A performance marca uma fronteira tênue entre a voz e a letra, em que os diversos elementos que a compõem – oralidade, movência, texto, arquétipo, vocalidade etc. – oscilam no tempo e no espaço. Embora apenas o leitor especializado tenha contato com essas informações, a performance, por ser encenação, também envolve o leitor não especializado na emoção da leitura. Como afirma Zumthor, “é o todo da performance que constitui o lócus emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva”. A performance é sempre aberta ao acaso e nômade por natureza.

Eis o motivo da configuração daquele que é tido em senso comum entre alguns dos fãs, como profeta. Assim, a análise da performance é também parte deste estudo, e não se pode deixar de mencioná-la como elemento transformador, dado o objeto estudado e o caráter “religioso” que o legado de Russo acabou ganhando, por sua atuação singular como *performer*. “Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes”,

para Octavio Paz (1982, p. 7) a poesia é esse conjunto infindável de possibilidades. Partindo dessas conceituações, o trabalho de pesquisa sobre as composições de Renato recebe novo fôlego, pois a tarefa de captar e entender o sucesso das canções dessa banda da década de 1980 é complexa. Cabe trazer os registros históricos, a biografia dos envolvidos, a produção em si, observando ainda a recepção do público e como a banda foi percebida e incorporada ao imaginário geracional que ajudou a perfilar.

No entanto, há que se evitar a armadilha do senso comum que associa diretamente a biografia de Renato e suas composições como, ademais, com todo autor e seu texto, típica cilada da autobiografia e do pacto autobiográfico a que se refere Lejeune (2008). Um exemplo dos perigos dessa mistura é apontado por Umberto Eco (2008, p. 98), que alerta para diversas convergências e divergências de análises de pesquisadores em torno da sua obra *O nome da rosa*. Para ele, a competência do leitor pode ser tamanha que ele apresenta ao próprio autor algo que nem ele vira quando da escrita de seu texto. No entanto, em casos menos felizes, o leitor é econômico na interpretação e capta algo que nem o próprio texto revela nem o autor teve como intenção, com analogias vazias e associações atreladas a um patrimônio cultural (ECO, 2008, p. 84) comum, e corre-se o risco de cair no superficial, dando a *topoi* literários reincidentes em diversos outros registros literários *status* de revelações além do texto – quando na verdade não o são.

O leitor pode ser vítima de seu próprio arcabouço cultural e despertar conexões tão delicadas como a suspensão das gotas de orvalho em teias de aranha. A salvação neste caso é a força do texto em si, nele há uma intenção clara: “entre a inacessível intenção do autor e a discutível intenção do leitor, está a intenção transparente do texto que contesta uma interpretação insustentável” (ECO, 2008, p. 91). Nessa passagem lemos um autor que ainda em vida pôde contra-argumentar muitas das interpretações propostas por leitores ávidos por seus livros, que encontravam mistérios ainda maiores do que os que ele (Eco) havia proposto. Esse autor empírico questiona seu legado, ou mesmo o defende, contradição que nasce no instante em que o texto deixa de ser do autor e passa a ser um artefato livre, sujeito ao leitor e às relações que este faz.

O eu e o tu estão deslocados, em cada um a impossibilidade de um nós se apresenta; e na poética de Renato Russo, cada manifestação de resignação revela um ato de enfrentamento que ao final reflete o mito de Sísifo. Na mitologia grega, Sísifo era considerado o mais astuto de todos os mortais e enganou até a morte. Devido a sua ousadia, recebeu como punição subir uma montanha empurrando uma pedra gigantesca de mármore, a qual rolava ao cabo da missão, que deveria ser sempre reiniciada. Ao longo do tempo dessa ação, crê-se que

desenvolveu o entendimento máximo acerca dos desafios impostos pela vida; mais que resignação, é o entendimento claro, a clarividência (CAMUS, 2012), a respeito de sua missão e de como executá-la. Assim Renato procedeu, sem jamais expor os efeitos sobre sua aparência da luta contra o HIV, trabalhou até o fim dos dias para consolidar o registro de sua trajetória, plenamente consciente de seus erros e extravagâncias no terreno das drogas.

O legado artístico de Manfredini Jr. ensina mais sobre aceitação, consciência, do que entrega e morte. Ao subir a montanha consciente de sua sina, Renato deixou um rastro que mostra cada etapa da jornada. Do jovem rebelde e engajado ao homem ferido e iluminado pela percepção exata de sua limitação, pela antecipação da morte, exprime no sujeito de cada letra de canção um estado diferente de seus enfrentamentos. Revela-se aí o ato da vivência na dor, da escrita como forma de remissão, de entrega, para deixar um relato atemporal inscrito em cada verso. No labor com as palavras, cuidadoso, calculado, Renato demonstra o que Augusto de Campos revelou em visita à Universidade de Brasília no ano de 2012⁸, “sem organização não se constrói o edifício poético”. Assim, foi imperioso que o cancionista delineasse ao longo de cada álbum um novo patamar para seus escritos.

O efeito desse trabalho consciente diante da palavra pode ser percebido quando se analisam os oito álbuns da Legião Urbana a um só tempo. Renato Russo intitulou-se trovador solitário. Muitas de suas referências remontam ao tempo em que poesia e música coexistiam desde a criação de ambas. As canções de Renato foram feitas para o resgate do valor individual da letra e da melodia, cada uma existindo em si, mas ganhando outro *status* quando postas juntas. Assim como aconteceu quando do declínio da proposta trovadoresca, neste trabalho isolamos a canção de sua melodia (sem desconsiderá-la) e, ainda assim, foi possível constatar sua força poética.

Essa força é caracterizada por um estilo singular, não à toa o compositor principal da banda era tido como um trovador; vivente de uma esperança e uma percepção do mundo angustiantes, ele conseguia acessar o cerne dos sentimentos comuns a todos os seus, para além de seu tempo, erguendo um discurso atemporal, em busca da conciliação em meio ao caos. Renato Russo transcendeu o comum. Era um arauto de amplas e várias temáticas em um país carente de referências e disso tinha plena consciência. Quando ainda jornalista, com o sobrenome original, Manfredini Jr., escreveu um *press release* de um festival que ocorreu na Associação Brasileira de Odontologia, no final da Asa Sul, bairro de Brasília e parte do

⁸ Em ocasião da semana dedicada ao *Ulisses* (Semana Bloom), de James Joyce, em que foi convidado a fazer uma palestra sobre *Finnegans Wake*, no mês de junho de 2012, no Auditório Dois Candangos da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília – UnB.

famoso desenho de avião a que o mapa da cidade faz referência, reunindo as bandas⁹ que agitavam o cenário *punk rock* do Distrito Federal. Nele, Renato apresenta o significado do encontro e acaba por ditar o sentido de toda a sua obra:

Um movimento original e anárquico que pretende acabar com falsos modismos. É a moda levada ao extremo: antimoda, antiestética, antitudo. (...) E a música popular brasileira parece estar mais preocupada com cama e mesa e a sensação das cordilheiras. E o pessoal que faz letras espertas não gosta de tocar rock no Brasil. O que fazer? Será que estão todos satisfeitos? Rock é uma atitude não é moda. É música da África. Não é música americana. Tem no mundo inteiro. (RUSSO *apud* DAPIEVE, 2000, p. 57)

Na tentativa de abarcar esta apresentação de Renato e verificar como isso consolida seu projeto artístico, a tese está subdividida em quatro grandes partes, que por sua vez estão partidas em estilhaços que caminham em direções que levam ao fim comum de desenhar a epopeia desse cancionista na sua Legião Urbana. Cada parte tem um propósito claro: parte I – origem da persona e da banda; parte II – uma viagem pelos álbuns lançados por Renato Russo em carreira solo e com a Legião Urbana; parte III – As 29 letras de composição exclusiva de Renato analisadas uma a uma; parte IV – Renato Russo em performance, o sujeito, o coletivo e a despedida; e, por fim, a última parte, que é tecida a partir de uma pergunta que tentamos responder ao cabo da jornada e dialoga com a primeira canção do primeiro álbum da Legião Urbana: “Será”.

Na primeira parte inicia-se a viagem pela gênese do gênero que ficou conhecido como *rock and roll* até a descoberta desse movimento, em sua dissidência *punk*, pelos jovens moradores de Brasília. A trajetória é longa e incorpora as influências europeias e a ascensão e queda de gêneros como a Jovem Guarda e Bossa Nova enquanto berço de um novo contexto musical. Além da exploração musical, faz-se um mergulho histórico que situa no tempo e nos fatos as composições dos grupos em cada período. Desde 1960 até meados de 1990 há um conjunto de fatores que acabou por reinventar conceitos que norteiam a humanidade. Nessa primeira parte são explorados os pormenores destes fatores separadamente: a década de 1960 e a ascensão do *iê-iê-iê* em contraponto ao projeto musical da Tropicália; a década de 1970 e as crises todas que reconfiguram o pensamento humano, a economia e os demais sistemas de organização social; a década de 1980 e a entrada do *punk* como direcionador de uma juventude que buscava referências e caminhos para extravasar suas frustrações; e, em sequência, duas subpartes dedicadas a analisar o nascimento da persona Russo e o seu projeto artístico.

⁹ Legião Urbana, Plebe Rude, Capital Inicial e Paralamas do Sucesso.

Na segunda parte, Renato Russo é abarcado em nove estações, que se demarcam pelos nove álbuns da Legião Urbana que foram lançados com sua participação e tutela. Do macro ao local, faz-se um desenho da trajetória existencial e musical da Legião Urbana álbum a álbum, que evolui em conjunto com a formação do compositor Renato, tecido em um breve panorama da canção popular no Brasil. Esta segunda parte é dividida em três atos, que demonstram a mudança de viés nos processos produtivo e criativo da banda e como a derrocada da saúde de seu principal compositor afetou a tudo e todos.

Na terceira parte, o foco recai sobre as análises das composições de Renato Russo. Foram selecionadas 29 canções de sua autoria exclusiva para compor este trecho da tese, o que consolida seu projeto, dada a exclusividade, e explica melhor o caminho de seu intento artístico. As intenções do autor reveladas pelos textos estão repletas de contaminações históricas e pessoais, a partir de um sujeito cheio de referências e consumidor de biografias do rock. Classificado por Dado Villa-Lobos¹⁰ como uma “esponja” de histórias pessoais dos ícones do *rock and roll* mundial, Renato resgata leituras e mitos, reconhecidos na superfície de sua criação poética e detalhados verticalmente neste parte, compondo um olhar que desenha claramente o movimento em estações de seu autor e como ele elege as notas da sinfonia de sua grande ópera a partir dos teóricos escolhidos para amparar este estudo. As intenções já estão deflagradas e é nesse instante que a tese caminha para a convergência entre os teóricos escolhidos e as letras escolhidas. Como desfecho da etapa de apresentação do rock no mundo e das composições de Renato Russo, esta parte da tese congrega as intenções do autor, do leitor e da letra de canção. A exploração nesta etapa procura abarcar o universo da Legião Urbana, captando cada instância da elevação da poética aparentemente despreziosa da “turma da Colina” ao *status* de legado mitopoético de uma geração, o que ainda hoje reverbera e incita o seu desvelamento.

Esta viagem temática encontra o *corpus* desta tese de maneira bem delimitada: percorre as 29 canções de autoria exclusiva de Russo, apresentadas por ordem de lançamentos nos álbuns da banda e não pela data de feitura por Manfredini Jr.: “Geração Coca-Cola”, “Por enquanto”, “1977”, “Eduardo e Mônica”, “Tempo Perdido”, “Metrópole”, “Música Urbana 2”, “Fábrica”, “Índios”, “Que país é este?”, “Tédio (Com um T bem grande para você)”, “Depois do começo”, “Química”, “Eu sei”, “Faroeste caboclo”, “*Feedback song for a dying friend*”, “Monte Castelo”, “A canção do senhor da guerra”, “Vinte e nove”, “Vamos fazer um filme”, “1º de julho”, “Dado viciado”, “Marcianos invadem a terra”, “Mariane” e

¹⁰ Em depoimento a Vladimir Carvalho no documentário *Rock Brasil – Era de Ouro*, exibido na abertura do 44º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 26 de setembro de 2011.

“Boomerang Blues”. Há quatro sonetos que não foram expostos ao público com Renato ainda em vida e vieram à tona na exposição póstuma organizada por seu filho Giuliano no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo no ano de 2017. Outras quatro canções compõem o *corpus* e tratam-se de letras inéditas de Renato que foram posteriormente musicadas, dividindo-se em dois grupos: duas delas, “Mariane 2” e “Apóstolo de São João”, foram lançadas pelo grupo Urban Legion, com aval de Giuliano Manfredini; e as outras duas, “Vício moderno” e “Medieval”, estavam com Eduardo Paraná, um dos primeiros integrantes da Legião Urbana, inclusive no minidocumentário que lança essas músicas¹¹, Carmem Lúcia (irmã de Renato) faz a importante revelação acerca das datas das composições de Russo¹², registrando que Manfredini Jr. não datava seus manuscritos, o que inviabiliza a organização de seu legado a não ser pelo que foi lançado nos álbuns da banda e pelas declarações de Renato sobre a época em que compôs determinada canção (“Essa é da época do trovador”, “essa é do aborto elétrico”, etc.).

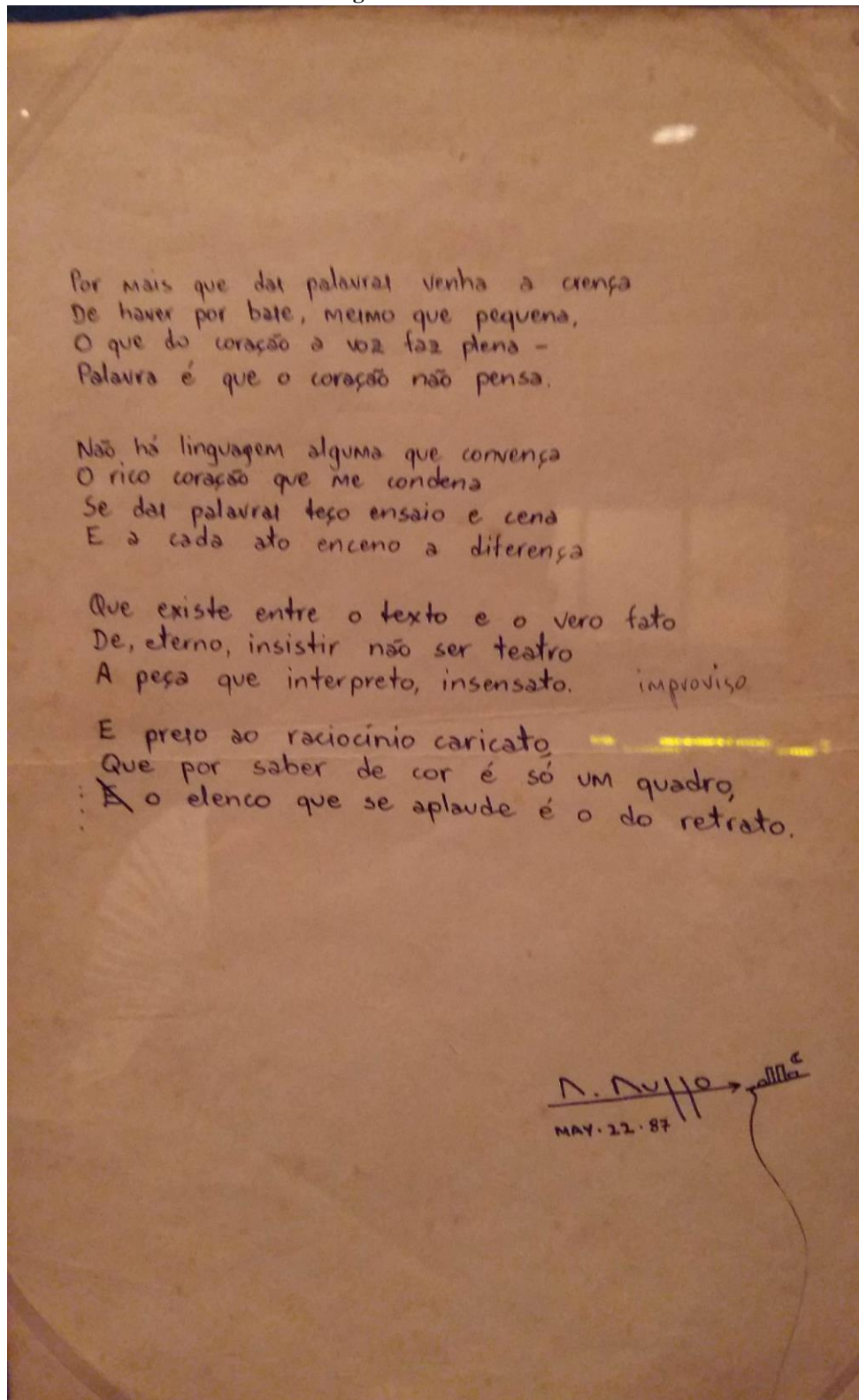
A quarta parte abarca a questão da performance russeana e a reverberação do legado de Renato Russo ainda nos dias de hoje. A análise aqui recai sobre os ecos dessa produção e a maneira como o corpo incorporou a persona no intuito de consolidá-la, proporcionando a catarse necessária e exigida pelo gênero musical ao qual a banda ligou-se desde o início. Zumthor acolhe e explica a performance de Renato e junto a Artaud consolida a análise da combinação do corpo, da voz e da palavra. Para Zumthor (2007, p. 70), o rock seria a corporização do prazer poético, mesmo quando há mediocridade textual, que não é o caso das composições de Manfredini Jr. Tudo isso em conjunto e levado ao extremo nas experimentações da dor de que nos fala Artaud e seu teatro de performances viscerais, vividas na carne e através dela, muitas vezes, embebidas em sangue. Os punks brasileiros nem eram tão punks assim e descobriram muito da vertente de flagelação e destruição do corpo quando foram tocar em São Paulo, na extinta casa de shows punk Napalm, mais uma faceta deste teatro punk-mágico construído a partir da burguesia em choque com a realidade da periferia paulistana.

Finalmente, as considerações que encerram momentaneamente este estudo, na versão que aqui se apresenta, ambicionam responder à pergunta que motiva esta tese a respeito do legado de Renato Manfredini Jr. e se seu intento foi fruto do imaginário coletivo que viveu em seu mesmo recorte de tempo, vendo a ascensão luminosa do fenômeno de vendas que foi a

¹¹ Disponível em: <https://youtu.be/j1RDRZ31nvk>. Acesso em: 08 ago 2019.

¹² Aos cinco minutos e vinte segundos do vídeo. Vide link na nota número 10.

Legião Urbana. Nesta parte, apresenta-se o cume dos resultados advindos das análises das letras de canção, dos teóricos utilizados e da constituição da pessoa/persona de Manfredini Jr., seguidas das referências bibliográficas e dos anexos, que trazem na íntegra as 29 composições de Renato estudadas, o que auxilia na compreensão da sua ampla produção poética e convida o leitor a compor mais uma interpretação, em cocriação.

Figura 1 – Soneto I¹³

¹³ Soneto I, do conjunto de quatro sonetos de Renato Russo, sem títulos, datados de 1987.

PARTE I – ORIGENS

Somos pássaro novo longe do ninho

Eu sei, Renato Russo

1. Um nove seis zero – *Rock and roll*, iê-iê-iê e tropicalismos

Paulo Chacon (1983) define o rock de maneira bem simples, inferindo uma série de analogias que demarcam a extensão dessa suposta simplicidade quando casada com um tempo histórico carregado de demandas intelectuais: “o rock são sete notas”. Na verdade, sabe-se que o rock nasce da junção dessas sete notas para demarcar propositalmente um estilo musical, uma revolução, “um estilo que se tornou muito mais na música: uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento”. O rock é heterogêneo, varia individual e coletivamente, para que se adapte ao tempo e ao espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração em geração. “Mais polímorfo ainda que seu mercado básico – o jovem –, é dominado pelo sentimento da busca que dificulta o alcance ao porto da definição e da estagnação” (CHACON, 1983, p. 17-18). Ainda sobre o que é e representa o fenômeno do rock, a filósofa Márcia Tiburi¹⁴ lança mais uma definição, que encontra a de Chacon e convoca o corpo à cena:

¹⁴ Excerto extraído do livreto de apresentação do projeto *Filosofia do Rock*, que consistiu em uma série de encontros para debater este gênero musical em conexão com o pensamento filosófico, ocorridos no Centros Culturais do Banco do Brasil em todo o país, sob curadoria e mediação de Márcia Tiburi e com a presença de novos convidados ligados ao *rock and roll* brasileiro a cada edição, durante os anos de 2010, 2011 e 2012.

Expressão cultural e musical, o rock se revela como um dado fundamental na história antropológica que nos afeta até hoje. Se o ser humano foi, segundo vários pensadores, uma invenção, o rock foi a invenção da juventude, da liberdade, de um estilo de vida capaz de romper com a autoridade. O rock ajudou a inventar um novo corpo, ao mostrar um corpo livre, um corpo irônico, um corpo lançado na vida, um corpo às vezes consciente de si, às vezes dionisíaco e trágico. Quando falamos de rock é toda a questão da performance, como modo de expressão do corpo, que vem à tona. [...] Artefato de comunicação entre gerações, o rock é uma espécie de linguagem popular geral que conecta todas as pessoas num ritual em que se celebra a eletricidade da vida. Há filosofia no rock, nas letras, nas músicas, mas também no modo de ser das bandas, dos estilos, dos movimentos.

Há muito a ser explorado tendo-se como pilar o *rock and roll*, estilo musical que afetou de maneira irreversível o século XX e continua a causar impacto nas suas vertentes atuais. Não apenas na música, mas como corpo e voz de um sentimento que tomou conta dos artistas que assistiram às grandes guerras e às revoluções ideológicas pelas quais a humanidade reconfigurou seu pensamento em um curto espaço de tempo. Para Zumthor (2007, p. 84), “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna o meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?” e mais, essas palavras não definiriam perfeitamente a relação de afinidade entre quem frui das letras e performance de uma banda e seus integrantes? Não foi o *rock and roll* um novo momento para os entes desta relação? Sim, foi.

A novidade dessa batida em comunhão com as letras, cujos temas vão desde o protesto contra as autoridades até o questionamento do indivíduo sobre sua identidade e a relação com o outro, fez do rock o caminho para a expressão de ideias e conceitos atrelados à releitura do corpo, lançado livremente no espaço, com a disseminação da dança “maldita” de Presley e as performances/antiperformances de seus ícones. O rock abrange várias dissidências: psicodelismo, progressivo, *acid rock*, *glam rock*, *heavy metal*, *hard rock*, *trash metal*, *punk rock*, *rock industrial*, *new wave*, *pop rock*, *grunge* e assim por diante, para ficarmos com os mais expressivos e mercadológicos usos da nomenclatura, mas não é só, o termo “*rock*” infere também uma postura estética e um alargamento de sentido que foi muito bem captado por Arnaldo Antunes (1987, p. 13):

Qualquer generalização classificatória parece insuficiente. O rock é um rio de muitas afluentes. Heavy rock a billy punk tecno hard core pop rithm and blues progressivo new wave psicodélico ye ye black metal and roll. Muitos grupos que se formam e/ou se extinguem diariamente. Fusões com reggae funk soul samba jazz. Nada disso satisfaz. Só uma coisa permanece e permite que continuemos chamando-o de. Uma coisa que não está no som. Está na sede. O rock tem urgência do agora. Presentidade. Vitalidade que assassina a memória. Por isso é tão difícil catalogar. Dicionarizar. Compartimentar. Ao mesmo tempo em que essa impossibilidade se exhibe, sentimos que há uma tradição a não passar impune. Onde o passado vale por manter vivo o eterno presente. Só queremos que se faça uma cultura de rock no Brasil se for assim. Não para sedimentar, mas para clarear. Uma cultura que se mova com a mesma agilidade do seu objeto.

Essa postura estética que nos interessa e mobiliza, dialoga com a de um grupo batizado como “geração beat”, cujos adeptos erigiram um movimento sociocultural, nos anos de 1950 e princípios de 1960. O autor Jack Kerouac introduziu o rótulo “geração *beat*” em 1948, a fim de nomear a juventude nova-iorquina daquele tempo, mais especificamente a dos sujeitos marginalizados, dos dependentes químicos, dos ditos “foras da lei”, universo no qual Kerouac pesquisava para compor seus personagens. “*Beat*” também tem origem no termo “*beaten down*”, que categoriza o oprimido. Herb Caen, em artigo publicado no *San Francisco Chronicle*, em 2 de abril de 1958, agregou o sufixo russo “-nik” ao termo “*beat*”, trazendo uma nova denominação para o grupo, agora “*beatnik*”¹⁵, que representa o entre-lugar (SANTIAGO, 1978) no qual o grupo se inscreve, nem americano nem russo, mas a estranheza dessa junção, que leva a lugar nenhum, talvez aí constituindo o lugar daqueles que não se encaixavam no modelo de sociedade vigente à época. A arte que se buscava neste tempo era a que captava a contramão da sociedade convencional. Oldenburg, em 1961, escreveu que era a favor de uma arte que fosse político-erótico-mística, sendo mais do que o ato de sentar o “rabo” num museu e permanecer em contemplação. Seu grito era por uma forma de arte que vencesse o cotidiano e ao mesmo tempo ajudasse “velhas senhoras a atravessar a rua” (MARSHALL, 1986, p. 303).

Esse olhar que foca o circuito *underground* e a cidade em transformação foi explorado pelo movimento literário antimaterialista iniciado por Kerouac e estendeu-se até a década de 1960, causando uma revolução na linguagem e nos valores literários que culminaram em uma rebelião coletiva iniciada com os *beats* e levada à contracultura e às rebeliões juvenis das décadas de 1960 e 1970. Kerouac, juntamente com Cassady, Burroughs, Corso, Ferlinghetti,

¹⁵ Caen cunhou o termo juntando-lhe o sufixo russo *-nic* depois de Sputnik 1, para a geração *beat*. A ideia era expor o estranhamento deste movimento em relação ao espírito americano, tendo em vista que Spu tnik I foi a primeira missão do programa Sputnik, que enviou o primeiro satélite artificial da Terra e foi comandada pela URSS.

Snyder e outros, compôs o terreno para a libertação da linguagem, contando sobremaneira com o impulso dado por outro membro ativo da geração “beat” e parceiro de Kerouac, o poeta Allen Ginsberg, autor do livro de poesia mais vendido na história nos EUA, *Howl (Uivo)*, que retratava o submundo da cidade, expondo o âmago do que acontecia na noite com ele e seus companheiros, entre os becos e ruelas de Nova Iorque, entre aqueles que não eram vistos socialmente como integrados ao sistema:

que morderam policiais no pescoço e berraram de prazer nos carros de presos por não terem cometido outro crime a não ser sua transação pederástica e tóxica,
 que uivaram de joelhos no metrô e foram arrancados do telhado sacudindo genitais e manuscritos,
 que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e berraram de prazer,
 que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os marinheiros, carícias de amor atlântico e caribeano,¹⁶

Evidenciando com crueza a realidade do sexo, do consumo de drogas e contravenções que presenciava, Ginsberg fez um retrato real do que acontecia com “os expoentes de sua geração”. Em *O arco e a lira* (1982), Octávio Paz declara que o poema, sendo histórico, também faz história, e *Uivo* foi a materialização desse entendimento, tendo forte influência sobre o discurso do rock. Jim Morrison, vocalista do The Doors, citava e apreciava abertamente a poesia de Allen Ginsberg. O flerte de Ginsberg com o rock não cessa aí, ele e a banda The Clash trocavam impressões sobre seus trabalhos, tanto que o poeta participou da música “*Ghetto defendant*”, cantando ao lado de Joe Strummer trechos de um de seus poemas. Outro roqueiro, Ian Astbury, do The Cult, recitava o poema “Uivo” no início dos shows, sendo divulgador da poesia de Ginsberg, a quem sua música “*Bodhisatwa*” é dedicada. A poesia adentra o *rock and roll*, e nessa troca o papel das canções ganha nova dimensão, pois foram contaminadas pelo esmero da feitura poética com as palavras, e isso trouxe novo vigor ao conteúdo da produção musical desse período e daí em diante. Dessa união vem a ideia de Zumthor (2007, p. 109) de que a presença e a beleza, aqui mais como uma graça e não o raso do adjetivo ligado às aparências, juntas geram o prazer: “E o prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, esta vitória que nos faz humanos”.

¹⁶ Trecho original: “*who bit detectives in the neck and shrieked with delight in police cars for committing no crime but their own wild cooking pederasty and intoxication, who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof waving genitals and manuscripts, who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and screamed with joy, who blew and were blown by those human seraphim, the sailors, caresses of Atlantic and Caribbean love.*” (GINSBERG, 1999, p. 31). Tradução de Claudio Willer, para L&PM Pocket.

Com isso, podemos afirmar que a alma do *rock and roll* nasce com esses poetas da geração beat, no entanto, sua melodia ascende de diferentes vertentes. Carl Belz, em *The history of rock* (1969), aponta três campos musicais para o nascimento do rock: a pop music (Frank Sinatra e outros neste estilo), o *rhythm and blues* (vertente de origem africana do rock) e a *country and western music* (que é um ramo da *folk music*, à Bob Dylan). Só que o rock se embriagou mesmo foi com o *rhythm and blues*, de onde surgiu o *rock and roll* (tradução livre: balançar e rolar). O primeiro expoente desse “aproveitamento” foi Bill Haley and his Comets (“*Rock around the clock*”), levado ao extremo no casamento entre gingado e *rock and roll* na figura de Elvis Presley, e o estilo veio a amadurecer com Little Richard e Chuck Berry (o primeiro, forte influência para McCartney e Mick Jagger).

Da América para a Europa, em pouco tempo Liverpool e Merseybeat ganhavam a atenção do mundo. Em um tempo conturbado pela Segunda Guerra Mundial, os ingleses expurgavam seus conflitos com os *teddy boys*, grupos musicais que tinham à frente um vocalista (sem instrumentos, cujo nome se integrava ao da banda): Gerry and the Pacemakers, John and the Quarrymen (de onde saíram os Beatles), avançando para The Kinks, The Who e The Yardbirds. O mercado inglês vê, em fins de 1962 e início de 1963, a invasão das canções dos Beatles e dos Rolling Stones. O texto de John Lennon, a voz de Mick Jagger, o arranjo de Paul McCartney, a bateria de Charlie Watts e os solos de George Harrison ou de Keith Richard desestruturaram os limites geográficos e foram ao encontro do mundo, junto com o fenômeno americano da gravadora Motown¹⁷ e da *folk music*.

O ano de 1965 foi decisivo. O movimento hippie¹⁸ eclodia, e São Francisco tornou-se a capital do mundo juvenil. Woodstock (o ápice da utopia coletiva, em tempos de Vietnã a música era o espaço de protesto e de refúgio) foi o festival de música realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969, na fazenda de Max Yasgur, na cidade de Bethel, no estado de Nova Iorque, Estados Unidos. Anunciado como “Uma Exposição Aquariana: três Dias de Paz & Música”, o festival deveria ocorrer originalmente na pequena cidade de Woodstock, mas os

¹⁷ A gravadora Motown foi um marco na história da música mundial por reunir um grupo de talentos singular. Fundada em 12 de janeiro de 1959, por Berry Gordy Jr., na cidade de Detroit, estado americano de Michigan, foi responsável pelo lançamento de hits como “ABC”, do Jackson Five, “*You keep me hangin’ on*”, com Diana Ross e The Supremes, “*Let’s get it on*”, de Marvin Gaye, “*I can’t help myself*”, com os The Four Tops, e “*My girl*”, com The Temptations.

¹⁸ O movimento hippie foi um comportamento coletivo de contracultura dos anos 1960. Após o auge, entrou em declínio nos anos 1970, nos Estados Unidos, no entanto, o movimento migrou para países como o Brasil somente a partir dessa década. Uma das frases associadas a este movimento foi a célebre máxima “paz e amor”, que precedeu a expressão “ban the bomb”, contra o uso de armas nucleares. Aliados a este ideário, os hippies questionavam valores tradicionais da classe média americana e das economias capitalistas, pregavam uma vida nômade e não viam legitimidade no patriarcalismo, no militarismo, no poder governamental, nas corporações industriais, na massificação, no autoritarismo e nos valores sociais tradicionais.

moradores locais não aceitaram, o que levou o evento para a pequena Bethel, a uma hora e meia de distância. As lutas pelos direitos civis e contra a guerra do Vietnã, que colocavam os jovens americanos contra o governo de Nixon, foram motor do festival. Joan Baez, que se apresentou grávida de seis meses, usou o espaço para protestar contra a prisão de seu marido, ativista dos direitos civis. Joe McDonald, astro do folk, entoou a letra de “Feel like I’m fixing to die” diante do público composto por milhares de vozes e na letra ele questionava a guerra: “1, 2, 3, por que estamos lutando?”, levantando a plateia em protesto contra a guerra em uma das cenas mais emocionantes do festival. Captando esse sentimento, os Beatles lançaram *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), e é a partir desse compêndio de *hits* que nasceram *Their Stannic Majestic Request*, dos Stones (novembro de 1967), e *Panis et circenses*, de Caetano Veloso (1968).

Este último nos traz para o Brasil, e desde este momento a globalização cultural nos leva para a mistura e a hibridização em todos os terrenos da arte, os artistas e seu olhar sensível e atento sobre as questões do mundo não estavam limitados apenas ao seu próprio quintal. Peter Burke (2008, p. 15) percebe que no campo musical esses fenômenos se dão de maneira muito natural, e formas como o jazz, o reggae, a salsa ou o rock, juntamente com as mesas de mixagem no ramo do aparato técnico, facilitaram este tipo de hibridização. Partindo do preceito de que encontros culturais encorajam a criatividade, saber o que havia no mundo no período em que o Brasil consolida a identidade do samba e migra para o terreno da Bossa Nova atesta o caráter único deste recorte da primeira metade do século XX, cujos desdobramentos são vistos e utilizados até hoje na canção popular brasileira.

Com o samba, já parte do roteiro musical popular no país, marcado no ano de 1916, no Rio de Janeiro, com “Pelo Telefone”, composição de Donga e Mario de Almeida (considerado o primeiro samba gravado no Brasil, segundo os registros da Biblioteca Nacional), a Bossa Nova era propagada pelas ruas dos bairros nobres do Rio de Janeiro em meados de 1950. De apartamento em apartamento e nas reuniões na casa de Vinicius de Moraes (MOTTA, 2009), a Bossa Nova congregava artistas que também bebiam nas fontes dos sambas de rua que eram reproduzidos pelos próprios autores na noite carioca, e o que se via na televisão era o programa musical *Jovem Guarda*¹⁹, fenômeno em evidência naquele

¹⁹ Em agosto de 1965, surgiu o programa televisivo exibido pela TV Record, em São Paulo, com o nome de *Jovem Guarda*, apresentado pelo cantor e compositor Roberto Carlos, o também cantor e compositor Erasmo Carlos e a cantora Wanderléa, que abre espaço para uma nova linguagem musical e comportamental no Brasil. Conhecidos como os reis do iê-iê-iê, sua principal influência era o *rock and roll* do final da década de 1950 e início dos 1960. Suas letras tinham temáticas amorosas, açucaradas – muitas delas versões de *hits* do rock britânico e norte-americanos da época. A *Jovem Guarda* foi o movimento musical que pôs em diálogo a música brasileira e o rock internacional da época, inspirado especialmente no fenômeno dos Beatles.

momento no país. No entanto, coube mesmo à Bossa Nova o papel de reavivar o elo milenar entre a poesia e a literatura; e com a disseminação da canção popular nos meios de comunicação em massa, a televisão começou a ser estandarte da canção, levando às casas brasileiras o programa dos meninos do iê-iê-iê e também os festivais de música popular, nos quais composições nacionalistas, juntamente com a poesia de cunho social, tinham vez.

“Popular”, para Canclini (2008, p. 260), é o que vende maciçamente, o que agrada multidões. A rigor não, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade. Não é visto então o termo “popular” como lugar de cultura e tradição, mas ao que pode ser medido e regulado pelas pesquisas de opinião, número de vendas de determinado produto e audiência. A popularidade de cantores e atores em espaços fechados responde à popularidade bem mais controlada, num comparativo, por exemplo, com a repercussão massiva que se dilui quando na transmissão organizada dos televisores nos lares. O popular para o mercado e para a mídia não está associado a uma tradição que perdura, não tem caráter ontológico, não é o que o povo é ou tem, mas no que é acessível a ele, no que gosta e no que merece sua adesão e/ou usa com frequência. As comunicações massivas, portanto, põem em cena um modo diferente de popular. Vide os casos do carnaval do Rio de Janeiro, que galgou outro patamar de espetacularidade para além da tradição do samba, ou a beatlemania ressignificada para a Jovem Guarda no Brasil, na década de 1960.

Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, nas rádios e na televisão, associados aos amigos do mesmo ramo, tiveram como papel mais importante o de trazer as influências do *rock and roll* para a música popular, por meio de versões de sucessos internacionais, popularizando o consumo deste estilo musical. Essa importação do *rock and roll* de fato se deve ao Tropicalismo, que conduziu o rock no Brasil até a entrada da década de 1970, invadindo as casas pelos festivais da canção transmitidos via televisão, um movimento que chega para misturar todas as referências e emanar um grito que mesclava a imagem dos representantes de sua estética a uma verve irônica e agressiva para o enfrentamento do fenômeno de massa que se apropriava de conteúdo iê-iê-iê em altas doses.

Para Caetano Veloso²⁰, a Tropicália era uma “coisa de natureza diferente da Jovem Guarda”, que foi um movimento espontâneo da criação e do mercado de música popular no Brasil. Já a Tropicália, foi um movimento de intervenção crítica que usou, inclusive, a ideia e as informações da Jovem Guarda como arma, para transmitir suas visões de mundo. Ao

²⁰ Em depoimento promocional gravado em meados de 1995 nos estúdios da PolyGram.

escrever a canção manifesto do movimento, “Tropicália”²¹, Caetano define bem esse momento e incorpora o terreno da poesia ao trazer Oswald de Andrade e os modernistas, os românticos e a musa tupiniquim ideal, representada por Iracema, para a mídia da época, internacionalizada e que via o Brasil antes pelos cachos de frutas na cabeça de Carmem Miranda:

Sobre a cabeça os aviões
 Sob os meus pés os caminhões
 Aponta contra os chapadões
 Meu nariz
 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento
 No planalto central do país
 Viva a Bossa, sa, sa
 Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça
 [...]
 O monumento
 É de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde
 Atrás da verde mata
 O luar do sertão
 O monumento não tem porta
 A entrada é uma rua antiga
 Estreita e torta
 E no joelho uma criança
 Sorridente, feia e morta
 Estende a mão
 Viva a mata, ta, ta
 Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
 [...]
 No pátio interno há uma piscina
 Com água azul de Amaralina
 Coqueiro, brisa e fala nordestina
 E faróis
 Na mão direita tem uma roseira
 Autenticando eterna primavera
 E no jardim os urubus passeiam
 A tarde inteira entre os girassóis
 Viva Maria, ia, ia
 Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
 [...]

²¹ O título dessa canção foi sugerido por Luís Carlos Barreto que, ao ouvi-la, no final de 1967, lembrou da obra homônima do artista plástico Hélio Oiticica que integrava o projeto ambiental “Nova Objetividade Brasileira”, exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. Mas o movimento só passou a ser chamado de tropicalista a partir de 5 de fevereiro de 1968, dia em que Nelson Motta publicou no jornal *Última Hora* um artigo intitulado “A cruzada tropicalista”, incorporando Caetano e Gilberto Gil aos programas de televisão. Somente depois foi lançado o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, trazendo outras canções que selaram definitivamente o movimento musical como novo fenômeno musical tipicamente brasileiro.

Para Cyntrão (2004, p. 31), a poesia que vem sendo escrita nas últimas décadas insere na fala poética o caráter público e político, com questões nacionais e globais, estabelecendo uma conexão com o universo sensível do artista e do leitor. E mesmo que o mote seja político e cultural, o sujeito que se manifesta em protesto está inserido na mesma corrente daquele que recebe seu manifesto. Os cenários político, econômico e histórico não podiam ser mais devastadores, como revelados na canção de Caetano: “Sobre a cabeça os aviões / Sob os meus pés os caminhões / Aponta contra os chapadões / Meu nariz / Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o monumento / No planalto central do país”. Em 21 de abril de 1960 é inaugurada Brasília, a nova capital do país, e João Goulart virou o primeiro presidente trabalhista (1961-1964), com a renúncia de Jânio Quadros.

Politicamente, desde 1964 o Brasil encontrava-se sob o regime militar, com o qual o governo procurava “proteger” a nação do estado socialista. A grande maioria da população, social e economicamente oprimida e politicamente despreparada, via as mudanças ocorrerem de maneira passiva, sofrendo em seguida as consequências do golpe militar: “Intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão das igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus*, etc.” (SCHWARZ, 1978). Diante desse cenário, o Tropicalismo representou a desconstrução das ideologias que o compunham, inserindo, por meio da linguagem, a alegorização desse caos histórico e seu questionamento.

Nessa época (os anos de 1960) teve início também uma série de eventos em escala mundial que abalaram as nações, cujo prisma atingiu diferentes eixos: vários países ocidentais deram uma guinada à esquerda no início da década, com a vitória de John F. Kennedy nas eleições nos EUA, da coalizão de centro-esquerda na Itália em 1963 e dos trabalhistas no Reino Unido em 1964; ganha força e expressão o feminismo e os movimentos civis em favor dos negros e homossexuais; o Papa João XXIII abre o Concílio Vaticano II²² e “revoluciona” a Igreja Católica, no sentido de aproximá-la dos fiéis; a corrente hippie expande-se e ganha

²² Foi uma série de conferências realizadas entre 1962 e 1965, consideradas o grande evento da Igreja Católica no século XX. Com o objetivo de modernizar a Igreja e atrair os cristãos afastados da religião, o papa João XXIII convidou bispos de todo o mundo para diversos encontros, debates e votações no Vaticano. Após três anos de encontros, as autoridades católicas promulgaram 16 documentos como resultado do Concílio. Muitas novidades apareceram nas questões teológicas e na hierarquia da Igreja. O papa, por exemplo, aceitou dividir parte de seu poder com outros cardeais, as missas passaram a ser rezadas na língua de cada país. No entanto, a Igreja continuou condenando relações sexuais antes do casamento e defendendo o celibato para os padres.

milhares de adeptos pelo mundo, alavancando o movimento da contracultura²³; consolida-se a Revolução Cubana e tem início o regime liderado por Fidel Castro; entre dezenas de outros acontecimentos sociais de forte relevância. Isso para tecermos apenas um breve panorama das revoluções sociais, políticas e econômicas em escala mundial nesse período.

Não haveria mais como manter linear o percurso político-histórico-social da humanidade após esses eventos todos, concomitantes, ocorrendo em diversas partes do planeta, fundindo novos comportamentos e visões de mundo aos antigos, causando rupturas fundamentais para uma nova construção ideológica, de identidades e de enfrentamento diante do que era imposto como parâmetro há séculos. O campo das artes recebe estas hibridações justamente porque hoje todas as culturas são de fronteira (CANCLINI, 2008, p. 348). Assim, “todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros”. As culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. Tudo está integrado e tudo migra.

Em perspectiva, esse período histórico demarca a queda das hegemonias que ditavam comportamento e costumes: o Estado, a Igreja e a visão de família patriarcal como modelo ideal a ser seguido. Para Affonso Romano de Sant’Anna (2013, p. 13), toda essa revolução marca uma mudança na música popular brasileira, que passa a ser mais que um fenômeno sonoro para fincar-se como produto escrito, que demarca identidades, reconhecimento, um posicionamento político e espiritual diante da vida:

²³ “De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas e assim por diante. [...] Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às forças mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, ‘rompe com as regras do jogo’ em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. [...] Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social.” (PEREIRA, 1992, p. 20).

A partir de 1968, no Brasil e no mundo, os movimentos estudantis de protesto chegam ao auge e entram em decadência por motivos históricos e de força maior. Ocorre uma passagem do *carnaval* à *quaresma*. A uma música tropical e solar sobrevém uma música e uma literatura *underground*, mais mórbida, esotérica, penumbriada e decadentista em que não faltam os orientalismos *hippies*. Surge uma literatura e música da curtição do momento e uma apologia do lado sujo e sórdido da vida como maneira de opor-se ao sistema. Ao limbo da Bossa Nova e das vanguardas de 1950 sobrevém a *lixeratura* e uma música e linguagem universalizadas como as roupas em blue jeans.

Em 1966, Chico Buarque recebe a incumbência de musicar “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, que depois elogia a audácia quando assiste ao musical no teatro. É nesta década também que as composições de José Carlos Capinam ganham os holofotes, com composições como “Ponteio”: “Quem me dera agora / Eu tivesse a viola pra cantar / Ponteio, ponteio / Todo mundo / Pontear”. Da trupe da Tropicália, o grupo do qual fazia parte, ele era forte. Entre 1962 e 1963, ele era estudante em Salvador, convivendo com Gil, Caetano, Tom Zé, Torquato Neto, Waly Salomão, Duda Machado, Álvaro Guimarães, Rogério Duarte, Fernando Batinga e tantos outros. Esse grupo vivia intensamente no dia-a-dia as querelas culturais, a política estudantil, o amor, enquanto seus membros amadureciam como gente e poetas. Em 1967, “Ponteio” ganhou o III Festival da MPB, enquanto era morto em Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, um mito latino americano, Che Guevara, que derrubara em Cuba, ao lado de Fidel, a ditadura de Fulgêncio Baptista, criando pela primeira vez uma república socialista nas Américas. Nesse festival, foram plantadas as sementes da Tropicália. Nele, Caetano Veloso defendeu “Alegria, Alegria”; e enquanto se preparava para cantar “Domingo no parque”, Gilberto Gil recebeu das mãos de Capinam o poema “Soy loco por ti, América”. Para Capinam, essas três canções juntas são as precursoras do Tropicalismo, sendo que “Ponteio” encerrava o ciclo que elegera o Nordeste como síntese da postura estético-política deste tempo.

2. Um nove sete zero – Crises

A década de 1970 foi a época em que aconteceu a crise do petróleo (da qual seguem vestígios até hoje). Com o Golfo Pérsico em conflito, a oferta de combustível oscilou e o mercado entrou em crise, com déficit de oferta, o que levou os Estados Unidos e a Europa à recessão, ao mesmo tempo em que economias de países como o Japão começavam a crescer. Nessa época também surgia o movimento da defesa do meio ambiente e houve ainda um crescimento das revoluções comportamentais da década anterior. Muitos a consideram a “era

do individualismo”²⁴; e as consequências desse novo entendimento do sujeito, que se volta para si mesmo, vai ter sérias implicações no futuro das relações humanas, inclusive como tópico não só das letras da Legião Urbana, mas de teóricos que refletem sobre o sujeito e a alteridade.

Eclodiam nessa época os movimentos musicais das discotecas e também do experimentalismo na música erudita. Pela televisão, o mundo se tornou infinitamente menos secreto. Richard Nixon, o presidente americano deposto pelo caso Watergate²⁴, foi uma personalidade típica das telas de televisão dos anos de 1970. Sua saída do governo foi festejada pela população dos EUA, e o resto do mundo acompanhou todo o escândalo, através da tela do novo artefato tecnológico. Para Eric Hobsbawm (1995, p. 393), esses anos que sucederam 1973, algo em torno de duas décadas, configura a história de um mundo cujas referências diluem-se e resvala em campos instáveis e de crise. Entre 1973-1975, o autor decreta o fim da Era de Ouro, característica do período que sucede a Segunda Guerra Mundial.

Os descaminhos eram muitos, e não só na música. Entre 1970 e 1991 foi consolidada uma ruptura final com os paradigmas precedentes, em que caem por terra os sistemas institucionais que previnem e limitam o barbarismo contemporâneo, dando lugar a uma política com base na força e na ortodoxia econômica, inaugurando um tempo de incertezas que afetariam sobremaneira o Brasil (vale lembrar os anos de transição da moeda brasileira antes da fixação do Real). As relações sociais, econômicas e políticas sofrem irremediáveis mudanças, captadas e transformadas em letra de canção por uma trupe de bandas que queriam ser a voz desse novo tempo. Nessas duas décadas, transições cruciais ocorreram no mundo e o seu cume, a década de 1990, transforma definitivamente os espíritos, gerando também um estranhamento ímpar.

A incorporação de instrumentos de música erudita no rock já havia se iniciado nos anos de 1960, na onda desses experimentalismos e mutações, mas só ganhou ares de movimento (também derivado da psicodelia sessentista) no início dos anos de 1970, no que é conhecido como rock progressivo. Diversos artistas se reuniram na proposta, sendo os de

²⁴ Em 1972, Nixon voltou a candidatar-se à presidência dos EUA, tendo como opositor o senador democrata George McGovern, e obteve a vitória em 48 dos 50 estados norte-americanos. Foi durante essa campanha que se tornou público o escândalo de Watergate, nome do complexo de escritórios e apartamentos em que estava a sede do Partido Democrata, na qual cinco pessoas foram detidas tentando fotografar documentos e instalar aparelhos de escuta. Dois repórteres do jornal *Washington Post*, Bob Woodward e Carl Bernstein, continuaram a investigar o caso e descobriram haver envolvimento do presidente nas operações ilegais de espionagem. Feita a denúncia e apurados oficialmente os fatos, foi constatado que Nixon de fato tinha conhecimento dessas práticas contra a oposição. Em 9 de agosto de 1974, quando várias provas já ligavam os atos de espionagem ao Partido Republicano, ele então renunciou à presidência.

grande destaque Pink Floyd (com *The dark side of the moon*), John Lennon, Genesis, Yes, Jethro Tull, Emerson, Lake & Palmer, King Crimson, Mike Oldfield, Van Der Graaf Generator e Gentle Giant, no terreno britânico. Também marcaram a história do rock progressivo as bandas germânicas (Can, Faust, Neu!, Tangerine Dream, Amon Düül e Kraftwerk) e italianas (Le Orme, Formula Tre e Premiata Forneria Marconi). Canadá (Rush), Bélgica (Univers Zéro) e Holanda (Focus) também deram sua contribuição.

O rock progressivo congrega, então, tendências e sons, levados a outros desdobramentos. Os Beatles, por exemplo, começaram a combinar o *rock and roll* tradicional com instrumentos da música clássica e oriental. No entanto, os primeiros trabalhos foram do Pink Floyd e de Frank Zappa, que já mostravam características do progressivo que seriam potencializadas depois, em formatos e extensões mais abusivas. A composição “*Beck’s bolero*”, de Jeff Beck, Keith Moon, John Paul Jones, Nicky Hopkins e Jimmy Page, em 1966, é uma paráfrase melódica do “*Bolero*”, do compositor francês Maurice Ravel, marca genuína da experimentação a que se propôs este gênero. A psicodelia fincou suas bases no constante laboratório melódico desse tempo, começando com peças bastante longas, desestruturadas intencionalmente, em muitas das vezes. Os sintetizadores e efeitos que lembravam ficção científica estão presentes, como observado na música eletrônica do Tangerine Dream, banda alemã que, tal como o The Who, lançou álbuns conceituais que marcaram o cenário musical do período.

Nessa década, o rock progressivo colheu os frutos do desencanto com o movimento hippie, atraindo uma nova gama de ouvintes que migraram da energia positiva de um movimento libertário para a reflexão desencantada voltada para o eu. Isso é evidente no álbum *Trespass*, do Genesis, na canção “*The knife*”, que evoca um demagogo violento, e em “*Stagnation*”, cujo tema é um sobrevivente a um ataque nuclear. Assim o progressivo alastrou-se na Europa e em partes da América Latina, com grupos e artistas como Psico, Tantra e José Cid, este último com o disco *10.000 anos depois entre Vénus e Marte*, tomou o posto de um dos melhores álbuns de rock progressivo, protagonizando o gênero em Portugal.

No Brasil, acontecia o encontro de uma das duplas mais profícuas e polêmicas do rock nacional: Raul Seixas teve seu primeiro contato com Paulo Coelho em 1973, através de um artigo publicado na revista *A Pomba*, do próprio Paulo. A partir daquele momento, nascia a tão famosa parceria musical que viria a projetar os dois no cenário nacional, e em 1974 eles criam a Sociedade Alternativa. Desse encontro nasce o álbum *Krig-há, bandolo!*, que inaugurou esta breve, porém intensa, parceria com cinco canções da dupla: “*As minas do rei Salomão*”, “*A hora do trem passar*”, “*Al Capone*”, “*Rockixe*” e “*Cachorro urubu*”. Eles não

pararam por aí, e o álbum seguinte de Raul trouxe “Gita”, “Medo da chuva” e “Sociedade alternativa”, uma das músicas mais famosas do rock brasileiro. “Novo aeon”, lançado em 1975, traz outras pérolas do duo “raul-coelhiano”: “Rock do diabo”, “Tente outra vez” e “A maçã”. As duas últimas também assinadas por Marcelo Motta. A dupla, máquina de *hits*, acaba com a parceria em 1976, com o lançamento de *Há 10 mil anos atrás*, álbum no qual Coelho participa em dez canções. A faixa mais lembrada é “Eu nasci há 10 mil anos atrás”, um passeio roqueiro pela história da humanidade:

Eu vi Cristo ser crucificado
O amor nascer e ser assassinado
Eu vi as bruxas pegando fogo
Pra pagarem seus pecados
Eu vi!

Eu vi Moisés
Cruzar o Mar Vermelho
Vi Maomé
Cair na terra de joelhos
Eu vi Pedro negar Cristo
Por três vezes
Diante do espelho
Eu vi!

Eu nasci (eu nasci)
Há dez mil anos atrás
(Eu nasci há 10 mil anos)
E não tem nada nesse mundo
Que eu não saiba demais

A parceria carregada de psicodelia criativa e multifacetada de Raul e Paulo termina nesse álbum, mas o sucesso de Seixas ainda se estende por muitos anos, findando com a derrocada de sua saúde pela via do alcoolismo. Nesse mesmo período, o trabalho da banda Os Mutantes²⁵ também explodiu, combinando elementos da música brasileira, rock psicodélico e outros sons experimentais para criar um híbrido diferente do que havia sido feito até então. Com letras inspiradas pela fantasia, literatura e história deixaram um legado único, abrindo passagem para a explosão do *punk rock* no final da década de 1970. Uma das canções que marcaram a carreira de Os Mutantes contou com a participação de Caetano Veloso, sendo inclusive título do álbum da *Tropicália*, com o “Panis et circenses”:

²⁵ Formada durante o Tropicalismo, em 1966, em São Paulo, por Arnaldo Baptista (baixo, teclado, vocais), Rita Lee (vocais) e Sérgio Dias (guitarra, baixo, vocais). Liminha (baixista) e Dinho Leme (bateria) também participaram da banda.

Eu quis cantar
 Minha canção iluminada de sol
 Soltei os panos sobre os mastros no ar
 Soltei os tigres e os leões nos quintais
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
 Mandei fazer
 De puro aço luminoso um punhal
 Para matar o meu amor e matei
 Às cinco horas na avenida central
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
 Mandei plantar
 Folhas de sonho no jardim do solar
 As folhas sabem procurar pelo sol
 E as raízes procurar, procurar
 Mas as pessoas na sala de jantar
 Essas pessoas na sala de jantar
 São as pessoas da sala de jantar
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer

Neste relato áspero do invólucro que o cotidiano, quando manipulado, quer impor às massas e a apatia da qual se resguardam as “pessoas na sala de jantar” diante do mundo, constrói-se a crítica à sociedade tradicional. Bem ao que se via acontecer na década de 1970, tempo de resistência e reconstrução, cuja parcela social que se indignava e expunha o pensamento “avesso ao pêlo”²⁶ era minoria, ainda perseguida e sujeita ao silêncio. Pão e circo eram a saída, em referência à prática romana da ilusão que segue para a sala de jantar agora munida da televisão, na qual – por ironia ou sorte –, podia-se assistir aos festivais de música que vinham com canções-manifesto (muitas vezes devidamente envelopadas com frases nada ameaçadoras) dos Tropicalistas, d’Os Mutantes, de Oswaldo Montenegro, entre outros. A sala foi invadida pela canção cuja letra estava crivada de duplos sentidos, burlando a ditadura e trazendo para a MPB a consciência de ser um instrumento ideológico, a fim de perturbar o jantar. Entre 1971 e 1974, Ney Matogrosso liderava um grupo esteticamente revolucionário, o Secos e Molhados, que conseguiu atingir números de vendas de discos recordes pelo curto tempo de duração do quarteto, com composições cheias de duplo sentido e força poética, como visto em “Rondó do Capitão”:

²⁶ Walter Benjamin, em seu texto “Sobre o conceito da história”, criou a expressão escovar a “história à contrapelo”, tarefa do materialista histórico, que seria algo como reescrever a história sob a perspectiva dos vencidos.

Bão balalão,
 Senhor capitão.
 Tirai este peso
 Do meu coração.
 Não é de tristeza,
 Não é de aflição:
 É só esperança,
 Senhor capitão!
 A leve esperança,
 A aérea esperança...
 Aérea, pois não!
 – Peso mais pesado
 Não existe não.
 Ah, livrai-me dele,
 Senhor capitão!

Livrar-se da esperança por ser ela o que pesa no coração diz muito sobre esse tempo. Rita Lee também se reinventa e em 1975 lança o segundo álbum com sua nova banda, *Fruto Proibido*, de Rita Lee & Tutti Frutti, com a emblemática canção hino “Esse tal de roque enrow”, parceria com Paulo Coelho: “Quem é ele? Quem é ele? / Esse tal de Roque Enrow / Um planeta, um deserto / Uma bomba que estourou / Ele! Quem é ele? / Isso ninguém nunca falou! // Ela dança o dia inteiro, doutor / E só estuda pra passar / E já fuma com essa idade, doutor / Desconfio que não há mais cura pra esse tal de / Roque Enrow!”. E eles estavam certos, não havia mesmo cura nem volta para a ascensão do *rock and roll* no Brasil.

De 1978 a 1982, o Aborto Elétrico já estava na ativa, primeira banda do cancionista Renato Manfredini Jr., um trio de punk-rock que garantiria a produção de canções que acompanharam a Legião Urbana desde o primeiro até o terceiro disco, quando Renato e seus então novos companheiros de banda tiveram de compor material novo para a gravadora. Antes da década de 1980 então, nasciam canções como “Que país é este?”, “Conexão amazônica” e “Tédio”. Essa última foi executada na UnB em 1978 e o registro está no Youtube²⁷, num encontro musical como os muitos que aconteciam em Brasília nesse período, com palcos improvisados montados nas entrequadradas, na colina e no setores de diversão sul e norte. A letra é flagrante quanto ao significado de estar em Brasília nesse tempo:

Moramos na cidade, também o presidente
 E todos vão fingindo viver decentemente
 Só que eu não pretendo ser tão decadente não

Tédio com um T bem grande pra você

²⁷ Disponível em: <https://youtu.be/PoTsXsUbJmA>. Acesso em: 17 ago 2019.

Andar a pé na chuva, às vezes eu me amarro
 Não tenho gasolina, também não tenho carro
 Também não tenho nada de interessante pra fazer

Tédio com um T bem grande pra você

Se eu não faço, nada fico satisfeito
 Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito
 Porque quando escurece, só estou afim de aprontar

Tédio com um T bem grande pra você.

Porque moro em Brasília

Moro em Brasília

Moro em Brasília²⁸

O tema é a apatia de estar na cidade e ser jovem e ter tempo sobrando para flunar, andar sem direção em meio às superquadras da capital federal e seus vãos de cerrado. O tédio era preenchido com encontros nos pilotis dos blocos e em festas nas casas dos amigos, no campus da UnB e na beira do Lago Paranoá, tudo sob o manto da vigilância e do medo. O sentimento de estar no mundo era bem o de Waly Salomão em seu livro de 1972, “Me segura qu’eu vou dar um troço”, publicado sob o pseudônimo como Waly Sailormoon. Numa estética de estranhamento pós-Tropicália, esse livro foi fundamental para a década de 1970, dos inseridos na ditadura militar e viventes da censura, das prisões injustificadas e do terror dos desaparecimentos nunca explicados.

3. Um nove oito zero – A vez/voz do punk

Nós somos nossos próprios demônios, nós nos expulsamos do paraíso.

Goethe, *Werther*, nota 93.

A década de 1980 foi marcada pela estagnação econômica vivida pela América Latina, quando se verificou uma forte retração da produção industrial e um menor crescimento da economia como um todo. Para a maioria dos países, a década de 1980 é sinônimo de crises

²⁸ Este trecho foi retirado depois da gravação do disco, mas Renato o entoava nas apresentações ao vivo.

econômicas, volatilidade de mercados, problemas de solvência externa e baixo crescimento do PIB. No Brasil, ela trouxe o final do ciclo de expansão vivido nos anos de 1970, grande desemprego, marasmo na economia e índices de inflação extremamente elevados. Houve então, como consequência, queda do poder de consumo por parte da população.

Por esses e outros motivos, o período de 1980 a 1989 foi marcante para a história do século XX. Nele houve também o atentado do Riocentro (1981), a revelação dos primeiros casos da Aids no Brasil (1982), as Diretas Já (1984), a morte de Tancredo Neves (1985), a criação da nova Constituição Brasileira (1988) e um dos eventos internacionais de maior repercussão da história: a queda do muro de Berlim (1989). Todos esses fatos históricos determinariam uma mudança mundial de comportamento e postura crítica. Segundo o ponto de vista dos acontecimentos políticos e sociais, a década de 1980 é vista como o fim da idade industrial e o início da idade da informação.

Esse é também o tempo final da ditadura militar no Brasil, a derrocada de um período de horror existencial, em que a inocência dos bailes e do iê-iê-iê da “jovem guarda” fora substituída pela atitude constante de vigilância e por uma truculência autorizada, advinda do Estado, com desaparecimentos injustificados e prisões arbitrárias²⁹. Tais fatos ocasionariam a eclosão de bandas e cantores em carreira solo ligados ao rock, com músicas de protesto e atitudes vanguardistas. Dentro desse estilo musical, o punk ressurgiu com batidas mais pesadas, caracterizando o *hardcore*. O hard rock distribuiu-se em inúmeras vertentes: *trash metal*, *speed metal*, *black metal*, etc. Inúmeras bandas de rock e pop surgiram nesse período no cenário artístico internacional e também se consolidaram outras que já haviam atingido um público fiel: Dire Straits (1977), A-ha (1982), U2 (1976), The Smiths (1982) e Duran Duran (1978).

Captando essa nova vertente da música, no verão de 1982, foi erguido um circo na praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, que durou apenas três meses, mas reuniu o melhor do rock nacional que vinha sendo produzido à época. Era o Circo Voador e por ele passariam

²⁹ O regime militar no Brasil estendeu-se de 1964 a 1985. Ao longo dessas duas décadas pôs em prática vários Atos Institucionais, como o AI-5, de 1968, trazendo a suspensão da Constituição de 1946, a dissolução do Congresso Brasileiro, a supressão de liberdades individuais e a criação de um código de processo penal militar que permitiu que o exército e a polícia militar prendessem pessoas consideradas “suspeitas”, sem revisão judicial. O horror começa aí, quando o “suspeito” podia ser qualquer um, independentemente de arcabouço legal para enquadrá-lo em algum crime contra o Estado. Entre 1968 e 1978, sob vigência do AI-5 e da Lei de Segurança Nacional de 1969, houve os “Anos de Chumbo”, impondo um estado de exceção total e permanente, com a mídia e a educação sob censura e com a prisão, a tortura, o assassinato e o desaparecimento de opositores do regime. A prisão arbitrária por tempo indeterminado (suspensão do *habeas corpus*) e a censura prévia serviram para acobertar torturas. Foi apenas a partir de 1988, com a Assembleia Nacional Constituinte e as eleições diretas para o poder legislativo e o poder executivo em nível municipal, estadual e federal, que se voltou a estabelecer a legalidade democrática que fora suprimida pelos anos de ditadura militar no Brasil.

algumas das bandas que fariam parte do Rock in Rio em 1985. No Brasil, esse período é considerado como a “década de ouro” do rock. Bandas de música pop e de *rock and roll*, como Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Engenheiros do Hawaii, Titãs, RPM, Paralamas do Sucesso, Camisa de Vênus, Blitz, João Penca, Inimigos do Rei e Barão Vermelho ascendem no mercado musical, na companhia de Raul Seixas, Rita Lee, Cazuzza, Kiko Zambianchi, Leo Jaime e a tríade do Vímãna: Lobão, Lulu Santos e Ritchie, que seriam os responsáveis por levar o rock brasileiro da década de 1970 para a de 1980.

Um fenômeno sociocultural explodia, então, no Brasil, mesmo com o país ainda na ressaca do governo militar do General Geisel, que governou o país de 1974 a 1979. Havia um lento processo de abertura política, que seria testada com essa circulação de ideias ligada aos jovens músicos (DAPIEVE, 2000, p. 30). Em 1979, os irmãos Venturini davam asas às canções do 14 BIS e, em 1980, Júlio Barroso causava o impensado com o grupo Gang 90 & As Absurdettes. Acontecia uma amplificação significativa no cenário musical brasileiro. Em Brasília, os jovens formavam bandas na mesma velocidade em que se formavam as novas turmas da capital, os grupos reuniam-se e começavam a ensaiar no Brasília Rádio Center e suas apresentações aconteciam no Centro Comercial Gilberto Salomão, no Lago Sul, bairro nobre da capital.

Eram filhos de militares e diplomatas que se juntavam com os filhos dos servidores públicos convocados para trabalhar na cidade, meninos e meninas que tinham acesso a discos de vinil raros, em um lugar em que não havia rádios que tocassem o rock de que eles gostavam. As novidades vinham com os novos moradores e nasceram nesse contexto as primeiras formações do Aborto Elétrico e o Blitz 64, ambas com integrantes que depois comporiam as bandas Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude. A maturação do rock internacional acontece entre 1960 e 1980, coincidindo com a maturação de Brasília como cidade. E nesses 20 anos, a cidade adolescente encontra também uma turma que estava nesta mesma faixa etária, experienciando e querendo ser o *rock and roll*. Como observado por Alex Antunes, numa espécie de apresentação da dissertação *Muitos porteiros e pessoas normais: sobre as bandas de rock em Brasília em perspectiva identitária* (1982-1990), de Marcelo José Domingos, “Brasília é POP”, inserida então na identidade brasileira desta geração da década de 1980.

Em um movimento paralelo, advinham do cenário *underground* em diferentes cidades os dissidentes do punk, que tinham no Templo do Rock, na zona leste do Rio de Janeiro, seu refúgio. As bandas que compunham esse nicho influenciaram o sentimento que já movia a Legião Urbana no Distrito Federal, dentre elas os padrinhos da Legião na EMI no Rio de

Janeiro, os Paralamas do Sucesso, acompanhados por Inocentes, Cólera, Psychoze, Ratos de Porão, Coquetel Molotov, Eutanásia, Descarga Suburbana e Kid Abelha e os Abóboras Selvagens. Em meio a essa movimentação, nascia também a banda de João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, puro deboche e reflexo do rock de Elvis com baladas de duplo sentido, para se contrapor à força do discurso de protesto das outras bandas.

Com integrantes que usavam roupas à 1950 e topetes milimetricamente moldados com brilhantina, os intérpretes do “Papa Uma Ma”³⁰ rumavam, como o Ultraje a Rigor, para o viés do risível, conquistando um público que desejava o entretenimento supostamente descompromissado desses bufões do rock. Aproveitando as músicas de fácil assimilação, criaram um nicho dentro de sua geração e seguiram um caminho oposto ao desenhado pelas bandas de cunho rebelde, cujo discurso vinha para afrontar o sistema. Em entrevista a Celso Araújo, ao jornal *Correio Braziliense*, em 17 de novembro de 1985, Renato demarca a diferença entre suas composições e as dos demais grupos que apelavam para o discurso jocoso:

Aqui no Brasil tem muito dessa coisa de humor, da sátira, da ironia e a gente usa a ironia de uma forma diferente. Então é uma coisa, não diria sofisticada porque seria a gente se achar metido a besta e eu acho que a gente é uma banda comum como as outras, mas a gente tem uma coisa diferente. Não é para falar mal de nada, mas, por exemplo, você tem uma música como “Vaquinha Mary Lou e a Galinha Sara Lee” que faz o maior sucesso, todo mundo dança e se diverte e é uma coisa irônica. Agora, a ironia da gente é fazer uma música chamada “Baader-Meinhof Blues”³¹, é um outro nível, envolve um outro tipo de informação. (RUSSO, 1985)

Quatro bandas formavam o que ficou conhecido como “quarteto sagrado do rock” da década de 1980 no país, expressão cunhada por Dapieve (2000), todas despontando em 1982: Os Paralamas do Sucesso, cariocas (que se conheceram em Brasília), encabeçados por Herbert Vianna; Titãs, paulistas, uma banda *sui generis*, tendo em vista os padrões desse período, pois era formada por nove integrantes, liderada por quatro personagens principais: Ciro Pessoa, Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Nando Reis; os cariocas do Barão Vermelho, liderados

³⁰ “O Papa Uma Ma Ma Papa Uma Ma Ma... / O Papa Uma Ma Ma Papa Uma Ma Ma... / Ninguém sabe de onde veio (O Papa Uma Ma Ma Papa Uma Ma Ma...) / Só fala isso o tempo inteiro (O Papa Uma Ma Ma Papa Uma Ma Ma...) / Não sei se é louco ou se é esperto / Mas sempre que aparece uma gatinha por perto / Papa uma Ma Ma Papa Uma Ma Ma... / Papa uma Ma Ma Papa Uma Ma Ma... (Vô Papá...)”.

³¹ “A violência é tão fascinante / E nossas vidas são tão normais / E você passa dia e noite e sempre / Vê apartamentos acesos / Tudo parece ser tão real / Mas você viu esse filme também / Andando nas ruas pensei que podia ouvir / Alguém me chamando, dizendo meu nome / Já estou cheio de me sentir vazio / Meu corpo é quente e estou sentindo frio / Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber / Afinal, amar ao próximo é tão demodê”.

inicialmente por Cazuzza (que depois seguiu em carreira solo) e depois por Frejat; e os brasileiros da Legião Urbana, liderados pelo vocalista Renato Russo.

No ano de 1985 acontece o primeiro Rock in Rio, com a participação desse quarteto, e no dia de 15 de janeiro desse mesmo ano, o Barão Vermelho apresentava-se junto com Kid Abelha, Eduardo Dusek, Scorpions e AC/DC, consolidando o rock nacional em sua fase mais produtiva. A segunda noite do festival contou com Gilberto Gil, Blitz, Nina Hagen, B-52's e Yes, também com apresentação do Barão, que abriu a noite de shows.

Em 18 de novembro de 1985, Cazuzza, já desgarrado do Barão Vermelho, lança *Exagerado*, álbum que marca o início de uma carreira solo emblemática, não só pela luta pública do intérprete e compositor contra a Aids, mas pelo apelo veemente de suas letras em diversas frentes: “Codinome Beija-flor” (Pra que mentir / Fingir que perdoou / Tentar ficar amigos sem rancor / A emoção acabou / Que coincidência é o amor / A nossa música nunca mais tocou), “Só as mães são felizes” (Reparou na inocência cruel das criancinhas / Com seus comentários desconcertantes / Adivinham tudo e sabem que a vida é bela / Você nunca sonhou ser currada por animais / Nem transou com cadáveres / Nunca traiu o teu melhor amigo / Nem quis comer a sua mãe / Só as mães são felizes), “Ideologia” (Pois aquele garoto que ia mudar o mundo, mudar o mundo / Agora assiste a tudo em cima do muro, em cima do muro / Meus heróis morreram de overdose / Meus inimigos estão no poder / Ideologia, eu quero uma pra viver / Ideologia, pra viver) e “Brasil” (Não me ofereceram / Nem um cigarro / Fiquei na porta estacionando os carros / Não me elegeram / Chefe de nada / O meu cartão de crédito é uma navalha / Brasil / Mostra tua cara / Quero ver quem paga / Pra gente ficar assim / Brasil / Qual é o teu negócio? / O nome do teu sócio? / Confia em mim”).

Tido como um dos mais controversos artistas brasileiros por manifestar abertamente suas ideias e expor sua doença sem pudores, Cazuzza lançou-se com essas canções a uma instância diferenciada. Isso porque autor e obra se mesclavam numa poesia autoral corrosiva, intoxicada pela aversão ao sistema político do país e ao sistema das gravadoras, que queriam impor a ele um ritmo de produção e shows do qual discordava. Havia ainda a instância existencial de suas composições, reveladoras de um sentimento de mal-estar fragmentado, tanto de cerne amoroso quanto saudosista, como visto nos excertos citados.

O ano de 1985 marca também o fim do governo de Figueiredo (1979-1985), último presidente ligado à ditadura militar, e Tancredo Neves faz a breve e histórica estada como primeiro eleito após os “anos de chumbo” no Brasil. Presidente que representava a esperança,

morre no dia 21 de abril de 1985. Somente quando Sarney³² assume o poder (1985-1990), o rock tem uma ponte direta com o povo. O seu Plano Cruzado instaurou certa ordem na economia e ascendeu o poder aquisitivo das massas, o que contribuiu para que a população passasse a comprar os LPs de suas bandas favoritas. Para Mugjatti (1981, p. 79), a relação entre música de consumo e tecnologia pode ser resumida da seguinte forma:

Grito + música europeia = blues
 Blues + instrumentos europeus = jazz
 Blues + piano = boogie-woogie
 Blues + guitarra elétrica = *rhythm & blues*
Rhythm & blues + compacto 45 rpm = *rock and roll*
Rock and roll + LP = *rock*

Mais uma vez é renovado o contrato entre o cancionista que ambiciona ser também lido pelo seu público quando dialoga com ele por meio do encarte. E o advento do LP cria uma relação de consumo que revoluciona o modo como o produto era oferecido antes, além de atrelar definitivamente o rock a uma estratégia de mercado. Mugjatti (1981) ironiza e simplifica uma relação entre os sujeitos e a música que abarca muito mais que apenas combinações binárias de elementos que “resultam em” alguma coisa. No entanto, não há como negar que o objeto LP representa uma virada na relação entre fãs e música.

Nesse ano de 1985 acontece o recorde de vendas de discos em vários segmentos: o *Dois*, da Legião Urbana, por exemplo, atinge a marca de 800 mil cópias vendidas; e o RPM (revoluções por minuto) lança *Rádio Pirata*, LP que venderia 2.200.000 cópias, com Paulo Ricardo no vocal. O RPM foi a banda que mais se aproximou do fenômeno mundial da beatlemania, com fãs apaixonadas; e em terras brasileiras mostrou ao BRock uma nova face: a do poder da mídia. Um traço das estruturas simbólicas contemporâneas se revela aqui, o poder aquisitivo mostra o deslizamento constante entre o culto, o popular e o massivo, sendo necessário atuar em diferentes cenários e ao mesmo tempo, em seus interstícios e instabilidades (CANCLINI, 2008, p. 357).

³² Tancredo Neves e seu vice José Sarney foram eleitos, e a posse de Neves viria a ocorrer em 15 de março, porém, o presidente-eleito veio a falecer em 21 de abril, vindo Sarney a assumir a Presidência do Brasil. Seu mandato caracterizou-se pela consolidação da democracia brasileira, mas também por uma grave crise econômica. Uma de suas medidas foi a criação do Plano Cruzado, em 1986. O plano perdeu sua eficiência e outros planos posteriores vieram, como o Plano Bresser e o Plano Verão. O governo Sarney notabilizou-se de fato pela sua condução no processo de redemocratização do país. Em 1985, realizaram-se as primeiras eleições diretas para prefeito das capitais em vinte anos. Meses antes foram legalizados os partidos políticos até então clandestinos e extinta a censura prévia. Em 1986, ocorreram as eleições para a Assembleia Nacional Constituinte, a qual promulgou a Constituição brasileira de 1988, em 5 de outubro deste mesmo ano. Foi após o governo dele que houve a Eleição presidencial brasileira de 1989, a primeira eleição direta do país desde de Jânio Quadros, em 1960.

Em 5 de janeiro de 1989, o *Ultraje a Rigor* testa o fim da censura e lança o álbum *Crescendo* com uma canção em duas versões, “a versão família intitulava-se ‘filha daquilo...’; a versão sociedade, ‘filha da p...’ (abreviação do autor). Oficialmente, a censura acabara pouco tempo antes e, cautelosas, quase todas as emissoras optaram pela versão família, editada sem palavrões” (DAPIEVE, 1996, p. 113). Os resquícios da ditadura militar ainda estavam presentes, e os artistas descobriram que ainda havia muito que velar em suas letras, postura pública e shows. Essa é a prova de que não há como desconectar o rock da conjuntura político-econômica brasileira. Quando cai o Plano Cruzado, as vendas de LPs caem.

Em 1990, Fernando Collor³³ assume o poder. O estilo musical sertanejo ganhou força, abrindo espaço para as duplas, e o rock virou inimigo a ser combatido (o discurso dos roqueiros soava mais pró-Lula que Collor). Lobão endossa esse entendimento ao afirmar que na década de 1990 o rock retrocedeu: “temos os mesmos entraves do começo, os mesmos inimigos.” (DAPIEVE, 1996, p. 203). Nessa década acontecem duas perdas fundamentais para o rock brasileiro: em 7 de julho de 1990 morre Cazuzza e em 11 de outubro de 1996, Renato Russo, ambos cancionistas eternizados como poetas na história do BRock. Para Dapieve (1996), Renato seria o meio termo entre Cazuzza (coração) e Arnaldo Antunes (cérebro puro).

Essa tríade de autores representa a montagem ideal do artista que integraria coração e mente no corpo de projeto artístico impecável. Ao reunirmos as ideias de Cazuzza, Renato e Arnaldo em uma só análise se percebe claramente a direção de cada um deles e o ímpeto criativo que demonstra construtos diferentes. Renato, Cazuzza e Arnaldo comungam o fato de terem sido porta-vozes de uma geração guiada pelo som e pela fúria, não aderentes ao sistema que viam constituir o país em que viviam, colheram no próprio tempo as mazelas e fizeram delas sua morada. Arnaldo experimentou de fato aquilo que Renato registra em seus cadernos:

³³ Fernando Affonso Collor de Mello (Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1949) foi o mais jovem presidente do Brasil, de 1990 a 1992, e também o primeiro a ser eleito por voto direto do povo, após o Regime Militar (1964/1985). Sucedeu o presidente José Sarney, nas eleições de 1989. Em uma eleição disputada, com a opinião pública dividida principalmente entre Collor, Lula, Leonel Brizola, Mário Covas, Paulo Maluf, Guilherme Afif Domingos e Ulysses Guimarães, conseguiu liderar o primeiro turno com 28,52% dos votos, levando a disputa ao segundo turno com Lula. Conquistou a vitória com 50,01% dos votos, 5,71% a mais que o adversário petista. Cabe destacar em seu governo a implementação do Plano Collor, a abertura do mercado nacional às importações e o início de um programa nacional de desestatização. Seu Plano, que no início teve uma boa aceitação, acabou por aprofundar a recessão econômica, corroborada pela extinção, em 1990, de mais de 920 mil postos de trabalho e uma inflação na casa dos 1200% ao ano; junto a isso, denúncias de corrupção política envolvendo o tesoureiro de Collor, Paulo César Farias, feitas por Pedro Collor de Mello, irmão de Fernando Collor, culminaram com um processo de impugnação de mandato (*Impeachment*). O processo, antes de aprovado, fez com que o Presidente renunciasse ao cargo em 29 de dezembro de 1992, deixando-o para seu vice, Itamar Franco.

transcender a música e seu formato. O ex-Titã migrou para a poesia visual, concreta, experimental, artes plásticas, escreveu dezenas de livros (sendo laureado com o Jabuti pelo seu “Agora aqui ninguém precisa de si”, de 2015) e junto com outros artistas fez projetos como o Tribelistas, demarcando uma carreira mutante e cheia de tentáculos criativos que atingem várias vertentes. E seu pulso ainda pulsa.

4. Um nove oito quatro – Nasce a Legião Urbana

O foco deste estudo volta os holofotes para um personagem, dentre esses todos, que teve sua vida antes da fama meteórica esmiuçada pelo jornalista Carlos Marcelo. Renato Manfredini Jr. possuía vasto repertório de vida e leituras, nascido no mesmo ano que a cidade de Brasília, 1960. Aos sete anos morou nos EUA, aos nove, em Curitiba, e aos 11, seu pai foi finalmente transferido para a capital do país. Aos quinze anos foi diagnosticado com uma condição que o imobilizaria na cama pelo período de dois anos: ele sofria de epifisiólise, um desgaste dos ossos e cartilagens que faz a cabeça do fêmur se descolar da bacia.

Muito do que é instigante em sua história começa com a reação que ele teve à doença. Nesse período de sofrimento e tédio, dedicou-se a criar uma banda de rock imaginária, a The 42nd Street Band, compondo o heterônimo do baixista e vocalista Eric Russell. O nome da banda também não se deu em vão: essa rua é famosa nos Estados Unidos por ser reduto, em Nova Iorque, de diversos teatros que, com o período da grande depressão foram transformados em cinemas e casas de shows de *strip-tease*, com pontos de vendas de drogas e prostituição por toda parte. Este cenário de decadência urbana da rua 42 dialoga com o espírito *punk*, sendo também parte do espírito do movimento *beat* da década de 1950 e do *folk* na década de 1960, no entanto, ela foi revitalizada pela indústria do cinema na década de 1990 (LOPES, 2011, p. 15).

Renato encheu cadernos e cadernos – em inglês (ele era fluente no idioma e mais tarde foi professor da Cultura Inglesa) – com a história desta banda. Esses originais foram transformados em livro pela Companhia das Letras, em 2016, com autorização de Giuliano Manfredini, e consiste em um compilado de anotações avulsas de Renato sobre a banda imaginária, com entrevistas, agenda de shows, características dos integrantes e toda a sua trajetória até a separação. Há também as capas dos discos, nomes das canções, turnês mundiais, obras completas de Russel (incluindo roteiros de filmes e peças de teatro). É o plano de uma vida inteira que seria performatizado por Russo muitos anos depois, contando

até com um trecho intitulado “detalhes mórbidos”, em que cada membro da banda tem o motivo e a data de suas mortes revelados. Eric Russel morreria de câncer de pulmão aos 67 anos (RUSSO, 2016, p. 144).

Nos anos em que esteve em Brasília, Renato pôde acompanhar a abertura política comandada por Geisel, com seu “processo de liberalização da ditadura militar”. Tão logo o general Geisel assumiu o poder (1974-1979) e deparou-se com uma deterioração da economia e com o descontentamento geral da sociedade, propôs mudanças na forma de repressão do governo, sinalizando, através de declarações e discursos, que iniciaria a abertura política de forma “lenta, gradual e segura”. A turma à qual Manfredini Junior estava ligado ouvia muito *punk rock* e reunia-se na Colina, quadra habitacional localizada dentro do campus da Universidade de Brasília, e sofria com a repressão e a tal lenta e dolorosa abertura política. O que havia era um constante clima de vigilância, e as bandas que nessa época tocavam pelos gramados do DF extravasavam o sentimento de revolta acumulado ao longo do regime militar com letras ácidas e metais pesados.

Morar em Brasília também não era fácil. Hermano Vianna, irmão de Herbet (vocalista dos Paralamas do Sucesso), em um texto sobre o rock local intitulado “Ai de ti, Brasília”, publicado no número 1 da revista *Mixtura Moderna*, de 1983, descreve Brasília como fria, monótona e depressiva. Revela que morar na cidade era barra pesada e cita dados estatísticos entristecidos para seus pensamentos: “é o local, no Brasil, onde ocorrem mais suicídios e onde se consome mais drogas”. Nesse cenário de muito tédio, bandas e shows em todos os cantos, amigos trocavam de grupos musicais assim como mudavam as indumentárias punks que vestiam, de maneira que se vivia uma “promiscuidade” criativa em Brasília, e a “cena” *punk rock* instaurou-se definitivamente. Segundo Souza (1994, p. 120),

socialmente construída entre o silêncio e a repressão, a geração de 1980 foi afastada de maiores envolvimento sociais, de debates intelectuais amplos e teve o seu processo de formação cultural “depredado” pela tecnicização do ensino. Mas finalmente o “silêncio dos inocentes” foi rompido pelos ecos do verão punk inglês, na segunda metade da década de 1970. Mesmo que a repercussão punk no Brasil tenha sido “tardia e restrita”, como avaliou Nicolau Sevcenko³⁴, é possível afirmar que, na passagem do autoritarismo para a democracia, uma parcela importante da juventude começou a se expressar através do grito punk. Em muitas cidades brasileiras, garotos entre 15 e 23 anos tentam fugir ao tédio dos anos e seguir o conselho de Sid Vicious: salvar a pele e fundar sua própria banda.

³⁴ Cf. “1976: o grito, o riso e o silêncio da geração X”, em *Revista do Brasil*.

Nesse cenário surgiu a necessidade de escrever letras sobre Brasília, sobre o Brasil e seu tempo. Em um ponto geográfico isolado, os meninos da capital viviam acreditando serem os únicos punks do Brasil. Só depois descobririam Coquetel Molotov, Ratos de Porão e Cólera. Vivendo a ilusão de serem mais punks que os outros, a juventude da capital do país manifestava a vontade de ser mais; e desse lugar, interior e exterior, surgem várias bandas e músicos que compuseram um nicho importante da produção cultural brasileira que ganhou forma nessa época. Há três importantes referências sobre outra cena que acontecia concomitantemente no Distrito Federal nesse período, o *hardcore*: um documentário de André Tótors, disponível no Youtube³⁵, *Resistência Hardcore – 2018*; o livro *Esfolando ouvidos*, de Evandro Vieira; e o documentário *Geração Baré-Cola – usuários do rock*, de Patrick Grosner, lançado em DVD³⁶. Esses relatos registram personagens fundamentais para a formação de mais um dos nichos do rock, sendo que o *hardcore* desenhou outro caminho para o som que o jovem queria expressar neste tempo e ia de encontro ao que Paralamas do Sucesso e Legião Urbana cunharam para si mesmas como bandas, trazendo algumas das que atuaram a partir dessa década (em alguns casos, até hoje): D.F.C., Os cabeloduro, Filhos de Mengele, Deceivers entre outras.

Por Brasília ser uma cidade ecumênica, aglomeradora, com a Unicef e as embaixadas bordando suas asas, a turma em que Renato formou seu ideário tinha acesso não só aos poucos discos punks que chegavam ao país, como também a um arsenal de publicações restritas. Como professor da Cultura Inglesa, ele conseguiu que a biblioteca assinasse a publicação *Melody Maker* e, como amigo de filhos de embaixadores que era, acesso aos discos recém-lançados dos punks ingleses. Aos 19, em 1978, já recuperado da doença, Renato dava os primeiros passos para realizar os projetos que detalhara em seus rascunhos, com a banda Aborto Elétrico. No circuito brasiliense tocavam as bandas Blitx 64, XXX, Vigaristas de Istambul, Diamante cor-de-rosa, Angra 2 e Dado e o Reino Animal. Como registrado por Domingos (2005, p. 47), “a partir deste núcleo de músicos, criou-se uma cena musical respeitável; dizia-se que entre os anos de 1985 e 1987 a cidade contava com 200 bandas de estilos variados”. Foi no bar Taverna, na 103 sul (superquadra do Plano Piloto), que Renato conheceu André Pretorius, filho de diplomata, e com Fê Lemos os três encarnariam uma banda cujo nome era um flagrante da violência na época, segundo declarações do próprio Renato (ASSAD, 2000, p. 20):

³⁵ Disponível em: <https://youtu.be/O310s8PnTF4>. Acesso em: 08 ago 2019.

³⁶ Direção e produção de Patrick Grosner. Fundo de Apoio à Cultura– FAC-DF. 2017. 1 DVD (73 minutos de entrevistas). DVD/NTSC, son., color.

O nome Aborto Elétrico é justamente porque eles inventaram, em 68, os cassetetes elétricos que davam choque. Numa dessas batidas, uma menina que estava grávida, nada a ver com a história, levou uma tal daquelas cacetadas e perdeu a criança! Coisa de mau gosto! Então, Aborto Elétrico era o que representava a música da gente. Agora, a repressão existia em vários níveis, em todos os lugares. Tinha de se ter muito cuidado com o que se falava — não podia falar mal do governo, nada. Nem bzzzzzzz.³⁷

O Aborto Elétrico continuou com Renato Russo, Fê Lemos e Flávio Lemos, após a ida de Pretorius para a África do Sul, a fim de lutar nos conflitos relacionados ao Apartheid. Após brigas inconciliáveis com Fê Lemos, em 1982, Renato ingressa em um período solo, com o nome artístico de Trovador Solitário (nome que revela sua admiração assumida pelos trovadores). Nesse período, em que se apresentava sozinho, munido apenas de voz e violão, compôs “Eduardo e Mônica” e “Faroeste caboclo”. Nesse recorte da carreira de Russo reside a pista para o resgate da poesia atrelada à melodia – os “trovadores provençais lidavam com uma coisa entre a música e a poesia”. Adriana Calcanhoto registra na sua fala inicial do documentário “Palavra (En)cantada³⁸”, que busca justamente mostrar a relação entre letra e música. Russo não adotou esse batismo temporário para sua carreira solo relâmpago à toa. Ele quis demarcar sua intenção de ter tanto cuidado com a letra da canção quanto com a melodia, em uma arquitetônica que ressignifica a semiótica da canção, por brotar de uma raiz bipartida. Ao conduzir suas apresentações apenas acompanhado do violão, o cancionista reafirma o poder da palavra, do verso elaborado, que não precisaria de companhia de muitos instrumentos para surtir efeito.

Deixando esse rastro que não pode ser ignorado em sua trajetória, Renato Russo resolve montar uma banda com Marcelo Bonfá e, assim, composta inicialmente pelos dois, com Eduardo Paraná na guitarra e Paulo Paulista no teclado, nasce a Legião Urbana³⁹. Paraná e Paulo saíram da banda, entrando Ico Ouro Preto na guitarra, que logo foi substituído por Dado Villa-Lobos (em abril de 1983). Esse trio da Legião começou a ser conhecido no Brasil,

³⁷ Fê Lemos tem outra versão para o nome da banda: “A gente tava na Colina sentado no chão, pensando qual ia ser o nome da nossa banda. Eu tava com um negócio de elétrico na cabeça e alguém falou ‘tijolo elétrico’. Aí o André Pretorius falou: ‘não. Aborto Elétrico’”, recorda Fê em entrevista. Segundo ele, a versão de que o nome da banda é por causa do cassetete elétrico, usado pela polícia de Brasília em atos de repressão, não é verdadeira.

³⁸ Direção: Helena Solberg. Produção: David Meyer. Radiante Filmes. 2009. 1 DVD (86 minutos de entrevistas). DVD/NTSC, son., color.

³⁹ Quando Cid Vicious morreu, o Sex Pistols acabou e John Lydon fez o Public Image, Renato revela ter encontrado seu norte como músico e compositor. E assim transcorreu na capital a ascensão e queda do Aborto Elétrico e esse vaivém de integrantes é que determinou o nome Legião Urbana, pois a ideia inicial de Russo e Bonfá era criar uma banda que não tivesse membros fixos, por isso o termo “legião”, acompanhado pela explicação do recorte geográfico: urbana.

tocaram no Circo Voador, no Rio de Janeiro, com Lobão e Capital Inicial (banda para a qual seguiu Fê Lemos), e, em 1984, o baixista Renato Rocha assume o baixo, fechando o quarteto.

O grupo, com essa formação consolidada, assina com a EMI Odeon, com a ajuda dos Paralamas do Sucesso, que levaram uma fita demo deles para a gravadora com a qual já tinham contrato, e lançam o primeiro disco da banda: *Legião Urbana*⁴⁰. As primeiras composições assinadas pela persona criada por Manfredini Jr. já vinham imbuídas do espírito contestador do punk-rock. Assim, “Geração Coca-Cola” e “Tédio” foram desenhadas com esse desejo de expressão crítica de todo o contexto falho e ditatorial em que essa juventude crescia, parte de um sistema de domesticação das massas, cheio de lugares comuns e banalidades, reproduzindo modelos de um sistema outro, brutal pelo poderio econômico e dono do monopólio ideológico acerca dos modelos de sucesso e prosperidade. O “*American way*” é o caminho do capitalismo e do consumo desenfreado, desumanizante e estandardizado, como bem delimita Adorno (2002) quando escreve sobre a indústria cultural e a sociedade contemporâneas.

Os tempos então conspiravam para que o escrito fosse menos carregado das intenções do mercado fonológico e encontrasse de fato o coração dos jovens, que se reconheciam em letras como a de “Tédio”. Aparentemente inofensiva, é o retrato da juventude que povoava a cidade de Brasília nesse período, cheia de largos terrenos carregados de poeira e ensaios de gramado entre os pilotis, locais nos quais aconteciam os encontros das turmas, os shows das bandas locais e tinha início a relação com a cidade. Esses vagantes foram os pioneiros das principais bandas de rock que vieram a se consolidar no mercado com a ida para o eixo Rio-São Paulo. Havia uma diferenciação entre o som produzido no plano piloto e o advindo das satélites: os adolescentes que vagavam com “T”édio pelas quadras do avião eram distantes dos que compunham fora das asas, eram da elite intelectualizada, estudantes da escola americana e filhos de diplomatas e funcionários públicos.

Ao longo da carreira, a Legião Urbana lançou treze álbuns, somando mais de quatorze milhões de discos vendidos. Suas canções emblemáticas tornaram-se estandartes de uma geração decodificada pela invasão de referências múltiplas, marcada pelo fim da ditadura militar. A Legião Urbana não tinha apenas a influência punk do início do movimento brasileiro. O seu som tinha influências do folk, rock inglês, pop e pós-punk – uma ramificação do *punk rock*, porém, mais lento, mais trabalhado, melódico e, muitas vezes, mais

⁴⁰ Fê Lemos e Renato Russo dividiram da seguinte maneira as canções do Aborto Elétrico: a Legião Urbana herdou “Geração Coca-Cola”, “Que país é este?”, “Conexão” e “Tédio”, e o Capital: “Música Urbana”, “Veraneio Vascaína” e “Fátima”.

depressivo (AVILA, 2008, p. 17), e inspirava-se principalmente em The Smiths, The Cure e Joy Division. Essas bandas, carregadas de melancolia, vinham com letras de uma rebeldia mais triste, sombria e solitária. Nas letras, muitas vezes nihilistas, um lirismo que representava muito bem o sentimento dos jovens da época.

O pós-punk era um movimento ainda disforme, mas caracterizado por uma total atenção ao que houvera no intuito de gerar mudanças, provando que, nas palavras de Giddens (1991, p. 45), “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter”. Deste modo, o conteúdo das letras produzidas no país advinha dessas referências europeias, reinventadas em solo brasileiro em uma época de conflito e absurdo, a ditadura militar. Com censura e repressão, o solo fértil estava pronto.

Dapieve, em seu *BRock – o rock brasileiro dos anos 80*, divide em três grupos os músicos dessa década: em um primeiro grupo ele traça um cenário mais detalhado sobre as bandas Legião Urbana, Titãs e Paralamas do Sucesso, tidas como faróis desse tempo; no segundo, retrata as contribuições de Kid Abelha e Capital Inicial; e no terceiro, bandas que tiveram seus momentos, como Dr. Silvana, Metrô, etc. Essa geração vinha como “um corte proposital em relação à MPB, era a valorização da juventude nos anos 80”, diz Renato Russo (DAPIEVE, 1996). Um estilo cujas músicas eram feitas por jovens homens brancos de classe média alta para seus pares, a elite sofisticada, bem informada sobre os rumos do rock e insatisfeita com os descaminhos da música. Dele participaram apenas uma “mulher vocalista – Paula Toller – e um negro e proletário – Clemente (da banda Os Inocentes)” (DAPIEVE, 1996, p. 195).

Há um registro importante de Clemente a respeito da visão que os punks da cena mais *underground* e periférica tinham da Legião Urbana. Os Inocentes foi uma das primeiras e mais importantes bandas de *punk rock* brasileiras, formada em 1981 por ex-integrantes de duas bandas da periferia de São Paulo, o Restos de Nada e o Condutores de Cadáver:

O movimento punk, não só pro Renato, mas para todo mundo de Brasília, era coisa de amigos. Em São Paulo, era coisa de gangue. Lembro que, na época, o Dado Villa-Lobos apareceu no bar em frente ao (bar punk paulistano) Napalm. Meu, todo mundo parou de conversar e olhou pra ele querendo dar porrada. Tive de pular na frente e falar: “Calma, gente, ele está comigo!”. Naquela época, se você viesse a São Paulo, ia ver os punks de um lado, do outro os metaleiros e também os *new waves*. Era tribo mesmo, não tinha nada misturado. Era treta mesmo, droga rolando, gente se picando, era tudo de verdade. Entre nós e o pessoal de Brasília, ficaram claras várias diferenças. Quando a gente via os shows da Legião Urbana, naquela época, tinha um certo choque de propostas. O pessoal todo que vinha de Brasília tinha outra vida, eram pessoas que já haviam morado fora do país. E nós éramos um bando de moleques de periferia, eu passava às vezes duas semanas sem aparecer em casa, enquanto aquele pessoal já tinha mais estrutura familiar. Claro que muita gente daqui olhava para a Legião com nariz torcido, nem tinha como ser diferente.

As diferenças entre as cenas punk iam para além das classes sociais, o espírito e as propostas de cada banda estavam muito bem delimitadas. Renato tinha uma ideia muito clara do que queria fazer e aonde queria chegar com seu projeto artístico e era um pequeno burguês que cresceu com recortes de Nova Iorque e viagens no bolso. O Renato Russo líder da banda de rock que mais se projetava no país à época já era conscientemente diferente do menino Manfredini Jr., muitos relatos revelam que o homem público se distanciava do tímido e focado homem privado. No palco Renato assumia outra dimensão, seu corpo e suas vestes brancas, com mangas bufantes, lembravam o estilo do trovador solitário que ele já incorporara. Quando em ação como vocalista da Legião, o que se via era uma performance evocada para a troca com o outro. Estava mais que instaurada a dicotomia entre o Renato público e o privado. Numa entrevista a Hagamenon Brito, para o jornal *A Tarde*, de Salvador, em 26 de fevereiro de 1988, Renato declarou:

BRITO: Você é considerado o maior letrista da MPB, como bate o ego?

RUSSO: Eu não sei. Renato Russo é um personagem, né? Ele que pense alguma coisa sobre o assunto... Estou brincando. Minha vida continua normal e eu não me considero ainda um grande letrista.

Desde a época em que criou sua banda imaginária, Renato já decretara que não seguiria um roteiro original na sua vertente de *performer*. Aos poucos amigos próximos com quem partilhava sua intimidade, Renato Jr. deixava a certeza da palavra de honra, da amizade duradoura. Já para o *show business*, ele se impunha ferrenho, atrevido, por vezes ousado nas declarações efusivas sobre a superioridade de suas composições e da banda. Na famosa junção de entrevistas somando 142 minutos, lançadas pelo selo da MTV brasileira, e composta por três encontros com Renato Russo (26 de março de 1993, 30 de março de 1994 e maio de 1994), ele ri da comparação da mídia da letra de “Há tempos” com a estética da

poesia de Olavo Bilac, fala da já assumida homossexualidade e o mergulho no álcool e nas drogas, louvando a própria recuperação. Nessa exposição, derruba os limites entre a pessoa e a persona, afirmando que as suas letras partem das vivências da banda, de suas próprias vivências e diz não haver mistério, ou *glamour*, no significado de ser Legião Urbana, ser Renato Russo. Mais um capítulo elaborado da “persona-não-persona” criada por Renato.

Nessa mesma entrevista concedida à MTV, logo na primeira resposta, ele define a Legião Urbana como “um conjunto musical brasileiro, resultado de uma juventude inserida em uma experiência urbana a partir dos anos de 1970”. Para ele, o trabalho da Legião incorpora uma série de coisas “bem brasileiras”: um traço romântico muito forte, um traço narrativo muito forte, e na batida, o quatro por quatro, muito presente no Brasil. Após revelar essas facetas, declara que eles começaram imitando as bandas inglesas mesmo, traço revelado de uma criação inicial afeita à persona que ele desenvolvera e à qual nunca deu cabo de todo. Irritado com a condução das perguntas, Renato, o Russo, diz que as perguntas são difíceis, que a Legião “é só um conjunto de rock”, ponto em que é interpelado pelo jornalista e resolve reconduzir suas respostas. Então se vê um duo autor/persona que define as letras da banda como o diferencial que a fez alcançar o ponto em que chegou, como ícone, referência, por falarem “da gente”. Ele declara que até *Descobrimento do Brasil* as letras falam de coisas que ele e os amigos viveram de fato, o que os tornam reais e sinceros diante do público.

Curioso sobre esse reconhecimento que sua poesia produz, Renato diz que gostaria de saber se Bob Dylan vive o que escreve, por ele mesmo se reconhecer nas composições de Dylan. Tal afirmação conduz o leitor/ouvinte da Legião Urbana a uma confirmação a respeito das intenções do autor, visto que o líder e vocalista da banda afirma ser em si muito do que escreve. Ao comprovar a escrita autoral, ele reforça a identificação do leitor/ouvinte com sua produção, ato que estreita o vínculo entre as intenções do autor e do leitor quando creem que a poesia é um elo entre suas pessoas, embora por vezes representados pelas personae.

A falta desse limite entre ficção e realidade é que chama o texto à conversa, é ela que define o ponto de transgressão da veracidade, ou seu disfarce. Quando o cancionista dialoga com outros textos, traz outras fontes, para revelar seu eu sem se revelar, impondo a segurança da paráfrase para o repouso do autor, ressignificado na persona/eu-lírico que se torna o sujeito de todo o reconhecimento. Truque bem empregado? Ele afirma que *As quatro estações* é lírico e lindo em contraponto a *Que país é este 1978-1987*, o “pesadão”. Que a era Collor e a negatividade não escaparam de seu processo criativo e que, ao mesmo tempo, fala de si, mas para o mundo. Essa sinceridade planejada mostra que Renato era um autor extremamente consciente de sua composição poética e sabia bem como usá-la para atingir o público. Pode-se

dizer que o leitor/ouvinte-ideal dele refletia sua visão de mundo: em um mesmo dia têm-se o nascer do sol, o entardecer, o pôr-do-sol e a noite. Seu alvo é este ser que vive as dicotomias e paradoxos de um *tour* completo pelas fases do dia, da vida.

Tal concepção permite a abrangência de público, noção mercadológica que não escapava da visão do autor. Para o jornalista Sérgio Martins, em matéria intitulada “Riqueza de repertório”⁴¹, há uma “estirpe de letristas do rock que têm o dom de conferir às suas criações inteligência literária e expressividade imagística” (p. 123), referindo-se ao último álbum de uma personagem presente desde o movimento punk no cenário do rock, Patti Smith. Na matéria ele pontua também Bob Dylan como possuidor dessas qualidades, que, para Martins, “se costumam resumir na palavra ‘poesia’”. O propósito de firmar Renato Manfredini Jr. como um cancionista participante dessa estirpe eleita por Martins (2012), é encontrar em sua produção esses elementos e a partir de suas canções perceber o universo de suas metáforas, encontrar na trama que ele elaborou para expor seus pensamentos e impressões sobre o mundo, os seres, a vida, o eu em si, a grande imagem que define suas letras poéticas, seu labor com as palavras, enfim, o que há de estético na sua linguagem.

Renato disse em uma de suas entrevistas à *Revista da Folha* que a medição do sucesso da Legião Urbana seria quando “velhinho” ele visse suas composições transformadas em musak⁴². Há aí um artifício de humildade partindo de um cancionista que se preocupava bastante com referências e conteúdo para se ver satisfeito em se tornar autor de música ambiente. Tal rastro de compromisso se comprova na dificuldade de finalizar os álbuns em estúdio e na quantidade de regravações a que Renato se impunha quando dispunha de saúde para tanto. Ele era compromissado com o que fazia, e seu plano já estava traçado desde a fictícia The 42nd Street Band. Não há como “comprar” esse viés confortável de um dos artistas mais críticos consigo mesmo do BRock.

⁴¹ Publicada na edição 2277, ano 45, n. 28, de 11 de julho de 2012, da revista *Veja*.

⁴² Estilo suave de arranjos instrumentais de músicas populares designadas a “música de elevador” ou que serve de som ambiente para lojas, aeroportos, salas de espera etc.

5. Eis-me aqui: Renato Russo, o cancionista

Um autor não é uma pessoa

Lejeune, 2008, p. 23

*sou o ser de faceta vária... na dureza de uma ideia ocre
dissimulo: que sou silêncio, vento, máscara, muitas
máscaras, muitas gentes: personagentes!*

Híbrido, Jucelino Sales à Guimarães Rosa

Renato Manfredini Jr. veste Renato Russo como personagente (adotaremos aqui esta nomenclatura por acreditar que ela se aproxima mais do que Renato Russo significou de fato, pois *personae* todos criamos, e este termo surgiu para mim a partir do poema de Jucelino Sales), da arquitetônica de sua elaboração poético-musical desde que sofrera o quadro clínico que o deixou com a mobilidade comprometida, já morador de Brasília e parte de um pedaço de chão de muita terra vermelha, espaços vazios e gente-recorte trazida de todos os cantos do país. Personagente é uma terminologia que Paulo Rónai usa na apresentação dos escritos de Guimarães Rosa, em *Primeiras estórias*, definindo algo mais que personagem, menos que protagonista. Apresentando os “doidos e crianças” que ocupam as páginas do livro de Rosa, Rónai acaba por nos oferecer uma saída para definir o que seria Renato Russo para Manfredini Jr. ou, ainda, como definir esse sujeito outro que não é heterônimo do ortônimo Manfredini Jr., eis que não teve uma biografia/vida a parte desenhada (embora Renato tenha escrito um romance, *The 42nd Street Band*, no qual há um personagem – Eric Russel, que já nos lança o roteiro do que seria a força realizadora de Manfredini Jr.), mas vivida de fato como pseudônimo.

A criação de uma persona, de um personagem, de um outro, que seja, para fins de levar a cabo a criação de uma obra sem que se confunda facilmente pessoa e persona, pode resultar em uma imbricação difícil de se separar. Às vezes, nem é essa a intenção do autor,

talvez ele deseje deixar rastros, impor uma dúvida proposital. Pensando nestes termos, há a intenção de Renato Manfredini Jr. em inscrever, para além de suas letras de canção, o Renato Russo, persona que arcava com o ônus e bônus da fama diante de uma sociedade sedenta por espetáculo, por performance. Christopher Lasch (1983, p. 42) já avisara que o autor de hoje fala com sua própria voz, mas previne ao leitor que não deve confiar em sua versão de verdade. Captando este espírito, Manfredini Jr. imputa a Russo as vestes de um cancionista que “não é poeta”, ao mesmo tempo em que escreve com argúcia e planejamento milimétrico. Neste jogo de intenções à Eco, não perdemos de vista que a performatização de Russo deu à Renato a liberdade de viver e ser quem era de fato.

Como já vimos, aos quinze anos, já em Brasília, Renato Manfredini Junior foi diagnosticado com epifisiólise. E para ocupar a mente e o tempo, ele registra em um caderno a história da banda The 42nd Street Band, já com o heterônimo do baixista e vocalista Eric Russell, que inspirou o pseudônimo de Manfredini Jr. Foram muitos cadernos escritos em inglês com a história da banda e de seu alter ego. Um detalhe curioso é que o nome artístico de Renato também vinha com outra máscara: quatro anos mais novo que Manfredini Jr., conforme revelado por seu biógrafo, Arthur Dapieve, na apresentação do livro *Depois do fim*:

... quando Renato e os outros membros da Legião Urbana se mudaram de Brasília para o Rio de Janeiro, o cantor da banda era anunciado nas entrevistas como sendo quatro anos mais novo do que Renato Manfredini Jr. com o tempo, no entanto, e isso foi algo que escapou ao seu controle e de certa forma o angustiou, ambos acabaram por se confundir na mídia e nos fãs-clubes. (CASTILHO; SCHLUDE, 2002, p. 13)

Alterizar para construir um outro, sendo ele um duplo de si mesmo, é uma tarefa explicitada no ato da escrita, pois o autor, quando escreve, cria também este outro, de visão privilegiada, excedente. A responsabilidade da escrita é dele, tanto quanto avaliza a responsabilidade que o ato de ler implica. Reautorar é via de ida e retorno a si mesmo, aquele que lê o faz também enquanto escreve, num efeito de *looping* que pode ser, como percebido por Umberto Eco, tridimensionado: há a intenção do autor, a intenção do leitor e a intenção do texto.

Nossa visão aqui dialoga mais com a percepção bakhtiniana do “autor que se apossa da personagem”. Neste modelo de interação entre autor e personagem, este último por vezes é o boneco do ventrículo, imagem que representa a passagem da voz e do ideário do autor para a personagem. Mais que isso, no duo Russo-Manfredini Jr., esses papéis podem se inverter, não garantindo mais quem conduz a ventriloquia. Cabe ao texto, ao dito, à interação com o leitor/ouvinte, na outra margem, essa clarificação.

O resultado deste denso trabalho de Renato com a palavra fica evidente quando visto como um todo no conjunto de suas letras de canção, mas, principalmente, o último, *A tempestade ou O livro dos dias*. Tido como confessional, autobiográfico e até mesmo como rito de passagem, como carta de despedida, o álbum não apresenta as tradicionais frases dos encartes anteriores. No lugar dos dizeres que acompanharam todos os encartes dos álbuns da Legião Urbana (“*Urbana Legio Omnia Vincit*” e “Ouça no volume máximo”), há neste uma frase do livro *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade: “O Brasil é uma república federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus”. Não podia ser mais revelador do que se veria adiante, e Renato temia que essa fosse a última obra que lançaria, o que explica a relação do título com a última obra de um dos escritores de que mais gostava, William Shakespeare, homônima. Nas quinze canções, percebe-se um mix de temas que vão da frugalidade de um relato cotidiano à melancolia da despedida amorosa. A fronteira entre autor e persona sofre aqui uma fissura puramente intencional.

Este é o tom de todo o projeto de *A tempestade*, que culmina com “O livro dos dias”, canção final do álbum:

Não esconda tristeza de mim
 Todos se afastam quando o mundo está errado
 Quando o que temos é um catálogo de erros
 Quando precisamos de carinho
 Força e cuidado
 Este é o livro das flores
 Este é o livro do destino
 Este é o livro de nossos dias
 Este é o dia de nossos amores

O sujeito solitário e fragilizado pede que o outro não esconda dele a verdade, nem que se afaste. “Errado” e “erro” aparecem na sequência dos versos reforçando que há a percepção do ato, da falha que pede socorro, pede resposta. O imperfeito sela uma trajetória poética, a assunção de que o livro das “flores”, do “destino” e dos “dias” é o conjunto do intento do discurso para o outro. O último verso – “este é o dia de nossos amores” – é a entrega final, pluralizada, do amor que é ágape, *filos* e *eros*, explosiva representação da vida que se esvai, da despedida do sujeito, da despedida do autor que se projeta como no pacto lejeuneano neste instante – autor e narrador coincidem.

Conforme Adail Sobral (SOBRAL, *in* NUTO, 2016, p. 45),

tudo isso mostra que o foco é o autor, seja o autor como a pessoa do autor ou o autor-criador. O senso comum diz que “Saramago escreveu que...” E ele de fato escreveu. Mas essa escrita, essa inscrição, nos termos do protocolo literário, vem do autor-criador, dessa personagem de si mesmo que o autor-pessoa cria e que passa a falar em seu nome.

Russo fala em nome de Junior, persona-máscara autoral criada para este fim, alegoria da falácia da autoria – nem falemos, aqui, da morte do autor (talvez esta “máscara” seja a proteção contra o decreto de Barthes). Bakhtin (p. 138), na *Estética da criação verbal*, defende que, mesmo na autobiografia, o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo, olhar a si mesmo com os olhos do outro.

Para consolidar este entendimento sobre pessoa/persona, Eliana Yunes explora o sentido de persona, quando prega que o indivíduo projeta uma imagem sempre que se comunica, de maneira verbal ou não verbal. Os gestos, palavras, silêncios “falam” das pessoas e por elas, além do que verbalizam. Esse ato ocorre à revelia, pois, por mais que se tente, não é possível enganar a todos por muito tempo, nem a si mesmo:

A palavra pessoa vem de persona, máscara do teatro grego por cujos orifícios voavam as vozes dos autores, os sentimentos expressos pelo rosto desapareciam na distância entre a arena e as arquibancadas onde havia uma acústica sofisticada e as vozes vinham atrás das máscaras, soavam por elas (per-sonare) e falam do que vinha dos corações, dos sentimentos, dos pensamentos “ocultos”. É importante que o dom da voz tenha algum conhecimento sobre ela, pois a boca fala do que o coração está cheio, mesmo que usemos máscaras: “quem vê cara não vê coração”, diz um ditado popular. (YUNES, 2009, p. 30)

Yunes delimita aqui o princípio de uma subdivisão que a fundo parece limítrofe. Como lembra Zumthor (2007), “o mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla reversível, igualmente válida nos dois sentidos”. Dentro da concepção de que entre performance e texto o todo vale como análise que se fecha, é válido lembrar que a persona de Renato tinha consciência do seu poder como ícone de uma geração. Ao longo dos anos, seu discurso nos shows muda, sua aparição enrijece; é a prova de que o eu interage com o outro, retraindo e expandido o conteúdo poético na medida em que ele é lançado. De acordo com a resposta... responsabilidade... acabamento.

O intento dessa elaboração de Russo por Manfredini Jr. constituiu o sentido do que Bakhtin instaura como acabamento, um precisando do outro para ser acabado, exercendo uma alteridade que denomino como reflexiva, “autoalteridade”. Não há uma contaminação direta quando analisamos a vida e obra de Renato, há um distanciamento desse autor-criador em relação ao autor-empírico. Ainda assim, o mistério que ronda esta fronteira é que gera e

alimenta o caráter messiânico, quiçá mitológico, que foi sendo erguido pelos fãs em torno da composição de Russo. Para os fãs do cancionista, muitas de suas composições exerciam influência sobre suas vidas, trazendo certa ordem e sentido para o que eles julgam ser o real. Para Michael Meslin (1992, p. 81),

sem dúvida, é evidente que esse sagrado que se manifesta só existe na vida de um homem. É pois na estrita medida em que essas estruturas e essas imagens constituem para o homem o lugar e o meio das experiências mediatas do divino que elas se tornam para ele hierofanias⁴³. Elas jamais o são por si mesmas. É o homem, e somente o homem, que é a medida da sacralidade das pessoas e das coisas, porque ele é o agente de sua possível sacralização. Pois não é por essência, mas segundo a consciência do homem, que o sagrado e o profano existem. O objeto sagrado é sempre da mesma natureza que as outras realidades de mundo. Ele nada tem de absoluto em si. Só a relação que o homem pode estabelecer entre este objeto e um “incondicionado misterioso e transcendente” lhe confere a qualidade de sagrado.

Tudo ocorre no âmbito das letras das canções. Essa relação entre enunciador e enunciatário que Bakhtin conceitua como dialogismo, do eu com o tu e vice-versa, responsável e organicizada pela responsabilidade, gera o selamento da jocosidade evocada com os versos da canção dos Bee Gees: “*I started a joke / Which started the whole world crying / But I didn’t see / That the joke was on me*”⁴⁴. Russo e Junior não se dicotomizam justamente por neste dialogismo entre legionários e seu “profeta” não haver essa dissociação entre persona e pessoa. Este deslocamento do que seja sagrado na visão ocidental e judaico-cristã, para um ídolo do *rock and roll* é a mais pura realização da contracultura, típico das sociedades pós-industriais e de todo o decadentismo de referências que tiveram vez do século XX em diante. Como previra Marshall McLuhan (1964, p. 19), “uma das características de nosso tempo é a rebelião contra os padrões impostos”.

No palco subversivo deste espaço literário/não literário em que circulam as letras das canções, a construção desse personagem histórico-musical-mercadológico continua sendo erigida pelas massas, leitoras/ouvintes empíricas que são deste híbrido autor russeano; e sua morte apenas coroou seu intento e restabeleceu a paz entre persona/pessoa perante os seus:

⁴³ Hierofania é o aparecimento ou a manifestação reveladora do sagrado.

⁴⁴ Canção “I started a joke”, single lançado em 1968, escrita por Barry Gibb, Maurice Ernest Gibb e Robin Hugh Gibb. Tradução livre: “Eu comecei uma piada / A qual fez o mundo inteiro chorar / Mas eu não percebi / Que a piada era sobre mim”.

Em 11 de outubro de 1996, morre aos 36 anos não o Renato Russo, mas seu criador: o Júnior, filho do Seu Renato e Dona Carminha, menino carioca que foi morar em Brasília aos 13 anos e lá, imerso na solidão do concreto cercado de cerrado por todos os lados, inventou um personagem a sua imagem e semelhança para atrair amigos e, com eles, mudar a história do rock brasileiro. “Renato foi, ao mesmo tempo, nosso carrasco e salvador. Sua sombra era muito opressora: só a morte dele libertou a gente”, acredita Dinho Ouro Preto. Ao som de Fantasia Opus 17, sonata para piano de Schumann, as cinzas do corpo de Renato Manfredini Júnior foram espalhadas em canteiros de bromélias da casa principal do Sítio Roberto Burle Marx, na Barra de Guaratiba, zona oeste do Rio. “Agora o Renato Russo é só do público, o Manfredini é nosso”, sentenciou Dona Carminha, mãe do cantor.⁴⁵

Assim, Manfredini Jr. procedeu, sobreviveria por meio da palavra, da obra performatizada por Russo. O cancionista construiu canções que ensinam mais sobre resiliência do que redenção. Ao desenhar sua trajetória desde a The 42nd Street Band, Russo deixou um legado que mostra cada etapa da jornada. Do jovem rebelde e engajado ao homem ferido e iluminado pela percepção exata de sua limitação, pela antecipação da morte, Russo exprime como eu-lírico de cada canção um estado diferente do seu eu. Este estado de resignação condiz com o que é propagado pela indústria cultural. Conforme nos mostra Adorno (2002, p. 41), “divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência”, por mais forte e poderosa que seja a mensagem de Manfredini Jr. diante do desamparo do existir, ainda há quem consuma Legião Urbana sem nem sequer entender sua mensagem.

Renato Russo, criação de Renato Manfredini Jr., é a personagente-escudo para se enquadrar na necessidade de criar e viver no meio insípido das gravadoras e dos contratos fonográficos. Dado e Bonfá relatam que por vezes Renato não interagia com os demais membros da banda quando em turnê, muito para poupar a voz ou mesmo, por vezes, pela ressaca devido ao abuso de álcool e drogas. Esse viver à parte, como um sujeito fora de encaixe permanente, habitante do entre-lugar do não pertencimento, entra em sintonia também com um processo criativo que busca se redimir ao longo da jornada e construir um olhar para si perante o público.

Nesta cultura industrializada que emerge no pós-guerras, berço do *rock and roll* e suas dissidências mais agressivas (*punk rock*, *hardcore* e *heavy metal*), esse *modus operandi* de tolerar é o que possibilita à vida humana em tempos líquidos, no entanto, aceitar essa máxima homogeneizante que nos atrela à massa e ao consumo capitalista. Para Simon Frith (1981),

⁴⁵ Trecho da reportagem especial “História do Rock em Brasília”, de 19 de maio de 2011, do jornalista Carlos Marcelo para o blog Brasília Poética. Disponível em: <http://brasiliapoetica.blog.br/>. Acesso em: 22 dez. 2016.

falar de rock antes de 1999 nos obriga a trabalhar os conceitos de comunicação de massa e a influência dos discos, resultantes de processos industriais elaborados e que conduzem a uma outra relação como produto. O rock consumido na década de 1980 ganhou este viés de produto para a massa, servido para um público característico – o jovem que adquiria os discos e ditava o topo das paradas nas rádios e nas vendas informadas pelas gravadoras. Mesmo fazendo parte deste ranqueamento, o rock ainda assim carrega elementos não comerciais que o distinguem dos demais produtos musicais do mercado, com um público que se afirma como autêntico e transgressor:

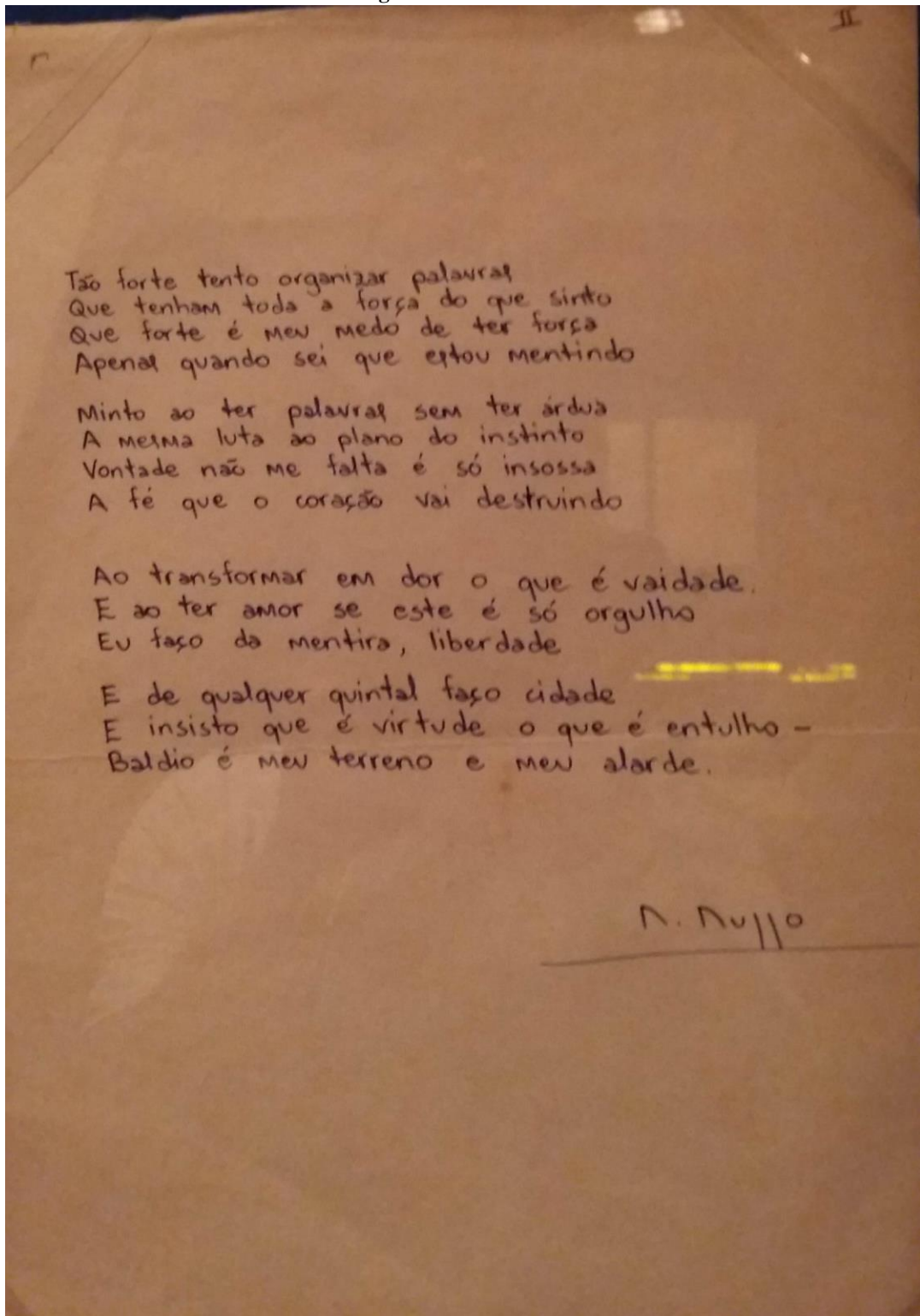
Mais do que deduzir o significado do rock a partir dos processos de produção e consumo, nós tentamos compreender a produção e consumo do rock tendo por base o que está em jogo nesses processos – os significados que são produzidos e consumidos. O rock é uma música de produção em massa que carrega uma crítica de seus próprios meios de produção; é uma música consumida em massa que constrói sua própria audiência “autêntica”. (FRITH, 1981, p. 11)

Quando analisadas as canções da Legião Urbana, percebe-se a representatividade do discurso de Frith e a validade de sua percepção. Sem essa identificação de conteúdo com a massa, não haveria a reverberação de versos como “que país é este?”, nem “meu grito acordaria não só a sua casa, mas a vizinhança inteira”. Da maneira como foi vista, a mensagem de Renato queria invadir, transgredir, perturbar e causar algum dano no receptor, sendo ela própria o remédio para este dano. Marshall McLuhan já falava sobre o efeito mítico do rock, e Suzanne K. Langer, em seu *Form and Feeling* (1953), talvez seja quem melhor soube definir o que o rock causa ao sentimento humano, despertando o desejo de seguir e cantar as canções de uma determinada banda ou até mesmo escolher um ídolo que represente em si ideais de conduta. Para ela, a música é a analogia tonal da vida emotiva. É emoção, portanto. Algo que permeia o intangível e inexplicável, que não pode servir a todos, tendo em vista que no terreno dos sentidos e sentimentos, cada um segue sua própria via.

Quando, em suas apresentações, a plateia se descontrolava e Renato permanecia o restante do show deitado no palco cantando ou mesmo em silêncio, dizia em performance muito mais do que quando abandonava a truculência catártica à própria sorte. Renato Manfredini Jr. escreveu na dor, para os seus, sentindo-se estranho e parte; queria ser mais que o que lhe fora programado a ser, antagonizando o papel de líder de uma banda “máquina de shows” e escravo do fuso de Cloto⁴⁶. Fundindo o objetivo mercadológico com uma estética

⁴⁶ Uma das três parcas, na mitologia metaforizante da vida. O bastão de Láquesis mede o fio da vida, o fuso de Cloto o fia, e a tesoura de Átropos o corta, simbolizando início, meio e fim.

que atingia milhares de fãs, a Legião Urbana alcançou, em um mesmo golpe, o sucesso nestas duas vias: sucesso de vendas e ser o pop que conseguia, ainda que pop, atingir a unicidade que o espírito do roqueiro almeja. Para Eric Clapton (MUGIATTI, 1981, p. 143), “a música é a voz mais eloquente para encontrar a paz em uma sociedade hostil”.

Figura 2 – Soneto II⁴⁷

⁴⁷ Soneto II, do conjunto de quatro sonetos de Renato Russo, sem títulos, datados de 1987.

PARTE II – ÁLBUNS

E tem o seguinte, meus senhores: não vamos enlouquecer, nem nos matar, nem desistir. Pelo contrário: vamos ficar ótimos e incomodar bastante ainda.

Caio Fernando Abreu

6. Uma viagem poética em nove álbuns

Atento aos caminhos cada vez mais adensados da interação com seu público e à proporção do alcance de suas letras, Renato insere nas composições da Legião Urbana temas e autores densos para o cenário punk, depois transmutado em pop (“Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus / De Van Gogh e dos Mutantes, de Caetano e de Rimbaud” e “O Eduardo sugeriu uma lanchonete / Mas a Mônica queria ver o filme do Godard”). Presente em quase todos os encartes dos álbuns da banda, a frase em latim *Urbana Legio omnia vincit* (Legião Urbana a tudo vence), adaptação feita por Renato do mote *Romana legio omnia vincit* (Legião romana a tudo vence), criado pelo imperador romano Júlio César, tornou-se o lema da banda, frase esta que passou de emblema *cult* a melancólico – no último álbum da banda é palpável a dor do cancionista diante dos problemas de saúde que lhe ceifavam a vida.

Essas interrelações do cancionista com a literatura, história, arte e filosofia surgiam em suas letras de canção, às quais ele impregnou com mitologia grega e importantes pensadores e escritores da literatura ocidental, como Karl Marx, Sigmund Freud, Lord Byron, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa, trechos bíblicos e outros tantos mais. Tais referências imprimem às suas composições a intenção clara de fazer uma letra de canção crivada por detalhes que pediam atenção também aos encartes dos álbuns, já que, como atestado por Perrone (1988, p. 15),

as letras impressas são mais que um cartaz que serve de guia para atitudes culturais em mutação, ou mero auxílio para a memorização ou acompanhamento da canção. Existiu um relacionamento simbiótico entre a transmissão sonora e a impressão das letras de canções.

O advento do encarte com as letras impressas mudou também a relação entre o autor das canções e seu público, que podia então ter acesso não apenas para decorar as palavras, mas para perceber nuances da composição, enriquecida pelos comentários do autor e pelos sinais gráficos que reforçavam determinados elementos das canções. Percebendo o poder do impresso, o autor mais minucioso, como o fora Manfredini Jr., faz uso de vários recursos para enriquecer sua criação. Por exemplo, ao reinserir/ressignificar o discurso alheio no seu, confere a este um tom transcendental, apelando para o imaginário do leitor/ouvinte, que tem a sensação de já ter encontrado aquele texto antes, reconhecendo-o e abrindo-se às suas verdades e temas universais. Sem atropelo, o autor empírico lança um conteúdo familiar, reestruturado e embalado pelo rock, mas não é ingênuo nesse ato. O que o autor intenta revelar vai além do que ele prega, e o leitor “desbasta o texto até achar uma forma que sirva a ele próprio” (ECO, 2005, p. 29), sendo preciso sempre retomar o texto em si, livre de interpretações tendenciosas, para recuperar seu sentido.

Assim, Renato Russo e a Legião Urbana foram a antena do estranhamento (que também era deles) da juventude de um período de transição marcado pela ditadura e por um espaço urbano, o de Brasília, planejado, artificial, povoado por jovens vindos dos mais diferentes pontos do globo e buscavam apresentar às massas um texto reflexo delas mesmas. Como cancionista, Renato vai ao encontro do entendimento de Octavio Paz acerca do papel do poeta:

o poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do que vem; *cet avenir sera matérialiste*. A palavra poética não é menos materialista do que o futuro anuncia: é movimento que gera movimento, ação que transmuta o mundo material. (2006, p. 98)

Ele não se rendeu, mesmo tendo forte ressonância popular, ao apelo de se tornar um produto de massa homogeneizado. Renato migra de um espaço a outro, sem perder a identidade. Seria, na visão de Canclini (2008, p. 361), o artista anfíbio, da seara daqueles

capazes de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências. Como certos produtores teatrais, como grande parte dos músicos do rock, eles mostram que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça.

Sua composição ergue um projeto musical que visa bordar sobre um tecido cultural consagrado, mediante releituras de obras literárias, da mitologia grega, da herança judaico-cristã, enfim, um novelo cultural já absorvido, que desencadeia um processo de significação a partir do emaranhado das linhas que as letras das canções apresentam. Há como perfilar um eixo temático no conjunto de sua trajetória poética, pois questões sobre ética, sentimento amoroso, política e humanidade são recorrentes, tendo a perspectiva social como base. Segundo depoimentos do cancionista (ASSAD, 2000, p. 28), esses elementos encontram-se materializados em uma linguagem simples, possibilitando um contato maior com seu público, o que Luiz Tatit (1987, p. 9) nomeia como “figurativização”, quando a letra faz uso de recursos que dão à canção a naturalidade e a familiaridade que sentimos em qualquer discurso coloquial.

Contudo, e ainda assim, Renato Russo não se via como um poeta (um elemento de performance que também o auxilia no seu processo de aproximação com o público), conforme declarou em entrevista de 23 de janeiro de 1988, para o caderno Ideias, do *Jornal do Brasil*, para o repórter Luiz Carlos Mansur: “(...) Me vejo mais como um letrista mesmo. Eu escrevo alguma poesia em casa, mas essas eu não tenho coragem de mostrar.” (DAPIEVE, 2000, p. 80). Ele foi o eixo de um grupo social arrematado por novas tendências de música e comportamento, ainda em formação, que levou às bandas primordiais no cenário do rock nacional e tem relevante papel na consolidação do intertexto poema-canção-cultura na composição de letras como “Eduardo e Mônica”, “Faroeste caboclo”, “Monte Castelo”, “Geração Coca-Cola”, “O teatro dos vampiros”, “Será”, “Tempo Perdido”, dentre tantas outras.

Ao pensarmos esse cancionista e sua incursão radical pelo sentido da vida, que acaba por ir além do perfil de letrista para alcançar um outro patamar, lembramos Bachelard (2003, p. 223), que, ao citar o trecho de uma carta que o poeta alemão Rainer Maria von Rilke escreveu para Clara Rilke, reflete sobre a obra de arte e esse momento de criação: “As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna uma vida”. Rilke provoca a sensação de que a berlinda é o ponto máximo da criação, e, nessa leitura da ousadia enriquecedora, o

poeta ecoa o entendimento de que a ruptura é necessária para a criação de algo novo, único, definido por Bachelard como consciência da inquietação do ser uma das fibras de se viver realmente uma imagem poética. Ainda sobre a feitura do poema, Antônio Cícero⁴⁸ nos dá uma pista do lugar do poeta:

O poema requer... exige tudo que há de mais forte no poeta, toda sua emoção, vocabulário, cultura, sensibilidade, humor, tudo o que você tem de mais forte é o que você vai usar para fazer aquele poema... como ele é um objeto da imaginação na verdade você tenta entendê-lo com seu intelecto... e no jogo do intelecto e da emoção é que está o prazer do poema.

Assim é o sentido da interpretação das composições de Renato em sua jornada ao longo de todas as letras que escreveu, e é com esse espírito que vamos perscrutá-las, a fim de perceber a imagem que esse conjunto evoca e com que temas esse cancionista erguia o totem de suas inquietações. São nove os álbuns da Legião Urbana dos quais ele participou em vida. O número nove significa na numerologia o final de um ciclo e o início de outro, traz em si valores como o altruísmo, a fraternidade e a espiritualidade – todos os três elementos muito presentes no espírito da Legião Urbana como banda. Com o nove regendo seu caminho, um homem pode considerar-se realizado, pois todas as suas aspirações serão atendidas e seus desejos realizados, segundo a numerologia. Partimos agora para o início da descida ao eu profundo do cancionista, colhendo nos nove álbuns da Legião o ideário maior que os desenha como um grande e único projeto, dividido em partes. As letras analisadas nesta segunda parte da tese são as de autoria coletiva, assinadas por todos os membros da Legião Urbana. As de autoria exclusiva de Renato serão analisadas na terceira parte, no intento de demonstrar o maior mergulho a que ele se propõe quando se lança sozinho.

6.1 Primeira estrofe – apresentação ou tese

6.1.1 Álbum 1 – *Legião Urbana*

O primeiro álbum da banda, que anunciava seu nome, Legião Urbana, foi lançado em 2 de janeiro de 1985. Apresenta letras que fazem críticas contundentes a diversos aspectos da sociedade, falando de uma cidade que não estava em evidência no país, em tempos em que a

⁴⁸ No documentário “Poesia (En)cantada”.

internet não era acessível, o celular Motorola DynaTAC era o mais desejado, e as formas de comunicação não eram céleres como hoje. De acordo com o próprio Russo, em entrevista à MTV, esse disco pôs Brasília no mapa do país. A capital vivia um hiato, era o final da transição da ditadura militar para o novo regime democrático e Tancredo Neves. Não poderia haver cenário mais propício para receber o primeiro álbum da banda: um momento histórico marcado pela juventude em busca de identidade (“Geração Coca-Cola”), atrelada a uma cidade também jovem, ainda em formação (ambos, Brasília e Renato, nasceram em 1960). Paralelo a isso, esse disco possui canções de amor que foram incessantemente reproduzidas nas rádios e regravadas por outros artistas na virada do século XX para o XXI (Cássia Eller, Zélia Duncan, Dinho Ouro Preto, Maria Gadú, Simone, Rick Martin, entre outros), como “Será”, “Ainda é cedo”, “Via Láctea”, “Quase sem querer” e “Por enquanto”. Esta última é considerada como “a melhor faixa de encerramento de um disco”, por Arthur Dapieve. Começa aqui a construção de um edifício poético em nove estações, cujo primeiro elemento está fincado no conflito amoroso, suas ambiguidades e incertezas. Algumas composições foram censuradas (“Baader-Meinhof” e “O reggae”) e tiveram sua radiodifusão vetada, sendo que outras ficaram para próximos trabalhos.

Como a primeira canção do primeiro disco da Legião Urbana, a letra de “Será” já revela a atitude do conjunto poético que se apresenta: “Tire suas mãos de mim / Eu não pertencço a você”. Nada mais punk, o desejo explícito de liberdade, em tom autoritário e pretensioso, como todo grito de independência pressupõe. O sujeito não cria laços nem com o ambiente que o cerca nem com ninguém, antes, cria o tom do discurso desse ser ambíguo e engajado das demais composições do disco, construindo uma identidade que torna possível habitar esse novo mundo, regido por princípios éticos pós-punks, que passeiam em meio à desesperança em relação ao futuro e à falta de crédito em relação ao que passou. Em meio a esses elementos, “Será” é uma canção romântica, que revela o desamparo característico da juventude (“Quem é que vai nos proteger?”) e a necessidade urgente de moldar um grupo ao qual pertencer, independente e ao mesmo tempo desprotegido, o que a pergunta revela, e o questionamento impera.

Vale observar que “Será” é composta por frases interrogativas em três estrofes, todas impondo o receio diante de um futuro incerto (“Será só imaginação? / Será que nada vai acontecer? / Será que é tudo isso em vão? / Será que vamos conseguir vencer?). Nessa inclusão do outro na dúvida sobre o incerto é feita a convocação para o diálogo, incitando o pensamento alheio à reflexão acerca do que se vive em conjunto. É preciso refletir, agir,

mover-se diante do impasse. Puro punk-rock romântico. Para Caetano Veloso, em *Verdade tropical* (1997, p. 42), nesse momento da MPB nacional acontecia a retomada do brega:

Nos anos cinquenta os brasileiros tinham como música comercial sobretudo aquele tipo de canção sentimental barata que, depois de anos de Bossa Nova, rock americano, neo-rock'n'roll inglês, tropicalismo e rock brasileiro (BRock), voltou a dominar o mercado no final dos anos 80 e início dos anos 90 qualificada como “brega” (palavra da gíria baiana, hoje usada como adjetivo mas na origem um substantivo chulo que significava “puteiro”), dizem que a partir do nome Padre Manoel da Nóbrega de uma rua de prostituição em Salvador ou Cachoeira, sobre cuja placa quebrada restavam apenas as duas últimas sílabas do sobrenome do sacerdote.

Renato nunca negou seu gosto pessoal pelo brega-romântico. Até mesmo nas influências musicais revelou ouvir estandartes da era do rádio, como Cauby Peixoto e Emilinha Borba, indo até Menudos, sendo que uma das canções do conjunto porto-riquenho, “Hoje a noite não tem luar”, foi regrava de maneira bem despreziosa no Acústico MTV (lançado em 1999, três anos após a morte de Renato) e converteu-se imediatamente num grande sucesso nas rádios. Até aqui ele já demonstra alguns dos procedimentos que desenvolverá nos próximos álbuns da Legião Urbana. A voz presente neste compêndio inaugural é de um sujeito impregnado de referências, que cita outros sujeitos, grandes figuras históricas, formadores de opinião e polêmicos ídolos do *punk rock* e do pop num movimento polifônico vultoso, que marca o estilo de Renato em todas as suas composições. No conjunto dos versos desse álbum está traçado um sujeito suspenso, demarcado pelo diálogo inconstante com o outro, sob o signo de uma indefinição que nasce no interior do ser e perpassa dele para os afetos, desafetos e para sua visão de mundo. Há o protesto, o registro do tempo de uma juventude cerceada pelas obrigações da tenra idade, marcada pelo punk, movimento de protesto, mas não de todo absorvido e desenvolvido nas letras.

Já trilhando o caminho de dizer o que não havia sido dito nas canções populares nas rádios nesse tempo, “Baader-Meinhof Blues” é a oitava canção deste disco, em autoria conjunta. Faz referência a uma organização alemã da década de 1970 responsável por diversos atentados e seu nome advém dos sobrenomes de dois dos principais líderes do movimento: Andreas Baader e Ulrike Meinhof – os quais morreram na prisão entre 1976 e 1977; supostamente suicidaram em meio ao julgamento. O objetivo dessa organização era forçar o Estado a reagir com violência, para incitar uma revolução. O contraponto já toma forma a partir daí, pois o primeiro verso deste poema, “A violência é tão fascinante”, segue o título e revela uma corrente que se choca com o cotidiano, já representado no próximos versos: “E nossas vidas são tão normais / E você passa de noite e sempre vê / Apartamentos

acesos / Tudo parece ser tão real / Mas você viu esse filme também” (nada mais metrópole, mais brasileira que os prédios com as janelas amareladas em contraste com o breu da noite). O que se vê é um eu-lírico em contradição, partindo dessas antíteses para oxímoros nos versos seguintes: “Já estou cheio de me sentir vazio / Meu corpo é quente e estou sentindo frio”.

Nesta gradação de opostos há o desencanto e a solidão, revelados na segunda estrofe, em que a necessidade de ouvir alguém chamando o seu nome se choca com a afirmação final de que o estado deste “eu” é independente. Composto por dilemas existenciais, mais uma vez o sujeito construído no/pelo poema edifica-se em melindrosos versos, fica a sensação de que não há de fato assim tanta certeza sobre si e já há registro da fina ironia que mais adiante na composição de Russo será mais e mais presente: “Não estatize meus sentimentos / Pra seu governo, / O meu estado é independente”. É vã a tentativa de enquadrar o abstrato, o íntimo, de penetrar neste sujeito que não está atrelado a nada. É uma afirmação de independência cheia de referências pops e em choque com a realidade. Esse blues prepara o leitor atento para o cerne do eixo que compõe o pensamento de Renato.

O primeiro verso da primeira letra de canção deste álbum “Tire suas mãos de mim” encontra a conciliação da volta ao lar no derradeiro verso – “Estamos indo de volta para casa”. Entre eles habita o sujeito desconexo e espectador de um tempo de absurdos, em formação. Essa casa não tem endereço certo e pode ser construída com os versos que virão. A banda, nestas composições que analisamos, aponta uma direção possível, enigmática, por criar um sujeito mutável que habita eixos desconexos em si e no espaço, diante da tecitura de possíveis caminhos. Tudo nebuloso, fresco e jovem, mescla que inicia a trajetória poética da Legião Urbana, que vai se consolidar de fato no próximo álbum, o *Dois*.

6.1.2 Álbum 2 – *Dois*

O segundo álbum, *Dois*, foi lançado em 1986. O disco deveria ser duplo e se chamar *Mitologia e Intuição*, mas o projeto foi recusado pela gravadora, fazendo com que o disco saísse simples. Em seu começo é possível ouvir um pouco da canção “Será” envolta em ruídos de rádio e do Hino da Internacional Socialista⁴⁹. É o segundo álbum mais vendido da banda, com mais de 1,5 milhão de cópias. Há nele doze canções que já demarcam a Legião

⁴⁹ Escuta-se, em meio a esses outros ruídos e a outras músicas, o seguinte trecho de “Será”: “Brigar p’ra quê / Se é sem querer”. A Internacional Socialista (IS) é uma organização internacional que busca a divulgação e implementação do Socialismo Democrático através da união de partidos políticos social-democratas, socialistas e trabalhistas. Foi fundada em 1951 com a denominação Internacional Operária e Socialista e atualmente possui 160 partidos de mais de 100 países do globo, sendo uma das maiores organizações partidárias em atividade.

Urbana como representante de um novo fenômeno pop⁵⁰ brasileiro, cuja popularidade andava em páreo com a personalidade marcante de seu vocalista e principal compositor. “Daniel na cova dos leões”, “Quase sem querer”, “Acrilic on Canvas”, “Eduardo e Mônica”, “Central do Brasil”, “Tempo perdido”, “Metrópole”, “Plantas embaixo do Aquário”, “Música Urbana 2”, “Andrea Doria”, “Fábrica” e “Índios” são músicas que passeiam por um vasto repertório motivador. O mote delas vai do romance ao existencial, sem deixar de lado a crítica social e o diálogo com os textos bíblicos. Nas canções da Legião Urbana, vários temas coexistem num intertexto pré-cybercultura⁵¹, em que os autores já tinham a consciência de trazer às letras um cruzamento inusitado de referências. No encarte, lê-se um aviso: “Ponha no volume máximo”.

A terceira canção deste álbum demonstra muito da filosofia que a Legião usa como ferramenta em suas composições: “Acrilic on canvas” é um mergulho no lirismo que surge no pós-punk, e esta canção em particular mescla universos com metáforas ricas em referências estéticas e teóricas, que Renato colheu da experiência da irmã Carmem com a pintura (por isso o título, óleo sobre tela), quem ele revelou ser a fonte da inspiração para as analogias que construiu aqui: “De você fiz o desenho mais perfeito que se fez / Os traços copiei do que não aconteceu / As cores que escolhi entre as tintas que inventei / Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos / De um dia sermos três / Trabalhei você em luz e sombra / E era sempre, não foi por mal / Eu juro que nunca quis deixar você tão triste / Sempre as mesmas desculpas / E desculpas nem sempre são sinceras / Quase nunca são”.

Aqui se fecha o movimento revolucionário para revelar a tristeza pelos planos não cumpridos, o que se manifesta pelo platonismo das imagens: “não aconteceu”, “inventei” e “planos que nós dois nunca fizemos”. Essa frustração direciona a letra de canção para o íntimo. Após a eclosão da geração Coca-Cola, há um “eu” voltado para si mesmo, isolado, com planos nunca partilhados – sendo este o início de uma sistemática demonstração do que Christopher Lasch e Byung-Chul Han apontam como o principal efeito sobre o sujeito contemporâneo: o fechar-se em si, ensimesmamento. É o eu sem o outro – estética da angústia amorosa/existencial⁵² –, o sujeito que não vê a concretização do sentimento, no âmbito carnal

⁵⁰ Pop, em inglês, deriva da abreviação de música popular, no entanto, entendemos o pop tal como Tiago Velasco (2011, p. 14): “O pop está ligado a movimento, a sensibilidade e está ligado a características agregadoras. Além disso, ele se conjuga para criar novos sentidos: (...) pop art, pop star, (...) Esta é a lógica do capitalismo tardio, na qual o pop deve ser compreendido.”

⁵¹ O ciberespaço é definido como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (LÉVY, 1999).

⁵² Vide o artigo do Grupo de Pesquisa Vivoverso, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Sylvania Helena Cyntrão, em que esse estudo foi desenvolvido: “O lugar da poesia contemporânea brasileira: um mapa de produção”, publicado na *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 83 - 92, jul./dez. 2008.

ou da correspondência de sentimentos. Esse impasse revela a angústia interior, a dolorosa constatação da verdade solitária, do amor que inflama um ser apenas, o que projeta o sujeito ao mais profundo do seu eu, em busca de entendimento.

O vocabulário está ligado às artes plásticas, por isso, palavras como “traços”, “sombra” são alternadas com reflexões do eu-lírico sobre o sujeito amado. “São duas manifestações artísticas distintas que aqui se unem, formando uma declaração de amor das mais originais” (CASTILHO; SCHLUDE, 2002, p. 159). O ouvinte/leitor é capaz de criar a imagem das situações vividas e idealizadas através das palavras: “De você fiz o desenho mais perfeito que se fez: / Os traços copiei do que não aconteceu. / As cores que escolhi, entre as tintas que inventei?”. Os Renatos (Russo e Rocha), Dado e Bonfá criam um sujeito que mergulha em metáforas a fim de expressar sua dor. Na vivência do amor platônico, ele mergulha na construção de um sonho, em que tudo acontece como na concepção de uma pintura, atrelando os itens usados pelo pintor à idealização de uma relação que não chega a cabo.

O termo “amor platônico” surge com Marsilio Ficino, no final do século XV, que faz uso da terminologia como sinônimo de amor socrático, que seria um amor voltado para o caráter e a inteligência do indivíduo, desconsiderando seu aspecto físico. Na obra *Amantes Platônicos*, de William Davenant, o termo surge ressignificado. Para o poeta inglês, o amor é retratado tal como no Simpósio de Platão, como raiz de todas as virtudes e da verdade, desprovido de paixões, pois estas são ligadas ao material, ao efêmero, sendo o mundo das ideias este local de perfeição de todas as coisas.

Surge na letra de canção uma marca rara de gênero dentre as composições de Renato, em um único verso: “Sinto muito, ela não mora mais aqui”, o que indica que o sujeito desejado seria do gênero feminino, o que possibilita a construção de um romance entre gêneros, já que a voz no poema seria do gênero masculino, traço resgatado de um único elemento: “Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos / De um dia sermos três”. O “dois” então demarca que o amor aqui relatado – que pode até mesmo nem ter acontecido, aberta a janela de que tudo seja invenção, inclusive essas demarcações de gênero – ocorre entre um homem e uma mulher. Na verdade, essa discussão não eleva ou diminui o significado dessa composição, considerada uma das mais elaboradas da Legião, que optou por, tal como Dalí⁵³, erguer um relato onírico para um amor surreal, demarcado pela ausência e por mágoas que pedidos de desculpas não apagam.

⁵³ Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech, 1º Marquês de Dalí de Púbol (1904-1989), ou apenas Salvador Dalí, foi um importante pintor catalão, ícone da estética surrealista.

Para o sujeito, “desculpas nem sempre são sinceras, ou quase nunca são”, uma autocorreção que revela ainda a brecha erguida para a reincidência: “E era sempre, não foi por mal / Eu juro que não foi por mal / Eu não queria machucar você / Prometo que isso nunca vai acontecer mais uma vez / E era sempre, sempre o mesmo novamente / A mesma traição”. Entre o real e o imaginado está a vivência da traição, do comportamento repetitivo de ferir o outro; e a força do advérbio “sempre” carrega a tristeza, intensifica o pesar. Entre o amor platônico e a revelação de algo de fato consumado, o poema em si é todo feito dessa dicotomia entre o real e o imaginado: “Mas então porque eu finjo / Que acredito no que invento / Nada disso aconteceu assim / Não foi desse jeito. // Ninguém sofreu / E é só você / Que provoca essa saudade vazia / Tentando pintar essas flores com o nome / De Amor-perfeito e Não-te-esqueças-de-mim”.

Esse segundo álbum já carrega a força dramática imposta pelo romantismo melancólico e sem esperança do autor, que seguiria nessa linha até o último álbum, o que o lança em um caminho ainda mais rico que o primeiro, mais ligado ao ideário do punk e pós-punk. A Legião investe em um outro momento de sua poética, na direção do coletivo, dos sentimentos que unem todos os indivíduos, independentemente de gênero. Foi também a partir deste álbum que Russo inaugurou sua performance “desvairada” no palco, usando as camisas de mangas bufantes e coreografias desconstruídas, quase como um pierrô bêbado, lançado no espaço em meio a versos que propagavam o estado poético de um sujeito entregue a relacionamentos conturbados, solitário e inconformado, portador de uma angústia existencial que o consome. Para Zumthor (2007, p. 22), o corpo e a voz (como sua expansão) garantem o peso e o calor que nenhum meio é capaz de substituir, “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos”. Como materialização daquilo que é próprio do sujeito em sua relação com o mundo, Russo transbordava em sua atitude *rock and roll* e performance no palco. Era ali tudo o que suas letras diziam e muito mais, expurgo de si mesmo.

Esse veio que conduz o *Dois* fica claro com “Eduardo e Mônica” e o seu fim marcado por “Índios”, canção de extremo lirismo, contraponto da força introdutória da *Legião Urbana*, que é marco também do novo patamar em que a banda está após seu lançamento (e aceitação) no mercado e os vários shows pelo país. Com estes sujeitos em trânsito existencial como protagonistas de suas canções, elas atingiam em cheio o espírito dos consumidores dos produtos da Legião Urbana. “Dois” foi este álbum que marcou uma mudança nos produtos da banda, já sucesso de vendas e consagrada pelo público. Com um bom desempenho nas rádios e nos shows, aqui houve um “aval” para que Renato compusesse também canções sem letra,

melodia pura, para ser usada como interlúdio entre as canções nos álbuns, à guisa de “respiro”.

Nesta seara temos “Central do Brasil”, composição que dialoga com a estação central, representativa do pulsar do cotidiano, trânsito dos trabalhadores, cruzamento de linhas, pressa e suor, no entanto. Instrumental, ela inaugura um estilo que será seguido em todos os demais álbuns da Legião Urbana: a inserção de uma música instrumental entre as demais. Intencional, funciona de certa forma também como prelúdio, à maneira das óperas e balés, ditando o tom da canção que vem em seguida. Lenta, com uma batida repetitiva e tranquilizadora. Funciona muito também para demarcar o caráter que a Legião vai adotando de sofisticar suas canções quando entram produtores musicais e mais recursos para enobrecer o produto final.

6.1.3 Álbum 3 – *Que país é este 1978-1987*

Que país é este 1978-1987 (1987) é o álbum que nasce da reunião de músicas do Aborto Elétrico e que nunca haviam sido registradas em vinil. A música-título abria todos os shows da banda, indo ao encontro de uma plateia que vivia sob os planos monetários do governo Sarney e a descrença perante seus governantes. Uma das principais músicas deste álbum é “Faroeste caboclo”, que ocupou mais da metade do tempo total de gravação do LP e foi composta em duas tardes por Renato. Essa canção tornou-se lema de uma geração, que decorou os 159 versos da narrativa sobre o emigrante João de Santo Cristo e suas peripécias pelas cidades-satélites e o Plano Piloto de Brasília.

Na transição entre esse e o próximo disco da Legião Urbana há dois anos decisivos na história de Renato e da banda. A música “Que país é este?” foi escrita em 1978, na época em que Russo ainda fazia parte do Aborto Elétrico. Affonso Romano de Sant’Anna lança, em 1980, o livro de poesias: “Que país é este?”. Na letra da canção de Renato Russo, o movimento da onda imaginária, construída pela oscilação introspectiva *versus* expansiva de seus versos, sobe o tom e atinge novamente o país, menciona os estados da federação e o patrão que descansa. Há ironia explícita, o país como piada no exterior e a apropriação do discurso alheio “vamos faturar um milhão”, que culmina com a frase mais aguda da venda das almas dos índios num leilão, o que remete a outras letras de Russo e à própria condição de terceiro mundo/colônia a que o Brasil está sujeito.

O autor realiza a possível intenção de chocar o público com o tom de protesto cínico que escolhe, a prova vem no vocabulário escolhido: “sangue”, “venda”, “almas”, “leilão”, que

está relacionado a uma narrativa antiética intencional. A reincidência da pergunta “Que país é este?” e o refrão que era cantado em coro como resposta a esta indagação evidenciam um período em que o Brasil estava saindo da crise política por caminhos ainda muito mal desenhados, no começo da década de 1980 não havia certezas e a atitude pós-punk-protesto calhava como arte engajada para a banda e para a canção, que virou lema daquela geração, ainda em trânsito.

A medida que ideias de libertação nacional iam tomando forma, a função social da poesia e da canção mostrou-se parte de todo um processo histórico. “Que país é este?” foi uma dessas canções de forte função social, além de hino de um tempo marcado pela redemocratização. No refrão uma pergunta – e “essa pergunta, não é uma pergunta, é uma exclamação!”, frase de Renato que expressa o ideal dessa composição –, que se tornou lema de um tempo que não finda, tendo em vista que ainda hoje é entoada nos protestos de massa, diante das inacreditáveis manobras dos políticos mesmo diante da opinião pública, mais conectada e em tempo real do que nunca.

Junto com “Geração Coca-Cola” este poema entranhou-se no seio da juventude que vivia os dissabores da década de 1980, em plena transição entre ditadura e “liberdade”, todos se indagavam sobre o futuro de si próprios e da nação. Ao resgatar no terceiro LP da banda uma letra que havia escrito em 1978, o cancionista trouxe para o ano de 1987, quase uma década depois, o mesmo sentimento de indignação de outrora, com um refrão simples e eficaz, cru como a dor do estranhamento diante da política do período: “Nas favelas, no senado / Sujeira para todo lado / Ninguém respeita a constituição / Mas todos acreditam no futuro da nação”.

Muito se questiona sobre as influências entre esse poema e o escrito por Affonso Romano de Sant’Anna, com o mesmo título, no entanto, nenhum dos dois autores revela contato com a obra do outro. Aliás, como o próprio Affonso por vezes defende a paráfrase, o pastiche e a apropriação têm tomado conta do mundo das artes sem que se mencione, dê crédito, muitas vezes, às “inspirações”. Um excerto do poema de Sant’Anna revela que o que ele expressa de fato é o mesmo que Russo, no entanto, em versos mais ferozes e contundentes, explora não só a indignação política, mas a memória histórica de opressão a que nosso país se sujeitou (e pela qual sofre até hoje):

Que país é este? (Affonso)

1

Uma coisa é um país,
outra um ajuntamento.
Uma coisa é um país,
outra um regimento.
Uma coisa é um país,
outra o confinamento.
Mas já soube datas, guerras, estátuas
usei caderno “Avante”
– e desfilei de tênis para o ditador.
Vinha de um “berço esplêndido” para um “futuro
radioso”
e éramos maiores em tudo
– discursando rios e pretensão.
Uma coisa é um país,
outra um fingimento.
Uma coisa é um país,
outra um monumento.
Uma coisa é um país,
outra o aviltamento.

[....]

2

Há 500 anos caçamos índios e operários,
há 500 anos queimamos árvores e hereges,
há 500 anos estupramos livros e mulheres,
há 500 anos sugamos negras e aluguéis.
Há 500 anos dizemos:
que o futuro a Deus pertence,
que Deus nasceu na Bahia,
que São Jorge é que é guerreiro,
que do amanhã ninguém sabe,
que conosco ninguém pode,
que quem não pode sacode.
Há 500 anos somos pretos de alma branca,
não somos nada violentos,
quem espera sempre alcança
e quem não chora não mama
ou quem tem padrinho vivo
não morre nunca pagão.

[....]

bebemos cachaça e brahma
joaquim silvério e derrama,
a polícia nos dispersa
e o futebol nos conclama,
cantamos salve-rainhas
e salve-se quem puder,
pois Jesus Cristo nos mata
num carnaval de mulatas.

[....]

Que país é este? (Renato)

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

Que país é este?

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

Que país é este?

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

Que país é este?

Impossível não notar que “Índios”, presente no segundo álbum da Legião Urbana, também dialoga com esse poema de Affonso Romano. O que se tece é uma rede de intenções em propagar uma provocação, a fim de levar ao público um questionamento profundo sobre suas origens e a formação da identidade brasileira, muito bem captada por Florestan Fernandes ao falar da revolução burguesa no país, dentro do terceiro volume de *Intérpretes do Brasil* (2002). Ele analisa a difícil transição dos senhores do café, por exemplo, para sujeitos urbanos e economicamente funcionais e o papel fundamental dos imigrantes como tipos humanos que encarnariam de modo mais completo a concretização interna da mentalidade capitalista (p. 1.616). Os donos do poder não mudaram, apenas se adaptaram, e os papéis sociais, econômicos e históricos a que foram acomodados os sujeitos à margem do sistema, que passou da Monarquia à República sem de fato muitas revoluções internas, configuraram o que ainda hoje persiste em termos de uma sociedade de classes. Não à toa, Erika Kokay cunhou o termo “bancada BBB” em uma reunião de bancada do Partido dos Trabalhadores em 2015, referindo-se à bancada armamentista (da “bala”), à bancada evangélica (da “bíblia”) e à bancada ruralista (do “boi”), representação simbólica do poder operante contra os direitos humanos no Brasil. No documentário *Democracia em vertigem*, de 2019, a cineasta Petra Costa demonstra claramente a persistência e as coligações que mantêm essa tríade no poder e como este enlace foi responsável pelo golpe que destituiu do poder a então Presidenta Dilma Rousseff.

Se o alvo foi atingido com essa intensidade, isso seria revelado nas intenções dos leitores, mas com certeza há um legado de protesto que vai além do punk e mostra que a geração de artistas que se manifestava no período da ditadura não queria mais sufocar o protesto, impondo sua marca poética de maneira contundente. Os ecos desse intento foram sentidos, manifestados e trouxeram uma geração de escritores inquietos, ainda sob o efeito do silêncio forçado da ditadura, tal como a geração mimeógrafo e da poesia marginal, da qual Nicolas Behr, “cria” de Brasília, fez parte e por isso foi interrogado pelo DOPS⁵⁴. Este recorte de poetas que cercavam o processo punk criativo na capital na década de 1980 era da seara da contracultura e, como poetas independentes, ousaram no conteúdo de suas publicações e na maneira de divulgá-las⁵⁵: “Nem tudo o que é torto é errado. Veja as pernas do Garrincha e as

⁵⁴ O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 1924, foi o órgão do governo brasileiro, utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde no Regime Militar de 1964, cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

⁵⁵ Comum e clássico nas noites dos tradicionais bares Beirute e Libanus, localizados nas quadras centrais do Plano Piloto, Asa Sul, era o boêmio deparar-se com um poeta vendendo seus livros impressos em casa mesmo, muitas vezes finalizados à mão.

árvores do cerrado” (BEHR). Não se podia mais falar em inocência, todos sabiam dos percalços da arte nesse tempo, exilados ou não. O que ficou foi uma cicatriz viva, que teima em silenciar o efeito de tanto açoite. Muitos foram os artistas expulsos do país nesse período, sem mencionar os que desapareceram, vítimas da tortura e da morte, e as produções culturais todas traziam um cuidado com a linguagem para burlar o crivo dos “fiscais” da censura, que quando descobriam haver um caráter “perigoso” nas obras, vetavam sua veiculação.

Entre *Dois* e *As quatro estações* (quarto disco da Legião, que se segue a *Que país é este 1978-1987*), aconteceram dois shows em Brasília que terminariam por demonstrar a difícil relação entre a banda, seu discurso inflamado e os fãs na capital federal. Em 1986, no Ginásio Nilson Nelson, houve um quebra-quebra; e em 1988, no Estádio Mané Garrincha, a ação e a intervenção da polícia foram necessárias, o que não poupou a cidade dos vândalos, nem a banda. Se da primeira vez, a banda ficou dois anos sem ir a Brasília, depois do segundo incidente não iria mais. Esses shows revelam o estranho estado das coisas na capital. Com um presidente recém-eleito e o fim da ditadura militar, a população estava inquieta e reagia diante de qualquer demonstração de intolerância. As músicas da Legião Urbana imbuíam o espírito controverso e Russo pregava bom comportamento ao mesmo tempo em que gritava “Que país é este?”. A aura de messianismo desfez-se, trazendo contra ele seu público na apresentação de 1988. Após subir ao palco, um garoto com deficiência o agarrou e então, diante da reação dos seguranças, deflagrou-se a ira dos que estavam próximos da cena. Com uma estrutura fora dos padrões esperados para um público de 50 mil pessoas, o caos instalou-se no Estádio.

Para Sylvia Cyntrão (2008), esse dia em particular mostrou o real sentimento que habitava os homens desse recorte temporal, e a catarse que se sucedeu no show serviu para apaziguar a revolta que já traziam consigo os que viveram a ditadura militar no Brasil:

Pois bem... Eu vi Renato Russo naquele 18 de junho de 1988, em Brasília. Convidada por um amigo entusiasmado, e enlevados pela presença carismática do cantor-compositor, não entendemos direito quando começou a confusão no palco do Estádio Mané Garrincha. Estávamos na arquibancada. Lembro-me de Renato tentando se justificar, brigando, depois tentando cantar, do palco se encher de garrafas, da banda se retirando e do meu amigo me puxando pela mão dizendo: “é melhor correr”. Do lado de fora do estádio ainda vimos a cavalaria entrar pelos portões de saída... Já longe da confusão, ainda sob o impacto do inesperado, tentávamos explicar o – naquele momento – inexplicável. [...] 20 anos depois daquele 1988, se pode dizer com mais segurança que foi essa mistura ambígua, muito própria da subjetividade do existencialmente angustiado Renato Russo, que desestabilizou naquela e em outras noites a comunicação da mensagem da banda Legião Urbana com seu público.

Esse relato confirma que não era mais possível para a Legião Urbana atuar sem um aparato profissional à sua volta, muito menos na capital do país, lugar assolado pelas transformações políticas vertiginosas que aconteceram após o ano de 1985. Havia algo diferente na atmosfera da capital, como observado por Carlos Marcelo em entrevista à repórter Daniela Paiva, do Correio Braziliense, de 17 de maio de 2009, no Caderno C: “Brasília é uma história de utopia. E a história de Renato é uma história de utopia. Nesse momento, há um embate entre duas utopias frustradas – a de Brasília e a de Renato. A utopia dele de ser um grande roqueiro aconteceu. Mas foi frustrado o reencontro com a cidade”. Carlos Marcelo refere-se a este último show da Legião Urbana, testemunhado por Cyntrão (MARCELO, 2009). Diz-se que dali em diante a banda teria a exata dimensão de seu tamanho, deixando de se considerar apenas como punk e abraçando o rótulo de banda pop: “Até o show do Mané Garrincha a Legião achava que era uma banda punk, mesmo tocando para grandes multidões. A própria estrutura para a turnê seguinte, para lançar o disco *As quatro estações*, mudou, ficou grandiosa, com músicos de apoio.” (MARCELO, 2009, p. 2)

De fato, o que explodiu no estádio foi a conjunção de fatores de um tempo crítico politicamente. Os jovens estavam indignados com a oscilação no poder e encontraram no discurso de Renato Russo o fio de coragem necessário para estravar a opressão. A plateia de Brasília recebeu seus meninos com fúria, síntese do mal-estar coletivo que impregnava o espaço urbano. Na simbiose dos sentimentos da cidade e de seu povo estavam não só o quadro recém-instaurado e frustrado de democracia, mas o ranço de estranheza pelo fato de a capital ainda não ser toda formada, com espaços vazios enormes e muita terra vermelha entre as quadras. A cidade e seus habitantes fundiam-se, as letras de Renato não deixariam, portanto, de dialogar com a cidade em que cresceu, sempre terreno crítico para o autor, que não retornou à capital após a explosão coletiva de 1988. O autor subestimou seu poder diante de um público que esperava muito mais, tanto da cidade quanto do *performer*. Renato não soube mensurar em seu discurso o impacto de suas palavras, e o que se viu foi o expurgo metamórfico que projetou na Legião Urbana a frustração contra a cidade, a política e até mesmo contra si próprios – cidadãos entristecidos e impotentes da antes terra prometida, a nova capital, planejada, do Brasil.

Esse terceiro álbum da Legião Urbana foi um marco no cenário do pop rock nacional, tanto que 23 anos após seu lançamento, foi escolhido em um ranking da revista *Veja* proposto aos leitores, com 33% dos votos, como o melhor álbum de rock brasileiro da década de 1980, seguido por *Cabeça Dinossauro*, dos Titãs, com 19%, e *Nós vamos invadir sua praia*, do

Ultraje a Rigor, com 17%. Isso se deve ao espírito que permeou as canções desse LP. Houve o encontro entre as letras e o desencanto do tempo histórico em que elas surgiram.

No entanto, apenas duas letras desse compêndio foram escritas após o Dois, “Angra dos Reis” e “Mais do mesmo”, sinais claros do que viria pelas mãos do cancionista desse álbum em diante. As demais letras já existiam e caracterizaram esse encontro explosivo com os fãs, “Que país é este?” tornou-se hino de manifestações dali em diante, e “Faroeste caboclo” foi o azarão, já que não se acreditava ser possível que uma canção tão longa fizesse sucesso, sendo uma das canções mais veiculadas nas rádios. O que esse álbum difuso, sem unidade temática, deixa de herança é a força que um discurso de protesto adquire quando introduzido no momento certo. O país que encontrou *Que país é este 1978-1987* era sinônimo da pergunta emanada aos gritos por um vocalista já ultraperfomático, um Renato Russo incorformado com a juventude que o seguia, que pregava em seus shows a favor de uma verdadeira consciência do jovem diante dos fatos: “Não havia nada de político nessa rebeldia, havia, sim, era muita insatisfação com a carece e a opressão dissimulada reinantes.”⁵⁶

6.2 Segunda estrofe – desenvolvimento ou antítese

6.2.1 Álbum 4 – *As quatro estações*

Após o trágico incidente ocorrido no show em Brasília, em 1988, o próximo e quarto disco da Legião vem em um tom mais baixo e melancólico. É a vez de um outro disco e seu título já provoca uma reflexão ao propor um passeio pelas estações do ano. Primavera, verão, outono e inverno, os quatro tempos/climas de um ano completo, para o qual Russo compõe uma ópera completa. O que viria no compêndio das composições do quarto disco, *As quatro estações* (1989), é uma aura quase sagrada, epifânica e carregada de transcendência. A Legião alcança um recorde de vendas, e Renato Rocha já não estava no grupo⁵⁷.

Renato Russo e seus parceiros adquiriram uma nova percepção diante do poder de seus versos e resolveram conciliar os ânimos em um LP menos furioso e mais introspectivo. Com “Há tempos”, “Pais e filhos”, “Monte Castelo” e uma canção escrita para Cazuzza

⁵⁶ Declaração de Renato Russo durante um debate sobre o rock brasileiro promovido pela *Revista Bizz* e publicado em 1988.

⁵⁷ Devido aos atrasos e falta de compromisso do integrante na gravação do quarto disco, fizeram uma reunião na gravadora e decidiram pela saída do baixista, que ainda assim recebeu uma participação nos lucros deste álbum.

(“*Feedback song for a dying friend*”), as composições da banda atingem uma serenidade triste, diante de versos que anunciam a virtude perdida, um suicídio e o uso de drogas. Tanta diferença em relação ao terceiro disco deve-se também ao fato de não haver o resgate de composições antigas de Renato, sendo este álbum composto por composições novas. E depois dos incidentes em Brasília, a Legião ter percebido sua nova estatura e as novas condições que deveriam existir para a interação direta com seus seguidores em seus shows. É um disco voltado para dentro, umbilical; com um resquício de indulgência, as composições seguem uma dramaturgia poética de rendição e os súditos da Legião recebem o apelo a um reencontro pacífico proposto pela banda.

Renato escreveu uma nota final em *As quatro estações*, na qual determinava as fontes de onde havia colhido os versos de “Há tempos”, “Quando o sol” e “Monte Castelo”. Nesse parágrafo explicativo o autor apresenta os seguintes esclarecimentos:

Existem marés e existe a lua. O segundo verso de “Há tempos” é de um texto⁵⁸ achado numa igreja de 1600 e alguma coisa, na Europa e veio por carta (oi Luzia!). O legal é que quando minha prima voltou do encontro jovem lá estava a mesma frase, o mesmo texto, desta vez atribuído a um autor hindu desconhecido, na apostila (junto com a foto dos jovens do encontro para você guardar de lembrança etc).

O verso ao qual ele se refere é “muitos temores nascem do cansaço e da solidão”, precedidos pelo verso inicial da letra de canção “parece cocaína mas é só tristeza, talvez tua cidade” e seguidos por “e o descompasso e o desperdício / herdeiros são agora da virtude que perdemos”. Juntos, formam a primeira estrofe de “Há tempos”, uma canção símbolo da geração que reconhecia a estranheza no elenco lexical desiludido representado por: “tristeza”, “temores”, “cansaço”, “solidão”, “descompasso” e “desperdício”, que é alinhavado pela

⁵⁸ “Vá placidamente por entre o barulho e a pressa e lembre-se da paz que pode haver no silêncio. Tanto quanto possível, sem sacrificar seus princípios, conviva bem com todas as pessoas. Diga a sua verdade calma e claramente e ouça os outros, mesmo os estúpidos e ignorantes, pois eles também têm sua história. Evite as pessoas vulgares e agressivas, elas são um tormento para o espírito. Se você se comparar aos outros, pode tornar-se vaidoso ou amargo, porque sempre existirão pessoas superiores e inferiores a você. Usufrua de suas conquistas, assim como seus planos. Manter-se interessado em sua própria carreira, mesmo que humilde, é um bem verdadeiro na sorte incerta dos tempos. Tenha cautela em seus negócios, pois o mundo é cheio de artifícios, mas não deixe isso te cegar à virtude que existe. Muitos lutam por ideais nobres e por toda parte a vida é cheia de heroísmo. Seja você mesmo. Sobretudo, não finja afeições. Não seja cínico sobre o amor, porque apesar de toda aridez e desencantamento, ele é tão perene quanto a relva. Aceite gentilmente o conselho dos anos, renunciando com benevolência às coisas da juventude. Alimente a força do espírito para ter proteção em um súbito infortúnio. Mas não se torture com temores imaginários. Muitos medos nascem da solidão e do cansaço. Adote uma disciplina sadia, mas não seja exigente demais. Seja gentil consigo mesmo. Você é filho do Universo, assim como as árvores e as estrelas. Você tem o direito de estar aqui. E mesmo que não lhe pareça claro, o Universo, com certeza, está evoluindo como deveria. Portanto, esteja em paz com Deus, não importa como você O conceba. E, quaisquer que sejam as suas lutas e aspirações no ruidoso tumulto da vida, mantenha a paz em sua alma. Apesar de todas as falsidades, maldades e sonhos desfeitos, este ainda é um belo mundo. Alegre-se. Empenhe-se em ser feliz!” (Desiderata).

constatação da virtude perdida. Ao mitificar o segundo verso, “muitos temores nascem do cansaço e da solidão”, revela-se uma conotação messiânica não só por estes versos terem sido colhidos em uma igreja, uma adaptação de “muitos medos nascem da fadiga e da solidão...”, trecho da “Desiderata”, texto distribuído nas igrejas em todo o mundo⁵⁹. O além texto aqui reside no fato de que a escolha dos temas para a composição desse álbum não partiu de um autor ingênuo, mas de um compositor atento e incitado pela angústia. Renato contribui, no encarte, para mitificar ainda mais o conteúdo da sua letra.

A Legião cria um conjunto semântico desprovido de esperança, como o homem diante do abismo que cogita o salto. Essa estrofe inicial gerou uma reação adversa quanto à recepção do todo, já que o sujeito inicia seu discurso com uma referência nada velada: “Parece cocaína mas é só tristeza, talvez tua cidade / Muito temores nascem do cansaço e da solidão / E o descompasso e o desperdício / herdeiros são agora da virtude que perdemos”. Uma juventude que perdeu referências e certezas, investidas de força e afeto que não encontram alvo, a letargia do saber-se perdido. Nesta ausência de prumo, canoa cambaleante na corrente, o sujeito vê-se desesperançoso, além da virtude perdida, herança do século XIX, colhida após a promessa não cumprida de liberdade e ressignificação das décadas de 1960 e 70, que recai no vazio existencial dos anos de 1990, afeitos a esse nicho de escolhas lexicais.

A sensação de impotência rege o decorrer da letra de canção, que termina com um verso que revela este espírito desgarrado, mas transparente quando analisado sob a ótica desse indivíduo que parece desistir de tudo a todo instante: “E ela disse: – lá em casa tem um / poço mas a água é muito limpa”. Em um poço de água limpa não se pode beber quando o sujeito se sente maculado. É como se a fonte fosse restrita aos puros, tudo o que o sujeito não é no momento em que partilha sua dor, ancestral, antiga, e por isso mais amarga, como que amalgamada ao seu ser. Para Angélica Castilho e Érica Schlude, este é um dos versos mais enigmáticos da banda e mais bem compreendido quando analisado sob o enfoque do que o poço simboliza:

⁵⁹ A origem da “Desiderata” foi atrelada a St. Paul’s Church, em Baltimore, fundada em 1692, mas trata-se de um equívoco, pois o original foi escrito pelo filósofo e advogado Max Ehrman e publicado postumamente por sua esposa em 1948. O erro surgiu porque, por muitos anos, “Desiderata” foi um poema que passou de mão em mão, como uma espécie de ato de boa vontade e foi publicado em um jornal com a referência à Igreja de St. Paul e a data de sua fundação.

Possuindo um caráter sagrado em todas as tradições, basicamente é o símbolo da abundância e a fonte da vida. Para os hebreus, por exemplo, as nascentes resultam de um milagre. A água que jorra da fonte possui um sentido de bebida da vida e do ensinamento. No I-ching, o hexagrama 48, “tsing” (poço) diz que um poço bem cheio de água e não coberto é símbolo da sinceridade, de retidão, enfim, da felicidade. Nos contos esotéricos, sua imagem relaciona-se com o conhecimento e com a verdade que está no fundo do poço. (2002, p. 78)

A intenção deflagrada pelo texto inspira um desalento cercado de devaneio, por isto a frase final dessa letra ser tida como um dos mais belos versos da composição de Renato. A melancolia presente nesses versos reverbera no fim da década de 1989, tempos em que a idealização de um futuro brilhante para o país implode em uma política mal sucedida. A nação recebe “Há tempos” como hino de um mal-estar coletivo, e o verso “disseste que se tua voz tivesse força igual / a imensa dor que sentes / teu grito acordaria não só a tua casa / mas a vizinhança inteira” atendia tanto às desilusões amorosas quanto ao caos político de uma sociedade recém-liberta da ditadura, dando voz a uma juventude que agora segue entregue a si mesma para azeitar a existência num terreno de vazios referenciais.

Renato costumava dizer que essa música sintetizava todas os outros apontamentos das letras que compõem *As quatro estações*: “Há tempos começa tranquila; no final eu estou me esgoelando. Mas, quando você vê aquele bando de gente cantando (...) não tem como não se emocionar”. A mídia apontou um viés fascista do cancionista pelo uso da frase “disciplina é liberdade”. Em uma entrevista, em 1990, Renato afirmou que antes de propor qualquer submissão ele se referia sim à autodisciplina: “Se você pensar numa relação sujeito-objeto, é fascista; mas, numa relação sujeito-sujeito, não é”. O que o autor alcança é um sujeito que desenha um mantra de sobrevivência diante de um horror antigo. Parece um Dorian Gray⁶⁰ exausto, repetindo um lema para sustentar os dias: “Meu amor / Disciplina é liberdade / Compaixão é fortaleza / Ter bondade é ter coragem”.

Essa mesma frase, “disciplina é liberdade”, refaz o percurso dos motes presentes no livro *1984*, de George Orwell: “liberdade é escravidão” e “ignorância é força”, ao serem apropriadas e ressignificadas na construção de Renato, o sujeito explicita a agonia de seu testemunho: “E há tempos nem os santos / Tem ao certo a medida da maldade. / E há tempos são os jovens que adoecem. / Há tempos o encanto está ausente. / Há ferrugem nos sorrisos. / E só o acaso estende os braços. / A quem procura abrigo e proteção”. Renato Russo declarou que quando compunha havia a preocupação em fazer uma música perene, “um texto que daqui

⁶⁰ Personagem de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que faz um pacto com o demônio e vive eternamente jovem, contemplando sua velhice horrenda em uma obra de arte que fora pintada quando de sua juventude, objeto que rege o pacto e no qual sua alma se revela.

a 200 anos, se a pessoa pegar, não vai precisar de nota de rodapé”. Nisso ele se refere aos versos citados acima, pois, para ele, “pode ser numa vizinhança hi-tech em Nagoia, Osaka, ou pode ser Vila Rica. Isso foi uma coisa com que sempre me preocupei, uma coisa que aprendi com Drummond e Pessoa, não querendo me comparar, é claro.” (DAPIEVE, 2000, p. 127).

Outra canção emblemática deste espírito que busca evolução e redenção é “*Feedback song for a dying friend*”, escrita em inglês. É a canção composta em homenagem a Cazusa e teve sua versão para o português produzida por Millôr Fernandes, a pedido de Renato. Tal pedido fez com que Millôr redigisse um relato⁶¹ sobre o evento, tamanha foi sua surpresa com a iniciativa do cancionista, que dominava a língua inglesa muito bem, mas fez questão de que essa letra de canção fosse traduzido pelo escritor. No relato de Millôr:

Porém, traduzido o poema, sendo o poema audacioso e seu autor vivo, entrei em contato com ele para aprovação. Renato não corrigiu uma palavra. Apenas, aqui e ali, murmurava, perplexo e escandalizado: “Deus, do céu, eu escrevi isso?”, confirmando a minha tese de que não há bilíngue. Só quando ouviu em sua própria língua o que tinha escrito em inglês, Renato percebeu a audácia do que dizia. Do lado de cá o surpreendido era eu. Com toda razão tendo opinião não muito lisonjeira a respeito do nível intelectual da maioria dos roqueiros, fui ficando admirado com a sutileza e justeza das observações de Renato e da perfeição com ele citava coisas em inglês – incluindo Shakespeare. Seu inglês era, definitivamente, melhor do que o meu.

Cabe aqui a indagação a respeito dessa troca. Sendo Renato fluente em língua inglesa a ponto de compor com tal rigor, por que teria ele entrado em contato com Millôr para lhe designar uma tarefa que ele mesmo seria capaz de dar cabo? Talvez por ser o colega um reconhecido e polêmico desenhista, humorista, dramaturgo, escritor, tradutor e jornalista brasileiro, a quem endereçava seu respeito e de quem esperava colher elogios (?) – o que

⁶¹ “Meu cartaz aumentou muito com a galera da faixa etária entre 15 e 20 anos, depois que Renato Russo me citou duas vezes em seus shows, como guru não sei de quê. Não muito tempo depois, José Costa Netto, meu advogado e agente de direitos autorais, me telefonou dizendo que Russo queria que eu – profissionalmente – traduzisse um poema (musical) dele. Recusei, achando que fosse tradução do português pro inglês. Não acredito em quem faz traduções pra outra língua que não a sua. [...] De pura curiosidade pedi pra ler o poema. Minha estranheza foi enorme – o poema, dedicado a um grande amigo dele, Cazusa, era denso, misterioso, cheio de sub-intenções, e em excelente inglês. Como uma pessoa que escrevia inglês assim me pedia para fazer a tradução? De qualquer forma topei traduzir, depois que o agente combinou o preço, altamente profissional. Altamente profissional, também, Renato Russo não hesitou diante do preço, bem, os da Legião Urbana não sabiam se o último show deles tinha 10 ou 60.000 espectadores. Traduzir o poema era tarefa delicada, a começar pelo título ‘Feedback Song for a Dying Friend’. Qualquer tradutor desprevenido não perceberia que feed-back aí era um jogo de palavras entre o retorno emocional que o poeta fazia, com o retorno musical comum na música grupal – quando um músico “solicita” a resposta do outro, tipo *jam session*. A palavra podendo significar ainda retorno de som, aquele que dá microfonia. E seria lamentável traduzir *dying* por moribundo, palavra que indica instantes finais e soturnos, e não, como alguém à morte, morte esperada mas sem tempo definido pra chegar, a palavra conservando ainda o lastro romântico das damas das camélias.”

também validaria seu trabalho como compositor em língua estrangeira. Suposições feitas, o fato é que Millôr sempre levou a tradução à sério, foi responsável por trazer para o português 74 obras, entre as quais *Hamlet*, de Shakespeare, *O jardim das cerejeiras*, de Tchekov, *Assim é se lhe parece*, de Pirandello, e *Antígona*, de Sófocles. Sempre primando pelo rigor na tradução, também era conhecido por tomar liberdades muito suas, o que defendia abertamente. Na tradução vê-se esse comprometimento:

“Feedback song for a dying friend”

Soothe the young man’s sweating forehead
Touch the naked stem held hidden there
Safe in such dark hayseed
Wired nest

Then his light brown eyes are quick
Once touch is what he thought was grip

This not his hands
those there but mine
And safe, my hands
do seek to gain
All knowledge of
My master’s manly rain

The scented taste
That stills my tongue
Is wrong that is set
But not undone

His fiery eyes
Can slash my savage skin
And force all seriousness away.

He wades in close waters
Deep sleep alters his senses.
I must obey my only rival
He will command our twin revival

The same
Insane
Sustain
Again.

The two of us so close to our own hearts
I silenced and wrote this is awe
Of the coincidence.

“Canção retorno para um amigo à morte”

Alisa a testa suada do rapaz
Toca o talo nu ali escondido
Protegido nesse ninho farpado sombrio da
semente

Então seus olhos castanhos ficam vivos
Antes afago pensava ele era domínio

Essas aí não são suas mãos são as minhas
E seguras, minhas mãos buscam se impor
Todo conhecimento do jorro viril do meu senhor

O gosto perfumado que retém minha língua
É engano instalado e não desfeito

Seus olhos chispantes podem retalhar minha pele
bárbara
Forçar toda gravidade a ir embora

Ele vadeia em águas fechadas
Sono profundo altera seus sentidos
A meu único rival eu devo obedecer
Vai comandar nosso duplo renascer:

O mesmo
Insano
Sustenta
Outra vez.

(os dois juntos junto de nossos próprios corações)
Calei e escrevi
Isto em reverência
Pela coincidência

Uma das mais líricas composições da Legião Urbana, “Canção retorno para um amigo à morte”, na tradução de Millôr, é uma elegia ao gozo do encontro, no instante da

coincidência de almas. Revelando o que Renato traria de volta somente nos últimos álbuns da Legião, vê-se um sujeito entregue, em estado de torpor diante do outro, em uma espécie de troca que se impele à natureza do sujeito, como dor e refúgio, da qual ele não declina. O eu e o tu são, do suor de ambos se extrai o sal da vida, como espécie de seiva que conduz essa relação visceral entre eles. Cazuzza e Russo não podiam ter sua relação artística mais bem traduzida. Enquanto um lançava na “cara da sociedade”, sem piedade, os efeitos da Aids em seu corpo e mente, o outro silenciava, encerrado em seu apartamento até o dia de sua morte. Ambos, tidos como poetas do *rock and roll* brasileiro por críticos como Arthur Dapieve e Nelson Motta, foram cancionistas *sui generis* da seara artística da qual fizeram parte e emblematicamente coexistiram de maneiras adversas, embora habitantes das mesmas questões existenciais: a homossexualidade e a Aids.

Como fechamento de um novo tempo para as composições da Legião Urbana e na contramão do discurso de revolta do terceiro álbum, o quarto álbum da banda veio como uma forma de resgate da utopia perdida, reunindo Camões, mantras budistas, o ardor da juventude e a serenidade da fase adulta, apresentando uma unidade temática e sonora até então inéditas, dado que o aproveitamento de composições antigas de Russo até o terceiro álbum que era recorrente. Na formação de um passeio pelas estações de calor, frio, desabrochar e queda, que no fim reflete as fases pelas quais perpassa o indivíduo, o cancionista traça um retrato da transição de toda uma época. Era o final da década de 1980 e um tempo que se iniciava com a morte de um precursor, Raul Seixas, em agosto de 1989.

Algo definitivo acontece também no ano de 1989, e o álbum veio para encontrar esse estado de espírito. Foi o ano em que Renato decidiu virar pai e adotou Giuliano Manfredini, ao mesmo tempo em que declarava abertamente, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em maio, sua homossexualidade: “Eu era muito inseguro. Porque sempre soube que era gay, sempre. O mundo me dizia que eu era doente, pervertido. Eu queria ser completamente diferente e, ao mesmo tempo, aceito pelas pessoas”. Este é o ano em que Renato recolhe parte dos seus lucros com a gravadora e vai viver três meses nos EUA, indo de Los Angeles a Nova Iorque, imergindo no universo da contracultura e libertando muitos dos demônios que a fama no Brasil o impediam de revelar.

Daqui por diante, sua poesia segue um rumo cada vez mais introspectivo, distante dos conflitos políticos e da “alma brasileira” deslocada que nunca o abandona por completo. Os shows eram o espaço usado por ele para se “confessar” com a plateia sobre os mais variados temas, e este registro do show no Gigantinho, em Porto Alegre, em 1990, marca definitivamente um novo tempo na estética de Russo. Antes de cantar “Like a prayer”, canção

de Madonna em mix com “Ainda é cedo”, cita também “When doves cry” e “Purple rain”, do Prince, e “Love will tear us apart”, da Joy Division:

Agora eu vou cantar uma música para minha ex-namorada. Eu gosto de aproveitar o melhor dos dois mundos. São mais de dois mundos. Mas aqui tem menor de idade, então a gente vai ficar por estes dois mesmo! É claro. Dia e noite, claro e escuro, quente e frio. Não é assim que eles ensinam pra gente? Mas não é assim, não, o sistema binário é da era passada. Agora a gente está entrando no sistema de múltipla escolha! Tem quente, tem morno, tem escaldante, tem gelado.

Mesmo apregoando em seus poucos shows e aparições públicas uma liberdade de escolha que vinha para substituir um “sistema binário” de conduta já ultrapassado, de fato em vida Renato não adota essa conduta explicitamente. Há uma tensão constante entre o que Renato Manfredini Jr. era e o que queria erigir na persona Russo. O primeiro, tímido e resguardado, encontrava nos *flashs* das aparições públicas oportunizadas pelos shows da banda, o momento para a catarse de suas verdades como sujeito, o que ocasionava discussões com a plateia (que geralmente acabavam mal) e uma trajetória de shows curta para o desejo das gravadoras e do público. Intercaladas com as interpretações das letras de canção, as “pregações” de Russo traziam à margem o constante transtorno de estar no mundo que tensionava o interior de Manfredini Jr. quando de sua exposição aos holofotes.

6.2.2 Álbum 5 – V

O que vem pela frente, após este marco fundamental e transicional que foi *As quatro estações*, é algo que Renato define como: “É o nosso pornography⁶², do The Cure. É o disco V, o compêndio da cruzada do sujeito num mundo de perda de virtudes. Quando foi lançado, o mercado fonográfico passava pela transição de *Long Play* para *Compact Disc*, do popular LP para o CD. Era 1991, e o quinto álbum da Legião Urbana foi lançado nestas duas plataformas de reprodução. Desde este disco, Dapieve e os críticos relataram a sensação inicial de que a Legião estava gravando recitais de poesia aos quais se adicionou um fundo musical (DAPIEVE, 1996, p. 206).

⁶² Este é tido pelos críticos e fãs do The Cure como um dos álbuns mais importantes da banda, marcando um dos períodos mais sombrios dela. Nas canções percebe-se a transição da produção da banda para o estilo rock gótico, com arranjos e letras característicos do pós-punk. Assumidamente consumindo drogas em excesso, a banda tomou outra postura nos palcos e mudou os rumos de seu trabalho. Renato Russo expõe aqui a fase da Legião Urbana em que ele estava sob tratamento contra as drogas, imergindo na reflexão, com tons góticos e messiânicos em muitas das letras que produziu para o disco V.

A Legião Urbana seria então consagrada como a banda que preza tanto pela letra quanto pela música em suas criações, e Renato incorpora o cancionista que embaralha bem as suas letras com o viés poético. *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, é assumidamente inspiração em muitas letras, com a afirmação de Renato de que este livro se tornara o seu de cabeceira. É o disco que consolida uma nova Legião, fato que nos leva a perceber que tanto a banda quanto as composições amadurecem diante dos ouvidos e olhos atentos dos que liam as composições faladas e cantadas por Russo. Para o autor, esse é o disco mais pesado da Legião. “Montanha mágica”, por exemplo, seria a sua resposta à crítica de que a banda não fazia *rock and roll*.

Já no primeiro verso desta letra de canção, o autor tem a intenção de revelar a dualidade que reveste o sujeito, em primeira pessoa: “Sou meu próprio líder: ando em círculos / Me equilíbrio entre dias e noites / Minha vida toda espera algo de mim / Meio-sorriso, meia-lua, toda tarde”. Nada decidido, o que se vê é alguém que vive o “entre”, no andar em círculos, no ato de equilibrar-se, na angústia de saber-se cobrado, na moeda do falso sorriso, e os dias correm. Numa alusão aos entorpecentes que desvirtuam o caminho da vida, o sujeito se pergunta o que está fazendo, ao mesmo tempo em que demonstra não ter forças nem conseguir mudar no momento, por mais que queira. Essa submissão consentida não revela um eu-lírico alegre, nem resignado: há uma consciência da derrocada, a percepção de veredas que fazem mal, mas que são difíceis de abandonar.

A letra da canção faz referência clara à obra *A montanha mágica*, de Thomas Mann (2000), e o cancionista dialoga com o caso de internação da personagem principal deste livro, Hans Castorp, que passa longos anos em um sanatório para tratar inicialmente de uma anemia, que acaba por se tornar uma tuberculose (dialogando com o que aconteceu à esposa de Mann, Katharina, que seguiu para Davos, na Suíça, a fim de tratar sua tuberculose). Inspirações que partem de reconstruções da realidade, os sujeitos da canção e do livro de mesmo nome vivem um tempo próprio, permeado por uma circularidade característica da rotina de uma casa de tratamentos. Os dias, meses e anos trancam na mesma cadência, até o ponto em que não mais se sabe ao certo mensurar essa passagem. Assim, o sujeito está entregue ao seu íntimo, cercado por um ambiente adoecido, familiar e repetitivo. O último parágrafo do longo romance de Mann (p. 986) dialoga diretamente com a mensagem que Renato buscou transmitir nos seus últimos projetos musicais:

Adeus – para a vida ou para a morte! Tens poucas probabilidades a teu favor. O macabro baile ao qual te arrastam durará ainda vários anos malignos. Não queremos apontar muita coisa na tua possibilidade de escapar. Para falar com franqueza, não sentimos grandes escrúpulos ao deixar indecisa essa questão. Certas aventuras da carne e do espírito, sublimando a tua singeleza, fizeram teu espírito sobreviver ao que tua carne dificilmente poderá resistir. Momentos houve em que, cheio de pressentimentos e absorto na tua obra de “regente”, viste brotar da morte e da luxúria carnal um sonho de amor. Será que também da festa universal da morte, da pernicioso febre que ao nosso redor inflama o céu desta noite chuvosa, surgirá um dia o amor? *Finis operis.*

No caso da canção, o encontro ocorre com um desvio de causa: “Minha papoula da Índia / Minha flor da Tailândia / És o que tenho de suave / E me fazes tão mal”. A “papoula da Índia”, “flor da Tailândia” já é conhecida há milhares de anos como ópio, e seus efeitos entorpecentes foram usados para fins medicinais, mas é também dela que se extrai um ingrediente da heroína, droga da qual Renato era dependente e que obrigou a sua internação. É citada na letra de canção como inimigo dúbio, “suave” e causador do mal-estar que acomete o ser envolvido em suas “benesses”: “Minha papoula da Índia / Minha flor da Tailândia / Chega – vou mudar a minha vida / Deixa o copo encher até a borda // Que eu quero um dia de sol num copo d’água”. Na tomada de decisão que reinscreve o sujeito como dono de si, a letra é encerrada, como no romance de Mann, em que o personagem se perde em um exército da Primeira Guerra Mundial, o eu-lírico termina com um verso de dissolução. Um dia de sol num copo, objetivo simples, mas cujo êxito exige um resgate complexo do eu em si, conjunto, consigo, ainda atrapalhado pelo torpor de uma noite que o envolve e adormece, mesmo com os olhos abertos, fitando o sol⁶³.

Com este sabor de *rehab*, confessional e mergulhado no sujeito em trânsito, o quinto álbum da banda traz ainda o perfume do rock progressivo das bandas Yes, Pink Floyd e Genesis. São traços revelados pela escolha do uso de sintetizadores, música clássica, arranjos sinfônicos e um forte misticismo nas letras das canções. A estética medieval e romântica está presente, conduzindo o tom das dez canções, nas quais se percebe uma temática que vai desde o combate a dragões – bem à moda do cavaleiro – a tempestades e mistérios. Evocar a Ordem dos Templários faz parte dessa construção imagética, que culmina com um folclore americano tradicional, como que a decretar o fim de um ato dedicado ao amor e ao passado, ao tempo dos cavaleiros e da honra, sendo o sujeito dessas canções um experimentador da dor, do amor

⁶³ Na mitologia grega, a papoula estava ligada a Hypnos (daí a hipnose), o deus do sono, irmão de Thanatos, o deus da morte, e pai de Morpheu, deus do sono. Há também uma estreita relação entre a papoula e a deusa grega Nix, a Noite, mãe dos irmãos Hypnos e Thanatos. Deusa das Trevas, filha do Caos, é representada coroada de papoulas e envolta num grande manto negro e estrelado, com o qual percorre os céus em um carro para trazer a noite. Os romanos não a representavam em um carro, mas sempre adormecida.

e interessado no enfrentamento, no combate, ainda que extremamente melancólico. Depois de uma jornada autodestrutiva que levou ao fim dos shows já programados para este álbum, Renato resolveu internar-se em busca de reabilitação. E conseguiu⁶⁴. Seus últimos anos de produção, 1993 a 1996, resultaram em seis discos, com a Legião Urbana e em incursão solo. Renato migrou de vez da temática coletiva para a particular nessas composições, mantendo-se universal, segundo Dapieve, justamente por serem suas canções profundamente pessoais.

6.2.3 Álbum 6 – *O descobrimento do Brasil*

Ao encarar o desafio particular de reestruturar-se diante da vida, Renato lança seus versos na direção do horizonte. *O descobrimento do Brasil* é o sexto álbum da banda, lançado em 1993 pela gravadora EMI. O lançamento deste álbum coincidiu com o início do tratamento de Renato para livrar-se da dependência química e ele se mostrava otimista quanto ao sucesso da empreitada, o que se verifica em seus versos. Foi na turnê desse álbum também que se realizou o último show da Legião Urbana, em 14 de janeiro de 1995, em uma casa noturna de nome Reggae Night, em Santos. Na capa do álbum, há uma foto (de Flavio Colker) do trio Dado, Bonfá e Renato que traduzia a fase do grupo quando do lançamento. Vestidos à menestréis e envoltos em flores coloridas, já anunciavam um conjunto de canções mais amenas. O que se ouviu/leu/sentiu, segundo o próprio Russo declarou, foi um desvelar de constatações sobre a perda.

Na segunda canção desse álbum há a revelação de um sujeito que busca a lucidez e dialoga com a temática da água pura de “Há tempos”, do álbum *As quatro estações*: “Quantas crianças foram mortas desta vez? / Não faça com os outros / O que você não quer que seja feito com você / Você finge que não vê e isso dá câncer / Não sei mais do que sou capaz. / Esperança, teus lençóis têm cheiro de doença / E veja que da fonte sou os quilômetros adiante / Celebro todo dia / Minha vida e meus amigos / Eu acredito em mim / E continuo limpo”. Continuar limpo afasta o eu-lírico do outro que não quer enxergar; este, impregnado ainda pela impureza, não vive com o outro o estado de liberdade que crer em si mesmo permite, pois é preciso mais que a esperança, é preciso a vivência da mudança. É ainda Parsifal, de “Soul Parsifal”, que analisaremos adiante. E o verso “lá em casa tem um poço, mas a água é muito limpa”, de “Há tempos”, expressa o estado de pureza e contaminação do sujeito que se vê impregnado de realidade a ponto de contaminar seus poros.

⁶⁴ Segundo declarações do próprio Renato Russo, após a reabilitação, o único vício que persistia era o cigarro.

Há aqui o relato de uma transformação, que permite o convívio com os amigos, a visão do mundo além do imediato, a salvação: “Do lado do cipreste branco / À esquerda da entrada do inferno / Está a fonte do esquecimento / Vou mais além, não bebo desta água / Chego ao lago da memória / Que tem água pura e fresca / E digo aos guardiões da entrada: / – Sou filho da Terra e do Céu”. O sujeito agora quer lembrar, quer saber o que acontece e não mais esquecer. O torpor não mais lhe interessa, e a recompensa é a entrada no céu. Como num transe libertário, a purificação é evocada. Há vergonha e caos, e o sujeito prostra-se diante da consciência de seus erros: “Dai-me de beber que tenho uma sede sem fim / Olhe nos meus olhos, sou o homem-tocha / Me tira essa vergonha / Me liberta dessa culpa / Me arranca esse ódio / Me livra desse medo / Olhe nos meus olhos, sou o homem-tocha / E esta é uma canção de amor”. Inflamado pelo amor e pela libertação, o homem-tocha materializa o ideal da remissão dos pecados. “Vergonha”, “culpa”, “ódio” e “medo”, todos elementos atrelados à negatividade, à prisão do ser, são aniquilados diante do amor. De fato uma canção de amor, um amor que não mais exige e sofre, mas oferece o resgate.

Na quarta canção deste álbum, vendo sua realidade em desalinho, Russo compõe uma ode à perversidade humana: “Vamos celebrar nosso governo / E nosso estado que não é nação... / Celebrar a juventude sem escolas / As crianças mortas / Celebrar nossa desunião... / Vamos celebrar Eros e Thanatos / Persephone e Hades / Vamos celebrar nossa tristeza / Vamos celebrar nossa vaidade... / Vamos comemorar como idiotas / A cada fevereiro e feriado / Todos os mortos nas estradas / Os mortos por falta / De hospitais...”. Convocando a nação de forma sarcástica a celebrar o que não deveria existir, o autor reflete mais uma vez o sujeito de “Geração Coca-Cola”, vitimado por uma vida de consumo e vazio, reiterando uma estética crítica que faz uso das inversões semânticas na construção dos versos. A linguagem em si já revela o teor aguerrido do protesto, por ser a partir dela que se percebe a inversão – proposital – de valores na letra da canção.

A letra é um louvor inverso: à morte, à ganância e ao individualismo. A Legião Urbana cria um discurso colérico que se vale da oposição dos sentidos, a começar pelo título da letra de canção: “Perfeição”. Em uma sequência de versos, tem-se o contrário do significado desta palavra: “qualidade do que é perfeito em seu gênero, substantivo feminino que trata das qualidades da alma e do corpo; em teologia, relacionado ao divino, atributos de Deus em grau infinito” (HOUAISS, 2001). Cáustico, usa a primeira pessoa do plural para integrar-se à massa – “vamos” – e pede que sua estupidez seja louvada, pela ousadia improdutiva de seu ato.

O deus alado do amor se une ao deus da morte, nos extremos. A canção celebra o casal sombrio representado por uma das mais belas deusas da mitologia, raptada pelo guardião dos mortos. Tal associação à letra como um todo sela um apelo enraivecido à revolução. O sujeito que convoca a “celebração” também se insere no meio dos homens que erram, em uma escolha lexical agressiva na comparação: “como idiotas”. Há protesto também na repetição do tema dos mortos como vítimas do sistema, em três momentos: referente a crianças, aos mortos nas estradas e nos hospitais. Vê-se que o sujeito adota uma postura firme de crítica social perceptível no duplo sentido do texto, o qual celebra o impossível de ser celebrado.

A palavra “ironia” provém do termo latino *dissimulatio* e reside no contexto, que deve ser partilhado entre os participantes dessa enunciação: uma mesma “comunidade discursiva”, segundo Linda Hutcheon. Fazer parte desta “comunidade” requer o entendimento de que um enunciado quer dizer uma coisa, mesmo que expresse outra. Daí o entendimento da natureza deste recurso discursivo e suas possibilidades. A pluralidade de sentidos que a ironia carrega em um mesmo enunciado, partindo de um sentido literal que é reformado em outros, que se instauram no entendimento desta manobra entre o enunciador e aquele que recebe o enunciado, é a marca da letra da canção “Perfeição”. Pensemos em cenários políticos corruptos e massa de manobra comandada como autômatos pela imprensa, lembrando Guy Debord, em um discurso ambivalente atualizado pela ironia crua de seus versos.

Essa ironia aponta para o cerne do tempo de feitura da canção e para nosso próprio tempo. Uma sociedade entregue ao espetáculo, em que uma ode ao revés da percepção real e do entendimento revelam como a espetacularização atingiu níveis impensados por Debord (p. 2000, p. 176):

A construção de um presente em que a própria moda, do vestuário aos cantores, se imobilizou, que quer esquecer o passado e dá a impressão de já não acreditar no futuro, foi conseguida pela circulação incessante de informação, que a cada instante retorna a uma lista bem sucinta das mesmas tolices, anunciadas com entusiasmo como novidades importantes (...) Tais tolices dizem respeito sobretudo à condenação que este mundo parece ter pronunciado contra sua existência, às etapas de sua autodestruição programada.

Nihilismos e distopias à parte, a ideia de Debord da desconstrução do passado e esvaziamento do presente, levando uma grande parcela da sociedade a um torpor existencial, já era combatida desde a Idade Média. O riso e o destronamento do poder era proporcionado pela figura do bufão, os palhaços das cortes, e demais companhias teatrais populares, mambembes, que circulavam fazendo troça da autoridade de reis, da Igreja, etc. A sociedade hoje ainda segue entorpecida, mas os artifícios do presente são “prédios burocráticos

envidraçados, shoppings centers, academias de fitness, centros de ioga e clínicas de estética” (HAN, 2017, p. 181).

Renato quis atingir o epicentro dessa apatia da massa, entorpecida por uma distorção de valores e pelo apagamento do passado. Nossa sociedade não tem memória. Partindo desta triste constatação, endossada, por exemplo, pelas eleições nos últimos anos e em como se repetem figuras condenadas publicamente (vide Collor e seu *impeachment*), a polifonia que ecoa dos versos desta canção e voa ao encontro do ouvinte/interlocutor pode parecer vazia dado esse contexto, no entanto, não o é. A ironia se alimenta da reciprocidade com o interlocutor, e é preciso quebrar o silêncio e o entorpecimento ainda que as panelas só ecoem quando os interesses são difusos.

Este modelo bivocal, que tece um jogo duplo entre o dito (explícito) e o não dito (entrelinhas) que se apresenta como seu revés revela o que Bakhtin extraiu da construção de texto e escrita de Dostoiévski, personagens e enredos aparentemente não risíveis, mas que habitam a tensão da exposição do que há de mais nocivo na raça humana. O riso quase doloroso e sutil que desperta da ironia e seu uso no contrato de convivência com o outro, sujeito este que por vezes está recebendo a crítica e sequer percebe. Nesta “leveza não leve” habita o sentido primordial da ironia. Atingir um ponto, rebelar-se.

A polifonia que o discurso de Renato representou não só neste evento como em suas letras em geral carrega consigo a mágoa de um povo quebrantado. O dialogismo que se estabelece atinge de maneira única seu público, e o tom agressivo herdado do *punk rock* causa reverberações que não cessam, sendo suas letras ainda entoadas como hinos nas manifestações de massa e em protestos nas ruas. Essa congregação que se estabelece a partir do agrupamento de indivíduos que estabelecem a responsabilidade num mesmo viés tem sido marca escassa, mas presente, ainda hoje. Um discurso cuja plurivocalidade consegue atingir o outro, incitar a resposta e carnavalizar ditames é necessário. Para desfazer visões distópicas de futuro como desenhadas por Ray Bradbury, Aldous Huxley, Charles Bukowski e George Orwell⁶⁵.

A carnavalização como reação de estranhamento, inversão e reinvenção não poderia ser mais *punk rock*. E é nesta nascente que se enquadra a letra aqui enfocada, pois “Perfeição”

⁶⁵ Cito: *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *1984* (1949), de George Orwell, *Admirável mundo novo* (1931), de Aldous Huxley. Entre as muitas existentes, destaco *O presidente negro*, de Monteiro Lobato, *A revolução dos bichos*, também de George Orwell, *O zero e o infinito*, de Arthur Koestler, *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess, *O almoço nu*, de William Burroughs, *O planeta dos macacos*, de Pierre Boulle, as obras de Philip K. Dick, J. G. Ballard, William Gibson, ou Neal Stephenson, por exemplo. Aldous Huxley e H. G. Wells escreveram outras obras, que não sendo negativas, ou tão negativas, são consideradas utopias, mas ainda assim tão ou mais interessantes.

funcionou e funciona ainda hoje, como espécie de discurso profético acerca da sociedade como um todo e quanto aos rumos que vamos seguindo, dado o contexto político em que estamos inseridos. Essa sátira carregada por um “braço mais sério do que cômico” é a arma discursiva de Renato e da Legião Urbana. Com traços da menipeia⁶⁶, congrega uma reação explícita aos valores vigentes no contemporâneo de sua escrita, contra as correntes daquele período e por isso ainda tão atual. Desnuda reis com um riso esteticamente construído, menos literal, mais carregado de referências externas, exigindo mais do supradestinatário⁶⁷ e por isso mesmo sobrevivendo ao tempo. A ironia como um tipo de riso que se apresenta contra a condução assassina de um país, com um cômico-irônico permeado pela carnavalização, como na inversão contundente de “Perfeição”.

A celebração proposta pela Legião Urbana é carnavalesca. Celebrar é carnavalesco, no entanto, ao apresentar essa ode invertida, o autor acaba por expor a tragédia humana que ignora a movência que um grande poder exerce sobre ela. Nesta letra se constrói o riso nervoso da ironia que fere a uns e a outros enaltece, aplica na letra da canção o reconhecimento grotesco no rebaixamento que é a celebração de mortes, mentiras, fome, epidemias, da perda dos direitos trabalhistas, do sucateamento da educação, encerrando sua carta de protesto com a entrega do tom de seu discurso. Nele resgata a utopia com uma promessa (ainda que seja um fósforo na escuridão), com os versos finais da letra da canção:

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

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

O tom das canções deste álbum segue mais conciliatório na sequência do todo, como se fosse proposto o arrefecimento da catarse iniciada por “Perfeição”. Há uma canção tida por Renato como uma obra-prima da Legião, aquela da qual ele mais gostava e tinha orgulho de ter feito, conforme declarou durante o show *Como é que se diz eu te amo*, em 1994. É a

⁶⁶ Cujas origens remontam ao mundo grego, especificamente a Menipo de Gadara, que havia formulado um tipo especial de literatura, no século III a.C., mordaz, agressiva e polêmica. O romano Varrão, no século I a.C., escreveu, entre vários gêneros, textos que resultaram na união do sério com o jocoso. Varrão seguiu Menipo na mescla de prosa com versos, no uso de uma linguagem rica em recursos, como jogo de palavras, citações em grego, formas cultas aliadas a formas vulgares.

⁶⁷ Supradestinatário quer dizer o outro presente, o outro para quem se escreveu, o outro futuro.

canção “Giz”, que sela finalmente a calmaria após tantos infortúnios para o sujeito que declara em “Vinte e nove”, primeira canção do álbum, ter perdido quase tudo, com a repetição de um verso que explicita o estado de alma do sujeito, em sintonia, e tem-se uma nova fase: “És parte ainda / Do que me faz forte / E pra ser honesto / Só um pouquinho infeliz / Mas tudo bem / Tudo bem / Tudo bem”. A repetição desses versos ao longo da canção forma um mantra de serenidade, nos desenhos de sol que a chuva leva, por serem feitos à giz, e que são redesenhados. Esse ato de empenho do sujeito de se propor a refazer é também reflexo do seu estado d’alma, na tentativa de reconstruir, emprega em si mesmo o ato de redesenhar. E em todo esse movimento ditado pelo prefixo “re” cabe o amor que não finda e que se reinventa. As palavras feitas com “re” são o sujeito e seu amor, leve, orgânico e que volta, qual tatu-bola, coisa de criança, inocente e pura. Até feliz.

A força singela da paixão que sofre e aquiesce marca a fase do cancionista melancólico em que Renato mergulha deste disco em diante. Não há gritos de rebeldia, rancor ou punição, protestos e pregações. Há um eu resignado que se encontra diante de si mesmo e cria versos para demarcar os novos rumos desses caminhos. O outro já não é o alvo, mas o interior, revelado, tranquilizado, de repente e devido a muitos percalços, consciente de tudo. Sem drogas, sem fugas, sem mágoas. A última canção deste álbum é emblemática: “Só por hoje”. O sentido aqui é estoico, entendimento advindo da doutrina filosófica de Zenão de Cítio, ao afirmar que o ser humano atinge a plenitude e a felicidade quando abandona todas as paixões terrenas, contrariedades, aborrecimentos e desassossegos. Para Zenão, a única forma de viver sem essas contrariedades é viver em ataraxia ou apatia, ou seja, abandonado ao destino, impassivelmente, nada receando e nada esperando. Apesar de compartilhar diversos conceitos básicos da filosofia de Epicuro de Samos, Zenão e o estoicismo em geral divergem do epicurismo por entender que a virtude, e não o prazer, constitui o bem supremo.

Russo se aproxima da filosofia estoica, que tanto persegue e impregna suas composições, a partir de suas leituras de Bertrand Russell, uma das fontes de seu pseudônimo e sobrenome do personagem Eric Russell, do romance não acabado que Renato escreveu na adolescência. O estoicismo ensina o desenvolvimento do autocontrole e da firmeza como um meio de superar emoções desagregadoras. O sujeito que deseja ter clareza e imparcialidade de julgamento é estoico por fazer parte da razão universal, puro logocentrismo. Um aspecto fundamental do estoicismo envolve a melhoria da ética do indivíduo e de seu bem-estar moral, pensamento que é próximo ao de Russell, para quem a virtude consiste em um desejo que está de acordo com a natureza. É o melhor do homem, que deve estar livre da raiva, da

inveja e do ciúme, aceitando os homens como iguais aos outros homens, porque todos os homens são igualmente produtos da natureza.

É assim que os frequentadores dos grupos de ajuda aos que abandonam vícios enfrentam as dificuldades da superação. Contar um dia de vitória, um de cada vez. O que expressa essa canção é o estado de graça que surge da conquista da sobriedade. O sujeito, de cuja voz emana serenidade, tem ciência de seus atos e procura viver sem se machucar, um dia de cada vez. O tom dessa canção encerra o álbum com leveza, e nesta escrita confessional vê-se que enfim há certa paz: “Não sei onde estou indo / Só sei que não estou perdido / Aprendi a viver um dia de cada vez. // Só por hoje eu não vou me machucar / Só por hoje eu não quero me esquecer / Que há algumas pouco vinte e quatro horas / Quase joguei minha vida inteira fora”. Saber que não se está perdido é melhor do que saber para onde se vai. O que os versos enaltecem é a tomada da razão deste sujeito sobre seus dias, em estado consciente, não finge felicidade, reconhece a tristeza, mas se prontifica a lidar com ela sem fugas, sem os vícios que o faziam crer na melhora dos sentimentos, esquecendo que esse efeito sempre passa e o pior retoma sua forma, ainda mais forte.

No encarte há a frase de Dylan: “Ah, mas eu era muito mais velho então, sou mais novo que isso agora”⁶⁸, do álbum *My back pages*, de 1964, e este álbum sela um tempo. Há escapismo, despedidas, perdas e amores rompidos. Há a serenidade musical, com baladas delicadas, e a angústia existencial, com o rock pesado, oscilando entre as faixas. As quatorze canções funcionam como um ciclo, em que o cancionista arquiteta o começo e o fim de relações e sortilégios da vida. O que impera é uma resignação que resvala o entendimento do acabamento das coisas da vida, tudo finda, nada fica e cabe ao sujeito a capacidade de se reinventar diante daquilo que não pode controlar. É a aceitação. O que se nota é uma construção estética que aponta para a maturidade do cancionista, mirando um novo estilo de enfrentamento, não combativo, mas calculado. Há sofrimento, mas não desespero, gritos e rancor. Surge então um indivíduo maturado, cujas cicatrizes foram capazes de dialogar com o presente, sem perder-se do sonho, no entanto, e consciente de que a postura diante da vida é de embate contínuo.

⁶⁸ Trecho original: “Ah, but I was so much older then, I’m younger than that now.” (Tradução minha)

6.3 Terceira estrofe – refrão ou síntese

6.3.1 Álbuns à parte – *The Stonewall Celebration Concert* e *Equilíbrio distante*

Entre os álbuns *Descobrimento do Brasil*, de 1993, e *A tempestade*, de 1996, Renato Russo lançou dois discos solo, um em inglês e outro em italiano. Alegando realizar com esses projetos pessoais um sonho antigo de cantar em outros idiomas, aqui Renato revela também que, como intérprete, escolhe um universo temático muito próximo ao seu. Tidas como canções de amor rasgadas, por muitos até piegas, as que compõem o álbum em italiano não diferem muita das escolhidas para o álbum em inglês no que concerne ao teor de suas letras. *The Stonewall Celebration Concert*, de 1994, em que ele doou metade da receita obtida para a Ação da Cidadania contra a Miséria e pela Vida, liderada pelo sociólogo Herbert de Souza (Betinho), faz referência direta à Rebelião de Stonewall, nome dado aos conflitos violentos entre gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros e a polícia de Nova Iorque, iniciados em 28 de junho de 1969 e que duraram vários dias.

O nome se deve ao local de origem dos embates, o bar Stonewall Inn, ganhando também seus arredores, e esse evento foi responsável por deflagrar a organização dos movimentos em defesa dos direitos civis LGBTTTs, acrônimo de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (o ‘s’ caracteriza os simpatizantes). O repertório é variadíssimo: são 21 canções que abarcam desde Madonna a Bob Dylan. Este álbum mostra uma faceta de Renato até então não exteriorizada. O cancionista escolhe um repertório que fala diretamente com os outros a respeito de temas como amor e esperança, como uma compilação de repertórios que sempre influenciaram as suas composições. As 29 entidades sociais que estão listadas no encarte defendem os direitos dos homossexuais e também outras causas caras a Manfredini Jr., como o *Greenpeace*, revelando um sujeito consciente da luta pelo outro, pelos animais e pelo planeta. É a exposição delicadamente selecionada do que ia na alma de Renato.

O outro projeto solo, *Equilíbrio distante*, é o álbum gravado em italiano, de 1995, em que Russo expressa a carga de intérprete no limite. O que se vê mais uma vez não é o cancionista em ação, mas a eleição de canções que para ele tinham um significado peculiar. Mais um álbum revelador e caro ao projeto pessoal, e que mostra uma fissura na fronteira entre Manfredini Jr. e Russo. O disco consegue emplacar três grandes *hits*: “Strani Amori”,

que rendeu até um videoclipe onde Renato aparece pela última vez e foi incluído no seu terceiro álbum solo, o póstumo *O último solo*; “La forza della vita”, que fez parte da trilha sonora da novela global *O rei do gado*, e “La solitudine”, já consagrada na voz de Laura Pausini e composta por Federico Cavalli e Pietro Cremonesi. A capa do disco é formada por desenhos de Giuliano Manfredini que representam o Pão de Açúcar, o Estádio do Maracanã, o Coliseu e a Torre de Pisa (grafada como Torre de Pizza). “Strani Amori” rendeu o videoclipe em que a imagem registrada de Renato Manfredini Jr. vai a público pela última vez.

6.3.2 Álbum 7 – *A tempestade ou O livro dos dias*

Após essa aventura e mergulho em repertórios não autorais, em que Russo se mostra como intérprete e revela muito de suas influências, ele volta-se novamente para o que seria o último álbum da Legião Urbana. Esse álbum já nasceu entristecido, pois que a doença debilitava Renato, e o processo de gravação foi marcado pelo sofrimento não só dele como de todos os envolvidos. O cancionista estava sob tratamento contra o vírus da Aids e já não apresentava a mesma voz, nem sequer shows foram feitos para o álbum intitulado *A tempestade*, último álbum lançado com ele ainda vivo, verdadeiramente uma catarse.

Com *A tempestade* (1996), as especulações em torno da saúde do líder da Legião assumem seu auge. Canções como “A via láctea” e “Esperando por mim” revelam, numa autorreferência poética, já presente no título do disco, o sofrimento que por certo lhe varava a alma: “Quando tudo está perdido / Sempre existe um caminho / Quando tudo está perdido / Sempre existe uma luz / Mas não me diga isso / Hoje a tristeza não é passageira / Hoje fiquei com febre a tarde inteira”. Em 11 de outubro de 1996 morre Renato Manfredini Jr., acarretando o encerramento das atividades da Legião Urbana como grupo 11 dias depois. E Dapieve escreve uma reportagem para *O Globo*⁶⁹ enfatizando que ele fora o cérebro mais potente do BRock. Este álbum é lúgubre em sua origem, confirmada pelo tom das canções, em que a tristeza de fato não é passageira, e há na voz do cantor um resquício, ainda que poderoso, do que já fora. Era a manifestação do quadro clínico que impedia a propulsão vocal. Reflexo sentido também nas composições, todas voltadas para o adeus, para a morte, o fim. Nesse compêndio, a maioria das canções conta com voz guia e não foram mais modificadas, com exceção de “A via láctea”, que Renato pretendia que fosse a música de trabalho da Legião para este álbum.

⁶⁹ *O Globo*, Especial. Rio de Janeiro, 12/10/1996. p. 4.

A primeira canção do álbum, “Natália”, já apresenta uma carga enorme de pessimismo e agressividade. Os versos iniciais são uma advertência: “Vamos falar de pesticidas / E de tragédias radioativas / De doenças incuráveis / Vamos falar de sua vida // Preste atenção ao que eles dizem / Ter esperança é hipocrisia / A felicidade é uma mentira / E a mentira é a salvação / Beba desse sangue imundo / E você conseguirá dinheiro”. “Pesticidas” remete ao combate às pragas, à preservação da lavoura, por um método que por não ser natural, agrava a saúde daqueles que lidam com o veneno, e mais, dos que consomem os produtos sujeitos à ação dele. Ao trazer esse sintagma no primeiro verso, o cancionista revela o tom da letra de canção. Tal como em “Perfeição”, de *As quatro estações*, o sujeito convoca o outro, com uma explicação nada otimista, a analisar diversos fatos da vida, sem romantizá-los; pelo contrário, a cada vocábulo positivo corresponde um negativo que o invalida: esperança = hipocrisia e felicidade = mentira.

Se ter esperança é hipocrisia, está liberado o pacto que traz dinheiro e *status* em lugar de conteúdo. Para um sujeito que não aceitava essas trocas, um eu-lírico foi criado para contradizer tudo o que fora dito nas canções de protesto. “Mas quem sabe um dia eu escrevo uma canção para você” é o verso que se repete ao longo da letra de canção. Na hipótese da escrita, o antagonismo com a presente canção, que não seria considerada como tal, mas como alarde de um tempo em que a necessidade de crença grita: “É preciso acreditar num novo dia / Na nossa grande geração perdida / Nos meninos e meninas / Nos trevos de quatro folhas / A escuridão ainda é pior que essa luz cinza”. “É preciso”, impõe-se ao sujeito a pureza do “acreditar” diante de uma geração que se foi, dos meninos e meninas já citados em outra canção, da nebulosidade do cinza, da escuridão, em contraste com o trevo de quatro folhas, com a sorte. A canção termina com a ciência de estar ainda vivo e que isso pode ser um alívio diante de tudo o que se sabe. Resiliência talvez, mas cansaço sim, presente, pulsante.

O tom de revolta de “Natália” é arrefecido pelo que vem em “A Via Láctea”. Eis que surge a esperança. O sujeito desta canção reage de maneira tímida, quase sacra, quando evoca a luz: “Quando tudo está perdido / Sempre existe um caminho / Quando tudo está perdido / Sempre existe uma luz”. Mera impressão, logo no próximo verso, cujo primeiro vocábulo é a conjunção adversativa, cai a energia de positividade que fora criada: “**Mas** não me diga isso / Hoje a tristeza não é passageira / Hoje fiquei com febre a tarde inteira / E quando chegar a noite / Cada estrela parecerá uma lágrima”, nem tente, porque o eu-lírico entristecido não pode crer. A cada verso afundamos com ele em uma torrente de dor e reafirmação da fraqueza. O sujeito ainda agradece a atenção, mas não se ergue. “É só hoje e isso passa... / Só me deixe aqui quieto / Isso passa ... / Amanhã é um outro dia não é / Eu nem sei porque me

sinto assim / Vem de repente, um anjo triste perto de mim / E essa febre que não passa / E meu sorriso sem graça / Não me dê atenção / Mas obrigado por pensar em mim”. Cada verso parece responder a frases repetidas que o sujeito escuta dos outros, lugares comuns que ocupam os hiatos da fala quando não se sabe bem o que dizer: “amanhã será outro dia”, “isso passa”, são ecos de vozes alheias (“não é?”).

A ausência de força não é apenas autocomiseração, tampouco um pedido de compaixão, o estado desse sujeito é tão enfraquecido pela febre que ele nem sequer pede pena. E aí o efeito acontece, na dificuldade de acompanhar cada verso sem partilhar com o outro sua enfermidade, nas palavras repetidas a cada visita, sem melhora, sem resultados positivos. Apenas um sujeito que define e espera. A dor está na consciência do fim e na tentativa frustrada de resistir com ânimo a cada novo dia, embora seja necessário. É o monólogo da despedida.

6.3.3 Álbum 8 – *Uma outra estação*

O próximo álbum da banda, *Uma outra estação*, é o oitavo e último álbum de estúdio, lançado em julho de 1997 (após a morte de Russo), com aproveitamento de canções já gravadas e não lançadas ainda. Gravado entre janeiro e junho de 1996, no estúdio carioca AR Estúdios, reúne canções que deveriam fazer parte do álbum anterior, *A tempestade ou O livro dos dias*, originalmente planejado para ser um disco duplo, mas, assim como *Dois*, vetado pela gravadora. Os arranjos das canções deste disco ainda se encontravam incompletos, sendo concluídos em gravações adicionais no mesmo estúdio (AR), no início de 1997.

“Clarisse” foi uma canção eliminada do álbum *A tempestade* por Renato, entrando no álbum *Uma Outra Estação*. O sujeito volta-se para o que conhecia e em como não era compreendido pelos demais: “Nada existe pra mim, não tente / Você não sabe e não entende / E quando os antidepressivos e os calmantes não fazem mais efeito / Clarisse sabe que a loucura está presente / E sente a essência estranha do que é a morte”. Essa canção tem forte semelhança com um dos períodos mais conturbados da vida do cancionista e *performer*, no qual ele praticamente vivia sob efeitos da bebida Cointreau e do medicamento Lexotan, na turnê de *V*, em 1992 (DAPIEVE, 2000, p. 135). No entanto, os personagens dessa canção apontam em duas direções: o menino internado que cria para si uma existência paralela e a garota de 14 anos que não pode fugir de sua sina, transferindo para os rasgos que faz com estilete em sua própria carne a dor implacável que a habita:

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

E Clarisse está trancada no banheiro
 E faz marcas no seu corpo com seu pequeno canivete
 Deitada no canto, seus tornozelos sangram
 E a dor é menor do que parece

Ambos, o menino sem nome e Clarisse, fazem de seu corpo paralisado e ferido morada única. Não há no exterior desse lugar solitário espaço para fincar suas existências. Na criação desse lugar-outro, uma realidade à parte toma forma para abrigar sujeitos sem morada no mundo exterior, em que a sociedade vaga na cegueira confortável, sem vê-los ou entendê-los. O narrador apresenta a canção usando a primeira pessoa do singular: “Estou cansado de ser vilipendiado, incompreendido e descartado / Quem diz que me entende nunca quis saber”, no entanto, a partir daí, cede o foco da narrativa para as histórias que não são a sua, mas que ilustram sua percepção diante das mazelas particulares que a coletividade ignora. Os últimos versos dessa canção retomam a primeira pessoa, o que confunde o narrador com Clarisse: “Eu sou um pássaro / Me trancam na gaiola / E esperam que eu cante como antes”.

Esse pássaro apreendido serve de paradigma para todas as mulheres e crianças que sofrem violência, independente da natureza dessa ação: “A violência e a injustiça que existe / Contra todas as meninas e mulheres / Um mundo onde a verdade é o avesso / E a alegria já não tem mais endereço // Clarisse está trancada em seu quarto / Com seus discos e seus livros, seu cansaço”. O isolamento das vítimas ocorre na inversão dos valores de um mundo em que a mentira e a tristeza imperam, no entanto, ainda há crença: “Mas um dia eu consigo existir / E vou voar pelo caminho mais bonito // Clarisse só tem 14 anos”. A fragilidade da adolescência também insere a personagem neste espaço de solidão. A própria formação de identidade e reconhecimento social é um processo solitário, amalgamado na experiência de partilha com o outro, que pode ser bem sucedida ou trazer consequências como o isolamento, muitas vezes embalado pelas drogas e pela automutilação, culminando no suicídio.

Esse lado sombrio da não inserção do sujeito em seu contexto social, familiar e de convívio com o outro dialoga com o cerne do *punk rock* e do significado de inserir-se à margem do sistema vigente. O punk e toda a sua indumentária, comportamento, *piercings* e moicanos marca esse não-lugar, essa busca pela diferença explícita e que choca padrões estéticos de massa. Clarisse, a menina que se corta, é o símbolo da dor deste não pertencimento, símbolo da margem que encontra o sujeito homossexual e portador do HIV,

por isso tida por muitos como uma projeção também de Renato, justificando sua negativa em expor essa canção ao público em vida. Uma canção dolorosa e poderosa.

Além desse grito de dor em “Clarisse”, três composições dele em sua fase de Trovador Solitário foram lançadas nesse disco: “Dado viciado” (que retrata os problemas de um primo de Renato com as drogas, não foi anteriormente lançada para evitar confusões do personagem da letra com o guitarrista Dado Villa-Lobos); “Marcianos invadem a Terra” (que foi incluída em uma gravação original de 1986, para o álbum *Dois*, e mais tarde foi regravada por Dinho Ouro Preto, líder do grupo Capital Inicial); e “Mariane”, esta, uma das suas composições mais antigas, teria sido escrita para uma namorada do compositor. Toda escrita em inglês, traz como tema a confissão do sujeito sobre sua confusão interior, e o outro a quem esse discurso é dirigido não está presente: “Quando você vai voltar?”.

Com este álbum a Legião Urbana encerra seus trabalhos como banda oficialmente. Não havia mais registros conhecidos até então de Renato para lançarem outros discos, e deu-se por encerrada a tríade. A sensação que este último álbum deixa é aquela antiga, da desconexão temática dos álbuns de outrora, talvez por terem sido usadas todas as canções que estavam gravadas, inclusive as que foram retiradas do álbum *A tempestade*. São quinze canções que trazem um conjunto amorfo, composto por uma temática com vários matizes: amorosa, gótica, dilacerante, triste, fúnebre (principalmente em “Tempestade” e “Clarisse”) e também leve, como no blues “Comédia romântica” e na festiva “Travessia do Eixão”, polivocal, espécie de conagração final.

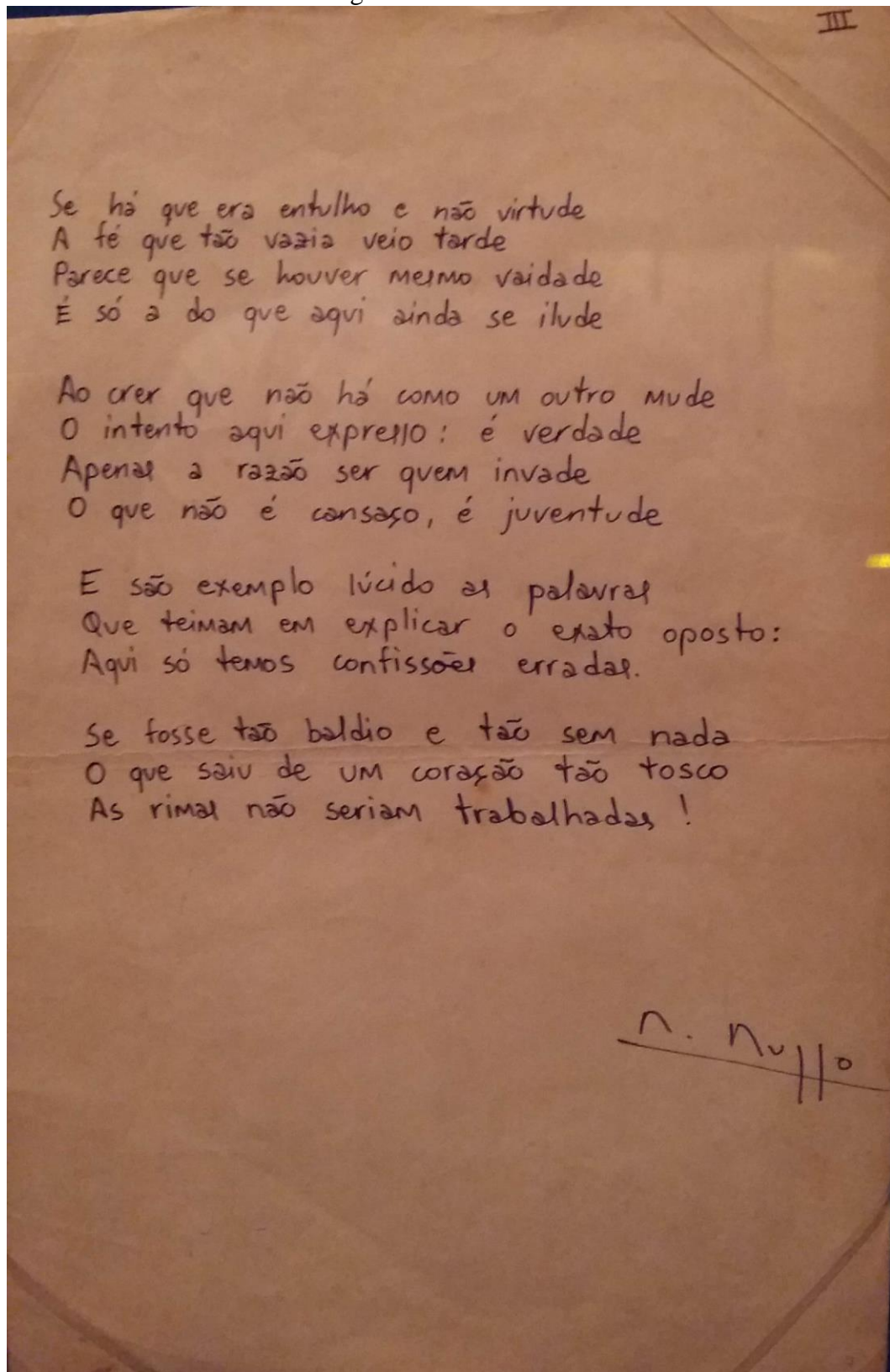
Aproveitando os versos do poeta brasileiro Nicolas Behr que foram musicados pela banda Liga-Tripa, usaram essa canção para encerrar o álbum. Os versos contam a saga da travessia do Eixão, pista de seis faixas que corta o Plano Piloto de Brasília desde a Asa Sul até a Asa Norte, sem semáforos ou paradas: “Nossa Senhora do Cerrado / Protetora dos pedestres / Que atravessam o eixão / Às seis horas da tarde / Fazei com que eu chegue são e salvo / Na casa da Noélia / Nonô, Nonô, Nonô, Nononô...”. Noélia é poetisa e mora em Brasília, e sua casa servia de ponto de encontro para os poetas e boêmios que faziam a cultura da capital ter vida. A graça está na oração, está na volta a Brasília, ironicamente resgatada na última faixa, do último disco. Uma última tentativa de reaproximação.

Todos os álbuns e as letras de canção que compõem o todo da produção de Renato erguem uma imagem tão transparente que chega a ultrapassar a tentativa de um esboço da condição humana. O que se tem ao cabo dessa análise é uma produção voltada para o estilhaçamento dos sentidos, abarcando do mais caótico ao mais organizado dos entendimentos acerca da existência. Renato Russo mantém em seu discurso o compromisso

de soar verdadeiro, não assumindo o pacto lejeuneano, falando aos seus legionários sempre como se esses estivessem sentados diante dele ou para protestar ou para derramar lágrimas perante a confiança de um caso de amor perdido. No tempo transcorrido entre um álbum e outro, o que se percebe é a evolução espiritual dos sujeitos que conduzem as diversas narrativas. São construções a partir das crenças arraigadas de Renato, o qual moldou na performance um “messias” para sua legião.

Qualquer relato a respeito da relação dos fãs com a obra da Legião Urbana merece ser analisado pelo teor de adoração que acaba por ser atrelado ao trio, como bem captado na dissertação de mestrado de André Luis Campanha Demarchi. Usando a nomenclatura deste pesquisador, os “legionários do rock” iam aos shows sentindo-se representados nas canções da Legião Urbana. Esse acompanhamento ao longo dos anos é responsável pela longevidade do discurso, que permanece mesmo descolado da performance ao vivo do *performer*, o que reafirma sua vitalidade. A essa permanência pode-se atribuir a qualidade estética das canções, que delineia em oito álbuns as oscilações de um ser único, para muitos autobiográfico, que ia ao encontro dos demais indivíduos diluídos da geração pós-ditadura no Brasil. O papel da composição total de Renato foi o de erguer um discurso coerente e doloroso para servir de norte aos seus seguidores, mostrando que a vida não é mesmo nada condescendente e que cabe ao indivíduo erguer suas próprias defesas, sem perder a fé.

O termo (imbuído de seu teor) “fé” de fato dialoga com o sentido dos preceitos bíblicos, por ser Renato Manfredini Jr. filho de uma casa católica e declaradamente cristão. Havia nele a crença na religião, o que não o livrou de, em diversos momentos, apontar seus questionamentos aos céus diante das mazelas que testemunhava (e vivia, devido aos vícios e à Aids). Esse embate encontra redenção em seus dois últimos álbuns, em letras nas quais se vê a necessidade do sujeito de acreditar, sobreviver, encontrar uma luz na contagem final dos dias. Assim, com esse enredo que vem como rio subterrâneo em sua composição, sem querer, ou quase assim, o cancionista incorporou uma performance messiânica (com direito a interrupções para longos discursos sobre vida e morte, comportamento, política e fé), pregando em seus shows, expondo o caráter libertador, lírico e espiritualista de suas letras – propagação de seu desejo próprio de libertação – e, para além da performance, sua poesia funciona, estanque. Não que o seu poder como *performer* seja negado, mas também sem ele as letras têm valor singular. O público continua assimilando e cantando suas canções como se ainda ele estivesse ali, a força das palavras que moldou ao longo dos anos para erigir alguém maior do que si mesmo ressurgir a cada nova reprodução.

Figura 3 – Soneto III⁷⁰

⁷⁰ Soneto III, do conjunto de quatro sonetos de Renato Russo, sem títulos, datados de 1987.

PARTE III – LETRAS

Agrada-me pensar no mundo que criei como sendo um espécie de pedra angular do universo; que, pequena como é uma pedra angular, se ela fosse removida, o próprio universo se desmoronaria.

William Faulkner

Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade.

Sr. Perdigão, em “Pirlimpingue”, Guimarães Rosa

7. 29 – nas estações de uma vida

Já vimos que a banda Legião Urbana se consolidou no mercado ao longo das décadas de 1980 e 1990, com canções assinadas e interpretadas por Renato Russo, às vezes com coautoria de Renato Rocha, Bonfá e Dado. Eles mesclam com lirismo a escrita supostamente autobiográfica de um sujeito capaz de responder pelo momento histórico que o acolhe, como aprofundaremos na sequência. Recapitulando, a banda lançou, no período de 1984 a 1997, nove álbuns: *Legião Urbana* (1984), *Dois* (1986), *Que país é este 1978-1987* (1987), *As quatro estações* (1989), *V* (1991), *Música para acampamento* (1993), *O descobrimento do Brasil* (1993), *A tempestade ou O livro dos dias* (1996) e *Uma outra estação* (lançado depois da morte de Renato Russo, em 1997).

Os álbuns da Legião Urbana dividem-se em um antes e depois demarcado pelo uso massivo das letras que Renato já havia composto antes do sucesso e as que foram feitas principalmente após o álbum *Que país é este 1978-1987*, mas sempre houve o aproveitamento de suas letras, como “Dezesseis”, por exemplo, no álbum *A tempestade*. No primeiro álbum há o labor conjunto. Dada a imersão do grupo na gravadora e a pressão para o álbum de

estreia, Renato assina sozinho apenas duas canções nele. No entanto, após o estrondoso sucesso e a imposição de um novo álbum, devido ao contrato que haviam selado com a EMI-Odeon, tem-se que para os três primeiros álbuns da banda, as canções já existiam, desde o período em que Renato tinha a banda Aborto Elétrico e depois em sua fase de Trovador Solitário. Esse é o motivo de, no segundo álbum, sete das onze canções serem de autoria exclusiva de Renato, e, no terceiro, seis das treze canções também. A partir do quarto álbum, lançado em 1989, as letras já seguem sendo compostas em conjunto, em sua maioria, em função da coincidência com o período em que trazem a público a difícil relação de Renato com as drogas e o álcool.

Essas particularidades e as condições impostas aos sujeitos que fizeram/viveram a década de 1980 podem ser sentidas ao longo das obras de Russo. Ele, representante dessa geração, viveu e contou em suas letras o experienciado, fez da realidade poesia e isso permite o deslocamento da letra da canção para o discurso acadêmico, a fim de melhor perceber os fatos narrados que representam um sujeito e seu tempo histórico. Sua arma foi a palavra, e o gênero que escolheu, o rock brasileiro, tornou-se pop. O que eclodiu dessa evolução foi batizado de pop-rock, pura arte pop, na qual o entretenimento e o consumo surgiram como principais objetivos, diluindo-se no lucro e na efemeridade de um mercado altamente rotativo. A arte como manifesto do sujeito, retrato de um tempo, seu maior papel (lembrando a fala da cantora Nina Simone⁷¹, declaração devastadora gravada e mostrada no documentário do Netflix sobre sua trajetória). A arte como tentativa de amar, de falar sobre o amor, numa concepção que abraça Bauman e afunda em uma só chaga os entendimentos sobre o amor presentes na escrita de ambos, Renato e Zygmunt. A arte como tentativa de entender-se e inscrever-se neste mundo, partindo dos dilemas contemporâneos tão bem percebidos por Lasch e Han.

Lembramos aqui que neste capítulo afunilamos nosso mergulho no espírito russeano. O percurso agora percorre 29 canções de autoria exclusiva de Renato: “Geração Coca-Cola”, “Por enquanto”, “1977”, “Eduardo e Mônica”, “Tempo perdido”, “Metrópole”, “Música urbana 2”, “Fábrica”, “Índios”, “Que país é este?”, “Tédio (Com um T bem grande para você)”, “Depois do começo”, “Química”, “Eu sei”, “Faroeste caboclo”, “*Feedback song for a dying friend*”, “Monte Castelo”, “A canção do senhor da guerra”, “Vinte e nove”, “Vamos fazer um filme”, “1º de julho”, “Dado viciado”, “Marcianos invadem a terra”, “Mariane” e “Boomerang Blues”. Há ainda quatro sonetos que não foram expostos ao público com Renato

⁷¹ GARBUS, Liz (Dir.). *What happened, Miss Simone?* Documentário, 1h41min, Netflix. 2015.

ainda em vida e vieram à tona na exposição póstuma organizada por seu filho Giuliano no Museu da Imagem e do Som, o MIS, em São Paulo, no ano de 2017. Outras quatro canções compõem o *corpus* e trata-se de letras inéditas de Renato que foram posteriormente musicadas. Elas se dividem em dois grupos: duas delas, “Mariane 2” e “Apóstolo de São João”, foram lançadas pelo grupo Urban Legion, com aval de Giuliano Manfredini; e as outras duas, “Vício moderno” e “Medieval”, estavam com Eduardo Paraná, um dos primeiros integrantes da Legião Urbana.

As 29 canções funcionam como o álbum da construção de um sujeito que amadurece diante da vida e também por meio da mensagem que visa transmitir em seu projeto estético. A arte atua como construção do eu contemporâneo, esse ser líquido, caosmótico e fragmentado que é no momento e que busca, ao longo da vida e das etapas que a compõem, entender mais de si, do outro e da jornada como um todo. Há neste movimento o intento do cancionista, Renato Manfredini Jr., e a mensagem que visa transmitir, e da sua persona, Russo, que conversa intensamente com o seu tempo e com as inquietudes do sujeito moderno (pós-moderno, hipermoderno, atual). Começa aqui a jornada de uma vida nas quatro estações que a compõem: nascimento, juventude, vida adulta e morte.

O número 29 não se deu ao acaso. Para além da canção que entra na lista de mesmo nome, há o teor místico do retorno de Saturno e também o diário de internação de Russo (publicado com autorização de Giuliano após sua morte), em que fica explícita a relação de Renato com tudo o que envolver a jornada de caos e reconstrução de um artista, no caso seu quase heterônimo, Renato Russo. Para a numerologia, o número 29 é dual pelas energias diferentes que o número 2 e o número 9 carregam. O número 2 representa Eva, na tradição religiosa cristã (o segundo ser humano) e significa também uma marca de oposição para os estudiosos pitagóricos: ligado ao conceito de reflexo, dia e noite, positivo e negativo, vida e morte, homem e mulher. O nove, na bíblia, por exemplo, representa a realiança de Deus e os homens após o dilúvio (Gênesis 9:9); a gestação humana percorre 9 meses; no hinduísmo, 9 é o número de Brahma, o deus criador. 29 é o número do retorno de Saturno, que leva este tempo para dar uma volta completa no sol, marcando, na vida humana na Terra, 3 grandes ciclos que se encerram aos 30, 60 e 90 anos. O retorno é o reencontro com o ponto inicial, lugar em que tudo começou. Renato Russo afirma-se místico, acreditando no poder dos astros, signos e tarô na lida com as dimensões do que não se vê e premissas para um futuro incerto. Sua irmã Carmem Lúcia declarou algumas vezes que o irmão gostava de “catalogar” pessoas de acordo com seus signos e que usava diversos símbolos em seus cadernos, anotações e livros (conforme comprovamos com a publicação de seus cadernos, pela Cia. das Letras).

Tecendo a continuidade da tese atrelada aos números e significados de cada composição, a primeira letra de Russo foi “Geração Coca-Cola” e os primeiros versos dessa letra utilizam a primeira pessoa do plural e já ditam o tom do discurso, com um sujeito que se inclui no grupo refém de imposições vazias, ironizando o “sistema”: “Quando nascemos fomos programados” serviu para aproximar ainda mais o autor da geração para a qual ele remete sua poesia, ambos em busca de uma identidade própria – mais uma vez com o apelo da/para a juventude.

O contraponto “vocês” serve de máscara para incluir o outro que impõe o que não é aceito: “A receber o que vocês / Nos empurraram com os enlatados / Dos U.S.A., de nove às seis. / Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial”. A rebeldia dos jovens e o espírito de contestação são também afirmativas deste sujeito: “Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês / Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Somos o futuro da nação / Geração Coca-Cola”. A lei surge como mensagem de doutrinação e rigidez a ser quebrada, os enlatados americanos, juntamente com seu cinema e seu refrigerante reforçam essa cultura do entretenimento e espetáculo, que ofusca a visão e não permite ver com clareza a realidade, corroborando uma postura passiva e permissiva. Por ser a primeira composição de Renato, revela muito do que ele já entendia como espírito de sua juventude, na negação do conforto do modelo de espectador e consumidor de produtos estadunidenses, um “burguês sem religião”, notadamente Manfredini Jr. ironizando sua própria condição privilegiada.

Ainda assim, essa geração é contraditória, pois bebe o refrigerante estadunidense e ao mesmo tempo nega a dominação cultural e intelectual que o lixo que lhe foi imposto pelo outro representa, cabendo neste rótulo toda e qualquer forma de dominação. Rebeldia fundamentalmente punk, “sem religião”, essa composição de Renato segue fiel aos princípios não só da primeira formação de sua banda, ainda Aborto Elétrico, como a do momento em que foi escrita. A geração que é exposta aqui segue os ditames de um *status quo* ao qual de fato não segue, sendo crianças que ainda vão derrubar os reis. Em um jogo de afirmações, o que existe realmente nesta letra de canção é um grito tímido diante do que ainda seria erguido como protesto pelas mãos do cancionista.

Os “burgueses sem religião” estão entre nós e reverberam nesse corredor narcisista de uma sociedade que migra cada vez mais para o individualismo, as representações fantasiosas da realidade e o controle emocional artificializado pelos milagres farmacêuticos. Estamos falando do hoje, do nosso tempo, desse (des)olhar para o outro. O oposto desta burguesia é quem usa o estudo como ferramenta para tentar ascender socialmente, a “meta universitária”

como caminho, na esperança de um futuro melhor. Medina (1973, p. 113) lembra a letra de Martinho da Vila como emblema deste cenário em que o diploma, o “canudo de papel”, se contrasta com a realidade do cotidiano do não burguês que sonha aburguezar-se. Compra-se a ideia de que a carreira universitária pode mudar o futuro, em um país cuja promessa de desenvolvimento apresenta-se de maneiras diferentes para seus habitantes:

O PEQUENO BURGUEÊS

Felicidade, passei no vestibular
 mas a faculdade é particular
 particular, ela é particular
 livros tão caros, tanta taxa para pagar
 o meu dinheiro, muito raro, alguém teve de emprestar
 o meu dinheiro, alguém teve que me emprestar.
 Morei no subúrbio, andei de trem atrasado
 Do trabalho ia para a aula, sem jantar e bem cansado
 Mas lá em casa, à meia-noite, tinha sempre que esperar
 um punhado de problemas e criança para criar.
 Pra criar, só criança para criar.
 Mas felizmente eu consegui me formar
 Mas da minha formatura não cheguei a participar.
 Faltou dinheiro para a beca e também para o meu anel
 Nem o diretor careca entregou o meu papel.
 O meu papel, meu canudo de papel.
 E depois de tantos anos, só decepções, desenganos
 Dizem que sou um burguês muito privilegiado.
 Mas burgueses são vocês
 Eu não passo de um pobre coitado
 E quem quiser ser como eu
 Vai ter de penar um bombocado.

A crítica de alguns dos roqueiros do entorno do Distrito Federal de que a Legião Urbana fazia letras que não abarcavam suas realidades nem era “punks de raiz”, fica evidente no contraste entre esta letra de Martinho e a de Renato. O primeiro é o que sabe não ser burguês, e o segundo é o burguês sem religião. A assunção deste papel e o reconhecimento dos lugares de fala tornam legítima a construção poética de cada um, pois que assumem o que querem dizer, para quem e a partir de que lugar, sem pedir desculpas ou licença. A crítica social de Renato é mais burguesa de que a de Martinho, e ambos fizeram seu papel ao pensar a educação como um elemento de construto social e ancestral, significando de fato muito menos do que os pais querem que os filhos acreditem que seja. Essa percepção de que o sujeito precisa de muito mais que o canudo de papel para ser alguém neste mundo é a chave de muitas aflições e conflitos de ordem interna do sujeito contemporâneo. É justamente a queda destes ditames, padrões e certezas centenárias que construiu o momento atual, pós-

industrial e caótico que congrega em tempo mais que real as pessoas, seus mundos e, principalmente, o paralelo entre a que de fato se vive e o que se posta nas redes sociais.

É o não encaixe levado ao extremo. É o estar não estando, o (im)possível. O indivíduo vê-se fora do contexto homogeneizante da sociedade, do recorte de gente e de tempo em que está inserido, das amarras sociais que conformam e ditam comportamentos, regras e condutas. Essas incertezas todas mudam todas as relações e aqui começamos a respingar as ideias de Lasch e Han nas análises, pois que ambos estão sempre sussurrando em meus ouvidos quando leio e escuto a *Legião Urbana*. Importante entender que esses dois teóricos dialogam com o sujeito contemporâneo que Renato captou e registrou em suas letras justamente em dois pontos cruciais: para Lasch (p. 165), a ideia do sujeito narcisista, que se volta para si próprio como estratégia de sobrevivência e como ególatra circunstancial (?):

O conceito do ideal do ego ajuda-nos assim a lembrar que o homem pertence ao mundo natural, mas possui a capacidade de transcendê-lo e, ademais, que a capacidade de auto-reflexão crítica, de adesão aos mais exigentes padrões de conduta e de heroísmo moral está, ela própria, enraizada no lado biológico da natureza humana: no medo da morte, no sentimento de desamparo e inferioridade e na ânsia de reestabelecer um senso de unidade primal com a ordem natural das coisas.

E o segundo ponto, depois desse desvelamento acerca do pensamento humano que entende o ego e tenta ajustar sua dimensão a todos os elementos que o cercam, recai também sobre esse movimento moderno do homem que se desvencilha do coletivo e busca o ato primal da sobrevivência voltando-se para si. Não apenas primal, mas capitalista, este desligamento do outro gera o conflito no homem que está inserido no sistema que o encaixa nos ditames sociais e de manutenção do coletivo, e na tensão entre o sim e o não surge a depressão do sujeito que não consegue mais se adequar. E aqui o segundo ponto, em Byung-Chul Han, fundamentalmente na *Agonia do Eros* (2017, p. 25), quando ele registra que “junto com a síndrome de ‘burnout’, a depressão representa um fracasso sem salvação e insanável no poder, isto é, uma insolvência psíquica. Insolvência significa, literalmente, a impossibilidade de liquidar a dívida e a culpa”.

Neste vão está o sujeito contemporâneo. Entre o ego e o Burnout⁷². No limiar do que seria a dificuldade da alteridade em tempos de liquidez e encasulamento. Russo tenta abarcar também esse sentimento na canção “Por enquanto”, que foi regravaada algumas vezes, e seu

⁷² “Síndrome de Burnout consiste na síndrome da desistência, pois o indivíduo, nessa situação, deixa de investir em seu trabalho e nas relações afetivas que dele decorrem e, aparentemente, torna-se incapaz de se envolver emocionalmente com o mesmo”. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12585155/educacao-carinho-e-trabalhopdf-home>. Acesso em: 09 ago 2019.

teor continua neste diálogo que busca construir o sentido de ser neste mundo. No instante de um “enquanto”, o sujeito apresenta-se resignado pelo desencontro. Vê-se a consciência de uma mudança que toma forma mesmo diante da imutabilidade das estações: “Mudaram as estações e nada mudou / Mas eu sei que alguma coisa aconteceu / Está tudo assim tão diferente / Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar / Que tudo era pra sempre / Sem saber / Que o pra sempre / Sempre acaba?”. *Memento mori* inserido na canção, o luto pela certeza do fim, antes mesmo do começo: lembre-se de que tudo deve morrer, que tudo finda, acaba.

O eu nesta composição e o outro passaram por uma transformação conjunta. Em contraste com o exterior, imutável, lento, no interior do ser aconteceu uma mudança que não foi bem capturada ou entendida, mas que está refletida no outro, também vitimado pela ação aparentemente inofensiva da passagem das estações, o imutável, pois elas continuarão a passar, continuamente. A perda da inocência é revelada: nada dura para sempre, tudo tem fim. E um mal-estar se aloja nos sujeitos que vivem essa transição: “Mesmo com tantos motivos pra deixar tudo como está / E nem desistir, nem tentar / Agora tanto faz / Estamos indo de volta / Pra casa”. Resignados, trilham o meio-termo entre o nada e a tentativa. Sem forças, entregam-se à segurança e retornam ao eixo: a casa. Este local de sossego e retorno é o futuro da juventude da geração Coca-Cola, que também entrega as decisões para outro tempo, esperando que tudo se ajeite.

Mais representativo disto do que o espírito do famoso casal “Eduardo e Mônica” impossível. Desta vez Renato apresenta uma letra de canção que consta da história do BRock como uma das mais executadas nas rádios. A história de amor aqui narrada sempre surgiu como um relato clássico das relações amorosas marcadas pela superação das dificuldades do cotidiano. Sem idealizações, o que se vê são personagens próximas ao sujeito comum, situadas em um especial espaço urbano: a cidade de Brasília. Os primeiros versos apresentam um senso comum, que teoricamente não pode ser posto à prova, e que retorna como refrão para consolidar este entendimento: “Quem um dia irá dizer / Que existe razão / Nas coisas feitas pelo coração / E quem irá dizer / Que não existe razão?”. Com a pergunta retórica, o cancionista lança a proposta desta letra que logo em seguida apresenta versos que demarcam o caráter das personagens: enquanto Eduardo acorda, Mônica toma um conhaque no outro canto da cidade. No fim desta estrofe surge um elemento que agrega verossimilhança ao enredo: “como eles disseram”, assim o narrador demarca que essa história de fato existiu e posiciona-se como onisciente diante do desenrolar das ações. As vozes são variadas, vão desde o testemunho de Eduardo e Mônica à menção de falas dos amigos dos personagens: todos criam

uma polifonia que endossa a voz do narrador. Discursos direto e indireto se entrelaçam, e nas estrofes seguintes os personagens se encontram em uma festa, da qual Eduardo sai alcoolizado e Mônica demonstra interesse pelo “boyzinho que tentava impressionar”. O uso dos diminutivos: “festinha”, “carinha”, “boyzinho” aproxima o discurso da oralidade, da informalidade e do teor da narrativa, que trata do universo jovem da cidade e dos encontros e desencontros de um romance que se desenrola nela, ao acaso: “Eduardo e Mônica um dia se encontraram sem querer / E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer”.

Em seguida, começam as oposições que definem a personalidade de cada um, desenhando diferenças que de início parecem afastá-los, mas que terminam por aproximá-los. Eduardo e Mônica são entes de um amor urbano: ela é a intelectual que tem acesso à cultura e ele está iniciando uma jornada na construção de sua própria identidade e reconhecimento de si no mundo. Muito é revelado sobre Mônica na canção e muito pouco sobre Eduardo. Os universos lexicais que orbitam cada um deles também conduzem a construção desses sujeitos: Mônica – magia, meditação, Bandeira, Van Gogh, moto, Godard, leão⁷³, tinta, Medicina, alemão, Mutantes, Caetano, Rimbaud; e Eduardo: novela, futebol de botão, escola, cinema, clube, televisão, lanchonete, bicicleta (camelo), aulinhas de inglês, 16 anos, cursinho. Ao explicitar essas diferenças, o narrador mostra que Mônica possui um gosto refinado, erudito, com referências a poetas do cânone literário nacional e internacional, ao pintor impressionista Vincent Van Gogh, voltando para os Mutantes, banda brasileira ícone de um tempo de transgressão musical, inovadores e descendentes do rock progressivo. Caetano vem somar ao gosto musical de Mônica, lembrando o movimento da Tropicália e o legado de sua carreira como cantor e compositor brasileiro. A última referência é ao francês Jean-Nicolas Arthur Rimbaud, poeta que, para Paulo Leminski, “se nascesse hoje seria um poeta do rock”, o que encerra um cenário de gostos transgressor para a estudante de Medicina, que ainda andava de moto e “tinha tinta no cabelo”, não sendo, portanto, em nada, convencional.

Essas são todas escolhas emblemáticas, tendo em vista que essas referências são também citadas por Renato Russo quando perguntado sobre seus gostos pessoais. Mônica projeta-se então como um alter-ego do cancionista, compondo o antagonismo com o ente amado, ao qual ela ensina muito sobre tudo: “Eduardo e Mônica fizeram natação, fotografia / Teatro, artesanato, e foram viajar / A Mônica explicava pro Eduardo / Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar / Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer / E decidiu trabalhar (não!)

⁷³ O signo zodiacal do leão entra em cena por volta de 23 de julho. Seu planeta regente (o sol), seu elemento (o fogo), sua quadruplicidade (fixa) e polaridade (masculina) criam uma personalidade dominante, com uma

/ E ela se formou no mesmo mês / Que ele passou no vestibular”. Ao encerrar a fase juvenil e ingressar no universo adulto, Eduardo encontra em Mônica suporte para compor um novo sujeito. A interjeição “não!” significa a ruptura final do jovem com o início da narrativa, quando ele era um “boyzinho” e seu momento atual, ligado ao trabalho e à perda das facilidades que compunham sua vida.

Daí para frente a narrativa ganha outro segmento e tem-se o relato do desenrolar da relação dos dois até a vinda dos filhos: “Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília / E a nossa amizade dá saudade no verão / Só que nessas férias, não vão viajar / Porque o filhinho do Eduardo tá de recuperação”. Desfecho cômico que remete ao pai, Eduardo, no início da narrativa e reforçado no trecho, pois o filhinho (diminutivo) do Eduardo (e não deles, nem da Mônica) está de recuperação. E Brasília demarca presença na composição, origem de Renato, da amizade entre os personagens e o cancionista. De fato Renato Russo declarou que a inspiração para essa letra de canção veio de um casal de amigos cariocas.

Interessante observar que na primeira versão desta letra de caráter narrativo, alguns versos eram diferentes. Renato ainda no início da carreira e vocalista do Aborto Elétrico entoava pelos shows realizados nas entrequadras da capital uma outra versão, consolidada depois, na época do Trovador Solitário:

Alugaram apartamento uns dois anos atrás / Mais ou menos quando os gêmeos vieram / Batalharam grana, seguraram legal a barra mais pesada que tiveram / Eduardo e Mônica, então decidiram se casar / Um casamento indiano em algum lugar perto do mar / “O mar tá muito longe”, um deles lembrou, vai ser aqui mesmo e assim ficou / Foram p’ra Bahia e outro deles, Eduardo, foi parar lá no banco central / Cristalina, Sampaio, Rio de Janeiro e a Mônica dá aula na escola normal / Eduardo e Mônica estão no lago norte ele projetou a casa e ajudou na construção / Só que nessas férias não vão viajar / Porque o filhinho do Eduardo tá de recuperação / E quem um dia irá dizer que existe razão nas coisas feitas pelo coração / E quem um dia irá dizer / Que existe razão / Nas coisas feitas pelo coração? / E quem irá dizer / Que não existe razão?

A versão final, no entanto, é muito diferente, mais enxuta e com menos elementos para o desfecho, que anteriormente definia Mônica como professora da Escola Normal:

Construíram uma casa há uns dois anos atrás / Mais ou menos quando os gêmeos vieram / Batalharam grana, seguraram legal / A barra mais pesada que tiveram / Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília / E a nossa amizade dá saudade no verão / Só que nessas férias, não vão viajar / Porque o filhinho do Eduardo tá de recuperação / E quem um dia irá dizer / Que existe razão / Nas coisas feitas pelo coração? / E quem irá dizer / Que não existe razão?

O casamento indiano, a distância da praia e o fato de Eduardo ter ajudado a projetar e construir a casa no Lago Norte, hoje bairro nobre da capital, foram eliminados da versão que foi gravada pela banda. Percebe-se que na segunda versão as rimas “conversam” melhor que na primeira, mais próxima dos versos livres. Tais fatores apontam para a profissionalização dos escritos de Renato Russo, no sentido mercadológico, atrelado às grandes gravadoras, que começa a trabalhá-los para atender ao público e não mais apenas aos seus seguidores dos shows feitos na capital do país. Renato encontra Eduardo evoluído, entendendo melhor que precisa trabalhar e prover, inserido numa outra realidade. Mais uma vez percebe-se que Eduardo é o espírito que vaga e acaba direcionado na vida pelo ímpeto decidido de Mônica.

Esta canção dialoga muito com a cidade de Brasília e com os sujeitos que nela habitam. Em 11 de outubro de 2019 mais uma vez lembrou-se a morte de Renato e a vivência de uma identificação que perpassa gerações, registrada no relato do jornalista e filósofo Alexandre Arbex, via postagem no Facebook, sobre uma experimentação em sincronia entre ele e a filha, ao som desta canção:

Neste dia 11 fez vinte e três anos que o Renato morreu. Numa manhã dessa semana eu levava a Estela para a escola quando começou a tocar “Eduardo e Mônica” no rádio do carro. Eu já sabia que ela gostava da música, e aumentei o volume. Ela começou a cantar, saltando aqueles trechos incompreensíveis para uma menina de dez anos – “Bandeira, Bauhaus, Van Gogh” –, e recitando, com um prazer, com uma espécie de orgulho cívico, as referências a Brasília na letra. Eu tinha sete ou oito anos quando escutei a canção pela primeira vez, no rádio do carro do meu pai, e me lembro do quanto aquela história também me interessava, a menina com tinta no cabelo que fazia medicina e falava alemão, o menino que ia de camelo para um encontro no Parque da Cidade. (Eu pensaria por muito tempo que esse camelo era um rasgo surrealista na história, até descobrir que se tratava de uma gíria candanga – hoje em desuso – para bicicleta.) Não fazia ideia de que um dia viria morar em Brasília: eu via o Centro-Oeste no mapa do livro de geografia e tinha certeza absoluta de que jamais poria os pés naquele quadradinho intrigante, que perturbava como um erro geométrico a harmonia barroca do sinuoso estado do Goiás. Estou aqui faz dez anos e, embora siga sendo um copacabanense incorrigível, contraí algo como uma ternura sóbria por Brasília. Em parte devo isso à Estela, porque todas as lembrança que venho juntando da infância dela têm esta cidade como paisagem de fundo e, portanto, como uma defesa contra o esquecimento: quando Estela deixar de ser criança, a monotonia arborizada das quadras ainda poderá evocar na minha memória a cor alegre da melhor época da minha vida. Em parte, devo

isso, também, ao Renato: nos momentos frequentes em que me indisponho com Brasília neste longo desterro, nos momentos em que me exaspero diante da rigidez de laboratório dos seus circuitos, dessa vida, enfim, sem interjeições, uma música da Legião me reconcilia outra vez com a capital, e transfunde para as formas planejadas da maquete um pouco de história, de sangue, de arte. Como era para mim, a parte preferida de “Eduardo e Mônica” para a Estela é o trecho final, que fala do filhinho em recuperação que frustra a viagem de férias da família. É claro: a imagem toca a uma experiência da infância, é por onde as crianças entram na música. Hoje, tantos anos depois, a parte que mais gosto de ouvir é outra: “Eduardo abriu os olhos, mas não quis se levantar”. Porque começa assim.

É um relato sobre um pai e uma filha que ouvem e (re)cantam Legião em tempos diferentes, atualizando a letra da canção em um presente comum. Estela é uma menina dez anos com um pai já na casa dos quarenta que veio em migração para Brasília e aqui fincou raízes. Brasília e seus sujeitos, Brasília e sua reinvenção pela via da Legião, que soube captar muito mais que o espírito da juventude que aqui vivia. Essa mesma juventude também está presente em outra letra de canção da banda, “Tempo perdido”, cujo tema é o estado de espírito transitório, *flanêur* e doído do indivíduo que começa a perceber seu lugar no mundo, no sistema, diante das regras do cotidiano. No eterno embate com o tempo, Renato propõe mais um parâmetro poético ao pensar o sujeito: o tempo. Nas relações, o tempo é fator que demarca a resiliência, palavra tão afeita ao capitalismo e à aceitação do cansaço como fator parte do cotidiano, numa sociedade que Han capta tão bem como caminhante para a liberdade, ao contrário da ideia freudiana dos controles impostos pelos sanatórios, presídios, quartéis e fábricas. Han está na estética de Renato, que constrói toda uma crítica às ideias homogeneizantes de conduta, ordem e progresso. As canções de protesto da Legião Urbana fazem uma crítica feroz à política e aos meios de produção que coisificam a humanidade, reduzindo homens a repetidores diários de trabalhos, como máquinas, sendo que “o sujeito obediente não é um sujeito do prazer, mas um sujeito do dever” (HAN, 2017, p. 82).

Para além de desenvolver uma relação melhor com o sistema e nele se envolver, envolvendo-se também com o outro, e estabelecer um norte, um chão, uma vida, o sujeito demarca sua trajetória no tempo. Há uma canção na história da Legião Urbana que abarcava esses dois elementos tão caros à condição humana: o trabalho e o tempo. No entanto, a música “1977”, foi gravada e nunca lançada porque Renato não gostou do resultado e acabou desmembrando-a para dar origem a outros dois futuros estouros nas rádios: a melodia inspirou “Fábrica”, e parte da letra deu vida a “Tempo perdido”. Outro fato interessante acerca dessa canção é que devido à autoria exclusiva ser de Renato (registrada no ECAD por Giuliano Manfredini em 2004), quando Dado e Bonfá quiseram lançar um álbum póstumo em que uma

das faixas seria essa, Giuliano Manfredini conseguiu o embargo do projeto na justiça, por questões de direitos autorais de seu pai. Depois desse episódio, Dado e Bonfá lançaram o box comemorativo dos 30 anos da Legião Urbana sem esta faixa. Efeitos reais do tempo sobre todas as coisas:

1977

Todos os dias quando acordo de manhã
 Não tenho mais o tempo do dia que passou
 Mas tenho muito tempo
 Para acabar com essa indecisão
 Espero sinceridade e perigo

Todos os dias tento chegar em algum lugar
 Só pra depois dizer que não quero ficar lá
 Não é coincidência
 Essa minha indiferença
 É que está me faltando motivo
 Responsabilidade me deixa sem saber
 Qual é a interferência
 Ou como deve ser

Todos os dias quando eu deito pra dormir
 Fico pensando em todas as coisas que eu não fiz
 Só não penso no futuro
 Sempre com uma leve preocupação
 Se não lembrar qual foi o aviso

Todos os dias quando eu tento esquecer
 Todas as coisas que eu não quero mais fazer
 É só incoerência
 O tempo continua com a oscilação
 E eu não consigo ficar indeciso
 Pontos de referência
 Perdi meu referencial
 E quase como sempre não foi proposital

1977

Quero ficar na cidade ou não

1977

Começaram a brincar com eletricidade

Tempo perdido

Todos os dias quando acordo,
 Não tenho mais o tempo que passou
 Mas tenho muito tempo
 Temos todo o tempo do mundo.

Todos os dias antes de dormir,
 Lembro e esqueço como foi o dia:
 “Sempre em frente,
 Não temos tempo a perder.”

Nosso suor sagrado
 É bem mais belo que esse sangue amargo
 E tão sério
 E selvagem.

Veja o sol dessa manha tão cinza:
 A tempestade que chega é da cor dos teus olhos
 castanhos.
 Então me abraça forte e me diz mais uma vez
 Que já estamos distantes de tudo:

Temos nosso próprio tempo.

Não tenho medo do escuro, mas deixe as luzes
 acesas agora.
 O que foi escondido é o que se escondeu
 E o que foi prometido, ninguém prometeu.
 Nem foi tempo perdido.

Somos tão jovens.

A juventude sofre os efeitos do tempo. Na divisão ocidental de estudos *versus* faixa etária, os privilegiados que frequentam o ensino regular desde a infância encontram na adolescência o desafio de lidar com limites, ócio, transformações e tédio. Neste campo de pensamento, o sujeito de “Tempo perdido” estabelece um tempo próprio, articulado diariamente, desde o instante em que ele acorda ao em que se recolhe. Este sujeito se constrói a partir das regras e ditames que lhe são apregoados como cantos ancestrais, escritos em

alguma pedra perdida em algum texto sagrado. Na contagem do tempo, com o passar dos dias, constrói-se a ideia de que o que passou está perdido e que não há tempo a perder. O trabalho, representado pelo “suor sagrado”, contrapõe-se ao “sangue amargo”, sendo mais sério e selvagem que as agruras do cotidiano. Na urgência da fuga do tempo comum, o eu-lírico versa em uma contradição: “Veja o sol dessa manhã tão cinza / A tempestade que chega é da cor dos teus olhos castanhos”. Essa manhã que anuncia uma tempestade tem um sol entre o cinza e a cor dos olhos de um outro sujeito, fincada no horizonte, “castanhos”, a tempestade como metáfora do fim. “Tempestade” é o último álbum da Legião Urbana.

O embate interior aqui se revela poeticamente na construção dessa imagem, uma das mais belas compostas por Russo. Sugestão do sofrimento que vem com os tons alheios, a letra aponta uma fuga, no instante do abraço, no flagrante da angústia pela falta de luz e por promessas antagônicas: “E o que foi prometido, ninguém prometeu / Nem foi tempo perdido / Somos tão jovens”. Ainda na temática da juventude, o poeta mais uma vez aponta para o “Ainda é cedo”, por ser ele e o outro “tão” jovens, intensificador que revela um tempo que se faz longo, que não urge, aceita erros e sugere um universo de possíveis construções e visões de futuro. É a angústia que os filósofos e pensadores do nosso tempo capta no sujeito pós-moderno: ter todo o tempo do mundo, mas não poder perdê-lo. A questão é: por onde começar?

Wally Salomão já dizia que a memória é uma ilha de edição, e nosso sujeito “lembra e esquece” como foi o dia, insinuando que por sua mente repassa o cotidiano elegendo intencionalmente, ou não, aquilo de que vai se lembrar. Entre a soberba ou simples esperança de ter todo o tempo do mundo, este sujeito evoca a máxima “somos tão jovens” que explica muitas coisas: desencontros, desarranjos, inocência e desvios do caminho, mas também isenta de certa maneira os erros cometidos. Ter o próprio tempo, num recorte que é plural (“temos”, “nosso”), é sublimar a condição de 24 horas imposta como rotina de luz e sombra que delimitam manhã e tarde para ofício e noite para descanso. Mais uma vez o cancionista potencializa a problemática do existir e descreve a angústia da passagem do tempo: “não tenho medo do escuro, mas deixe as luzes acesas agora”, desligá-las significa romper, finalizar, terminar algo. “Sagrado”, “sangue” amargo, “sério”, “selvagem” sibilam o teor profundo do que vem de dentro, do sacrifício, do que tem alto custo e pede um abraço que sela a calma: “então me abraça forte e me diz mais uma vez / que já estamos distantes de tudo”. A impressão de que o tempo e a tempestade são maiores que o sujeito o apavora, refletindo a necessidade de reelaborar a relação com esses elementos. É estar vivo.

O vocábulo “sangue” surge novamente no primeiro verso de outra canção: “Metrópole”, mas agora vai além de um gosto amargo na boca, é realidade: “É sangue mesmo, não é mertiolate / E todos querem ver / E comentar a novidade”. Nos versos que seguem, o sujeito relata a constância da violência na sociedade e como o circo que agora se monta evidencia o caos urbano. A excitação se dá por conta da televisão, que mostra o sangue e a crueza dos dias, com seu sensacionalismo e vilezas. Nas repartições de atendimento ao público, as frases robotizadas dos atendentes, que exigem números, papéis e documentos, são apresentadas entre aspas, discurso direto como citação desses mantras polifônicos da burocracia. Em quinze versos seguidos apresenta-se o descaso metálico diante do sofrimento do outro, que culmina com a demonstração explícita do interesse próprio, contra a ética, contra a humanidade: “ – Em todo caso já temos sua ficha. / Só falta o recibo comprovando residência. / P’ra limpar todo esse sangue, chamei a faxineira / E agora eu já vou indo senão eu perco a novela / E eu não quero ficar na mão”. O tom de protesto já sinaliza o que veremos no álbum seguinte da Legião Urbana, *Que país é este 1978-1987*. A indignação diante do descaso, da impotência e do que a máquina do cotidiano faz com os corações humanos. Desumanização. Paul B. Preciado (2018, p. 365) nos dá a pista para a solução do que seria o futuro deste ser humano, neste tempo, neste planeta:

O problema reside precisamente no fato de que ninguém virá nos salvar e que estamos ainda a uma grande distância do nosso desaparecimento inevitável. Assim é necessário pensar em fazer uma ou outra coisa enquanto nos extinguiamos, sofreremos mutações e mudamos o planeta, inclusive se esta coisa for acelerar nosso próprio desaparecimento, a nossa mutação ou o nosso deslocamento cósmico. Sejamos dignos de nossa própria queda e imaginemos para o tempo que sobra os princípios de uma nova filosofia pornopunk.

O sangue está nas vias. O estranho é o não estranhamento que ele causa ou a apatia das massas diante da barbárie. A banalização da coisificação humana já percebida por Renato e ressignificada com Preciado nos leva a cogitar o alcance do pensamento do primeiro se tivesse tido a oportunidade de dialogar com nosso tempo. Renato era o punk de boutique da metrópole. E falamos de um outro tempo, mas do mesmo sujeito perdido que nela circulava (desde Baudelaire). Assim, entendemos que as metrópoles há tempos não são mais coadjuvantes daquilo que lhes habita. Na verdade, seu papel cada vez mais se solidifica e ganha escopo de personagem próprio. Lembramos aqui Ítalo Calvino e seu *As cidades invisíveis* (1972), no qual escreve sobre as cidades que Marco Polo apresenta a Kublai Khan, imperador dos tártaros, a pedido deste, tendo em vista que Marco viajara por 55 cidades, as quais apresenta ao imperador usando subtemas: “as cidades e a memória”, “as cidades e o

céu”, “as cidades e o mortos”, entre outros. O interessante aqui é perceber a beleza mágica destas narrativas e como as cidades surgem diante do imaginário de Kublai e do leitor de Calvino. Tal digressão nos remete ao trabalho que esse espectro urbanoide, típico das cidades, desperta no leitor, mais precisamente, no leitor que ouve e lê (via encartes) as canções escritas por Renato Russo.

Esses sujeitos distópicos coabitam as cidades. Perseguidores de sonhos, desiludidos, autômatos e poetas, alguns artistas aqui e ali, muitos indivíduos foram, de diversas formas, impactados por cidades: Charles Baudelaire, García Lorca, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Renato Russo tiveram suas experiências tão demarcadas e marcantes que as transformaram em livros, canções e poemas inteiros dedicados a elas. Pela caneta BIC azul de Russo, as composições intituladas “Música Urbana I e II”, são evidentemente desta seara, na percepção do ser/estar urbanoide e suas consequências. Eis aqui um excerto da canção “Música Urbana”, de número II:

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana
Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres
Cantam música urbana.

Motocicletas querendo atenção às três da manhã
É só música urbana.

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

O vento forte seco e sujo em cantos de concreto
Parece música urbana
E a matilha de crianças sujas no meio da rua
Música urbana.

E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana

Os uniformes, os cartazes
Cinemas e os lares
Favelas, coberturas
Quase todos os lugares.

E mais uma criança nasceu.

Nessa massificação do eu, no desconectar-se para não perder o fluxo dos dias, “Música Urbana II” apresenta o olhar que está da janela para fora do espaço daquele que pensava antes em não ter mais o dia que passou. Esse retrato urbano inicial foi recriado em quadros mais representativos da realidade e, agora, há fragmentos de ações como constituintes de uma música diferenciada, a urbana, feita de antenas de TV, mendigos, motocicletas, PMs, tropas de choque, viciados, crianças de rua, pontos de ônibus e tantas outras referências à

cidade: “Música urbana”, substantivo e adjetivo, repetem-se onze vezes na letra, reforçando o caráter de mesmice, rotina, cotidiano massificado da urbe. Este recurso atrelado ao blues, melodia que acompanha esta letra de canção, denotam a cidade como ambiente moderno por si próprio. Suas batidas e cadências são “só música urbana”. Reificação.

Essa canção é a segunda etapa de outra, “Música urbana I”, que Renato Russo criara na época da sua primeira banda, a Aborto Elétrico, e que Fê Lemos levou como repertório da banda Capital Inicial quando da partilha das canções desta primeira banda de ambos. O cancionista criara na primeira versão um retrato da metrópole: “As ruas têm cheiro / De gasolina e óleo diesel / Por toda a plataforma / Toda plataforma / toda a plataforma / Você não vê a torre... / Tudo errado, mas tudo bem / Tudo quase sempre / Como eu sempre quis / Sai da minha frente / Que agora eu quero ver...”. Na segunda versão, do disco “Dois”, esse retrato urbano inicial foi recriado em quadros mais representativos da realidade e agora, há fragmentos de ações como constituintes de uma música diferenciada, a urbana, feita de antenas de TV, mendigos, motocicletas, PMs, tropas de choque, viciados, crianças de rua, pontos de ônibus e tantas outras referências à cidade.

O que há nesta canção é o *underground*, o *outsider*, a cidade do avesso, em sua vertente suja, triste e abandonada. O sujeito que evoca essa realidade aponta também que esse quadro é repassado nas escolas, que essa música não cessa porque ela é ensinada, reproduzida, e conclui: “Não há mentiras nem verdades aqui / Só há música urbana”. Mais um mote de protesto, com a envergadura do óbvio, do visto, do que todos conhecem, da rotina que segue banalizada. Contraditória poética do cotidiano que revela o caos, estética puramente punk, trazendo o horror, o que não se quer ler/ouvir e aquilo que também acaba por ser consumido e repetido como entretenimento. Poesia da/na ausência de poesia, assim como em outra letra também de Russo e do disco “Dois”, intitulada “Fábrica”:

Nosso dia vai chegar
Teremos nossa vez.
Não é pedir demais:
Quero justiça,
Quero trabalhar em paz.
Não é muito o que eu lhe peço
Eu quero trabalho honesto
Em vez de escravidão.
Deve haver algum lugar
Onde o mais forte
Não consegue escravizar
Quem não tem chance.

De onde vem a indiferença
 Temperada a ferro e fogo?
 Quem guarda os portões da fábrica?

O céu já foi azul, mas agora é cinza
 E o que era verde aqui já não existe mais.
 Quem me dera acreditar
 Que não acontece nada de tanto brincar com fogo.
 Que venha o fogo então.

Esse ar deixou minha vista cansada,
 Nada demais.

Desejos diversos são expostos nessa letra de canção, que oscila entre o protesto e a calmaria. A voz é de um sujeito consciente de que ocupa um lugar sem privilégios, onde atua como operário e é explorado. Nos versos em que pede justiça não há um tom inflamado, mas quase que uma condescendência, como um grito abafado. Ao invés de construir um lugar em que se tenha o justo, o sujeito imagina que exista tal lugar, “onde o mais forte não consegue escravizar quem não tem chance”. Ferro e fogo, elementos do progresso fordista e da subalternidade, tão presentes nas fábricas, que por vezes destroem a natureza e os homens, são para o eu-lírico elementos incorporados: “De onde vem a indiferença / Temperada a ferro e fogo? / Quem guarda os portões da fábrica? / O céu já foi azul, mas agora é cinza / E o que era verde aqui já não existe mais. // Quem me dera acreditar / Que não acontece nada de tanto brincar com fogo. / Que venha o fogo então”. Nessa assimilação do drama anunciado, o sujeito resigna-se e cede ao que lhe é imposto, resignação.

Os últimos versos da canção dão voz ao operário, para fincá-lo como participante de um sistema que o oprime, diminuindo-o diante de si mesmo: “Esse ar deixou minha vista cansada, / Nada demais”. É a voz que não intenta despertar a revolta, mas que já surge como resquício na frase “Quem me dera”, que será longamente repetida nos versos da canção seguinte, “Índios”, do mesmo disco, da qual “Fábrica” foi introdutória, desenhando a longa linha dos explorados, dos vencidos, em diferentes situações: “Quem me dera, ao menos uma vez / Ter de volta todo o ouro que entreguei / A quem conseguiu me convencer / Que era prova de amizade / Se alguém levasse embora até o que eu não tinha” (trecho da canção “Índios”).

8. Um sujeito nas cidades

Novidades não foram trazidas aí, Baudelaire, em “As flores do mal”, já apresentava um sujeito que transita na cidade como andarilho diluído na multidão, captando dela/nela o

seu cerne. Walter Benjamin trabalha este novo conceito de *flâneur*⁷⁴ baudelaireano em suas análises e é aí que é rebatizada a relação entre o poeta e a metrópole, muito usada para os estudos sobre a modernidade: caminhar, perder-se na cidade, buscando-a e buscando neste movimento a si mesmo. Falamos então de simbiose. Eis o primeiro poema do livro de Baudelaire, dedicado ao leitor:

A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez
Habitam nosso espírito e o corpo viciam,
E adoráveis remorsos sempre nos saciam,
Como o mendigo exhibe a sua sordidez.

Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça;
Impomos alto preço à infâmia confessada,
E alegres retornamos à lodosa estrada,
Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.

Na almofada do mal é Satã Trimegisto
Quem docemente nosso espírito consola,
E o metal puro da vontade então se evola
Por obra deste sábio que age sem ser visto.

É o Diabo que nos move e até nos manuseia!
Em tudo o que repugna uma joia encontramos;
Dia após dia, para o Inferno caminhamos,
Sem medo algum, dentro da treva que nauseia.

Assim como um voraz devasso beija e suga
O seio murcho que lhe oferta uma vadia,
Furtamos ao acaso uma carícia esguia
Para espremê-la qual laranja que se enrugá.

Esta escrita que se insere no cotidiano cinza e sujo das cidades, que vista de cima massifica os seus e, debaixo, revela mendigos, ratos e lixo, são a prova de que nesse novo contexto ainda é possível fazer poesia. Quando Baudelaire identifica as massas nas cidades e constrói poemas sobre o sujeito que se mescla e funde, está escrevendo o mote para a música que vai ao encontro deste urbanoide, o ser que amalgamado compõe o ritmo enlouquecedor das grandes metrópoles. Essa exploração do que não pode ser poético já viera antes, quando Renato Russo criou, na época do Aborto Elétrico, junto com Fê Lemos, “Música Urbana”, que este último levou como repertório do Capital Inicial quando da partilha das canções da primeira banda de ambos. Trata-se de um retrato da metrópole: “As ruas têm cheiro / De

⁷⁴ Walter Benjamin, com base na poesia de Charles Baudelaire, fez do *flâneur* um objeto acadêmico de grande interesse no século XX, como uma figura emblemática do urbano. O flâneurismo é um movimento artístico literário que nasceu na França, em meados do século XIX. Antes de tudo, era um estilo literário francês. É realizado um conjunto de associações ricas: o homem de lazer, o reboque, o explorador urbano, o *connoisseur* da rua. Disponível em: <https://cafewhisky.wordpress.com/2012/09/29/flaneurismo/>. Acesso em: 12 nov. 2018.

gasolina e óleo diesel / Por toda a plataforma / Toda plataforma / toda a plataforma / Você não vê a torre... / Tudo errado, mas tudo bem / Tudo quase sempre / Como eu sempre quis / Sai da minha frente / Que agora eu quero ver... ”.

O sujeito urbano e desconexo da modernidade, que culmina com a perda dos sentidos da existência antes vigentes e encontra o caos à *Blade Runner* como visão de futuro, dialoga com esse asfalto. O cheiro de gasolina só não é pior que o de sangue e suor que emerge do cotidiano abusivo do trabalho mal remunerado que nasce do espírito fordista de produção. Cabem resiliência e fé para arrefecer a indignação de um espírito cansado, como fica claro em “Fábrica”, cujo tom de protesto oscila entre a vontade de manifestar a insatisfação e a impossibilidade de fazê-lo, dilema tão corriqueiro e atual.

O sujeito que roga por justiça não é inflamado: ele cogita, pede, mas seu discurso não ofende, não desce do muro. É o lugar de fala do oprimido, daquele que aceita por necessidade, embora reconheça a opressão. Assim, mesmo sem guardas nos portões das fábricas, não há fuga. A massa de operários, embora numericamente maior, não se rebela. Esta resignação que ofende a humanidade dos sujeitos era muito presente na escrita estadunidense do início do século XX, quando as fábricas começam suas operações e o pagamento pela hora trabalhada é ínfimo. Émile Zola escreve sobre isso em sua obra *Germinal*, retrato doloroso de um tempo de miséria absoluta e desesperança. Zumthor (2010) registra que a canção política tem origem urbana e está ligada à sociedade industrial. Em toda a Europa do século XVIII, poemas e canções aos milhares narravam os fatos do dia, à maneira da imprensa:

A voz do cantor assume uma violência no grupo para o qual ela se dirige. Logo, literalmente, ela regurgita. Na maior parte das nações europeias, dos séculos XVII ao XIX, circulam canções sobre os crimes do dia, assassinatos, estupros, incestos, tudo o que fere espetacularmente o contrato social. (ZUMTHOR, 2010, p. 306)

Esse caminho que trilha denunciar o sistema que cala a voz dos sujeitos que foram vitimados pelas suas condições de subalternidade e necessidade segue firme na escrita do cancionista. Renato, embora representante de uma classe média alta brasiliense, escolhe mostrar sua percepção das injustiças diante das estruturas sociais covardes e capitalistas, ainda que não vitimado por elas. Essa inclusive é uma das críticas que a banda Legião Urbana sofreu dos seus contemporâneos, já que os integrantes vinham de famílias abastadas, não sendo, portanto, “legítimos” representantes do punk. Não ter vivido as dificuldades que relata não impedem um escritor, poeta ou cancionista de serem legítimos em suas construções poéticas a esse respeito. Extrapolando a questão das mazelas sociais e migrando para um

campo ainda mais perturbador desta regra de vivência, pensemos Chico Buarque ao incorporar o eu-lírico de um gênero que não o seu como cancionista e como, muitas vezes, é tido como legítimo representante do que vai ao espírito feminino. A criação transcende questões de gênero e origem, e ainda que visibilidade para o lugar de fala seja sim uma conquista importante, viver o que se conta/canta/cria não é quesito único para validar ou não um texto.

Tal pensamento nos remete diretamente a uma das letras de Renato que também subvertiam as premissas de mercado e execução nas rádios: “Índios”, considerada uma das mais belas letras de canção da história da MPB⁷⁵. Como o cancionista veste aqui o olhar desse sujeito que recebe o “conquistador”? Transgredindo. O primeiro verso dessa letra de canção começa com o eco de “Fábrica”: “Quem me dera, ao menos uma vez”, o desejo é o mesmo do operário que calava seu sofrimento. Em “Índios” o sujeito evoca o passado e roga por uma impossibilidade, pois o que ele deseja recuperar já não pode mais ser trazido de volta. No decorrer desta letra há uma confusão de vozes, entre a do índio e a do sujeito que atende por todos os rótulos. Assim o cancionista apresenta uma sucessão de desenganos, de arrependimentos e frustrações que vão além da tribo. Na primeira estrofe, a amizade foi o mote para a exploração, o ouro foi levado em nome dessa mentira e o sujeito deu ao outro até o que não tinha. Na segunda estrofe, a ostentação, com panos de chão “feitos de linho nobre e pura seda”, diante de um sujeito que não acreditava ser possível o absurdo, que constata a insanidade e é incapaz de esquecê-la: “Quem me dera, ao menos uma vez, / Esquecer que acreditei que era por brincadeira / Que se cortava sempre um pano-de-chão / De linho nobre e pura seda. // Quem me dera, ao menos uma vez, / Explicar o que ninguém consegue entender: / Que o que aconteceu ainda está por vir / E o futuro não é mais como era antigamente”.

Ergue-se a desilusão diante da repetição da exploração, da ganância cega e destruidora, que sucumbe diante do luxo, do poder. “Índios” poderia ser o retrato de qualquer nação, de reinos e impérios, pois sua universalidade abrange os operários, os trabalhadores, os explorados. A voz do sujeito toma essa dimensão e vai além, questiona também o amor a um Deus assassinado pelos próprios fiéis, amado e morto, o incompreensível. O refrão apresenta uma quebra temática, que traz de volta a canção para o âmbito da relação ambígua entre dois indivíduos: “Eu quis o perigo e até sangrei sozinho / Entenda / Assim pude trazer você de volta pra mim / Quando descobri que é sempre só você / Que me entende do início ao fim. / E é só você que tem a cura pro meu vício / De insistir nessa saudade que eu sinto / De tudo que

⁷⁵ Disponível em: <https://www.escolaeducacao.com.br/as-30-melhores-musicas-brasileiras-de-todos-os-tempos/>. Acesso em: 13 ago 2019.

eu ainda não vi”. Ao expor-se à dor, o sujeito evoca o outro, aquele capaz de lidar com seu íntimo, trazendo a cura para um vício paradoxal – o da saudade por tudo que ainda não se viu/viveu. Essa saudade pautada na suposição é também a que resgata esse outro, cuja retribuição é desconhecida, tal como na relação do índio com o conquistador, que oferecia objetos banais em troca de tesouros, abusando da inocência do conquistado.

A poluição e a destruição como preços do progresso mais uma vez nos remete às metrópoles e às fábricas, partes do pacto pela “evolução humana”. Brincar com fogo, na letra da canção, remete à destruição da natureza do homem também, à exploração não só de objetos e bens de consumo, mas do outro, do “irmão”. O humano é descartado como fonte de lucro, sacrifícios de vida das fontes de todas as vidas. Aqui Renato também faz uma analogia à destruição do eu, em todos os sentidos amplos que a fábrica pode abrigar, atropelando o que deveria ser valorizado e enaltecendo o vazio do exagero, do desperdício. “Quem me dera” é um verso reincidente, representando algo que nunca acontece, nem vai acontecer. Invoca a pureza quebrantada – “Quem me dera, ao menos uma vez, / Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três / E esse mesmo Deus foi morto por vocês / É maldade então, deixar um Deus tão triste” –, o não entendimento do sacrifício de Deus pelo homem, a vida de Cristo que foi limada em prol de uma humanidade que nada aprendeu. A história se repete. O sujeito que sangra na canção por um outro é o mesmo que não entende, não compreende, pois não há perfeição, nem felicidade, tampouco gratidão.

O que o cancionista consegue aqui no alinhavo destas canções de protesto é sublimar em suas imagens a perda do caráter humano, e seus sujeitos sofrem a opressão que parte de outros sujeitos, seus semelhantes. O não reconhecimento do outro, a não empatia, serve também para si mesmo, pois “nos deram espelhos e vimos um mundo doente”, e o eu também está perdido. O sujeito utópico que se desmancha diante da falha da crença é o índio diante do colonizador, do jesuíta, do sujeito comum, que, atualizado, vê-se despido como o índio diante das relações humanas na modernidade. Atualização. A revelação é comum ao se descobrir, desvelar as intenções do outro. A inocência que reconhece a maldade não entende a dinâmica do outro na sua postura diante do mundo. E essa imagem atende a toda a sorte de relacionamentos humanos que se dão desde antes dos índios, alcançando a modernidade tardia, a modernidade líquida, enfim, a contemporaneidade. Para Jacy Alves de Seixas (2012, p. 65), “hoje, o outro é aquele que não apenas discrimino, mas coisifico, excluo e isolo num recanto qualquer, próximo ou distante”. Assim, até mesmo no cotidiano, no correr dos dias, posso conviver não convivendo, como se o outro fosse um objeto a decorar meus dias.

Diante desse cenário distópico, a descrença seria a alça para erguer um novo sujeito? Na visão de Renato, a opção ainda é a crença. Após o lançamento dessas canções de protesto em sequência, quando o esperado era a continuidade do discurso caótico e desiludido, Renato movimentou a onda de seu projeto artístico incluindo algo que nunca o abandona: a esperança. “Mas é claro que o sol vai voltar amanhã / Mais uma vez, eu sei / Escuridão já vi pior, de endoidecer gente sã / Espera que o sol já vem” são os versos iniciais da letra da canção que Renato juntou à melodia de Flávio Venturini, do 14-BIS, que culmina com oito versos repetitivos, como que para apagar a programação de descrença na raça humana e implantar uma nova programação mental:

Quem acredita sempre alcança!
 Quem acredita sempre alcança!
 Quem acredita sempre alcança!
 Quem acredita sempre alcança!
 Quem acredita sempre alcança!
 Quem acredita sempre alcança!
 Quem acredita sempre alcança!
 Quem acredita sempre alcança!

A parceria entre Renato Russo e Flávio Venturini acontece em meados de 1987, entre *Dois* e *Que país é este 1978-1987*, álbuns da Legião Urbana que ainda carregam um forte traço de protesto e engajamento político. Gravando no mesmo estúdio, um dia Renato passou pela sala onde o grupo 14 Bis, do qual Flávio era vocalista, ensaiava os acordes de uma nova música. Gostou do que ouviu e pediu para compor a letra. Após três meses, estava pronta “Mais uma vez” que se tornou um *hit* nas rádios. O próprio Venturini relembra o encontro, em entrevista ao site musica.uol.com.br: “Ele escreveu baseado na ideia de que um pai dizia para o filho que o sol voltaria a brilhar depois da tempestade. Eu gostei da ideia, a gente conversou, e ele ficou de me entregar a letra. Eu mandei pra ele a base da música e três meses depois ele me entregou a letra”.

Renato Manfredini Jr. pensava muito na mensagem que estava entregando, para além do projeto artístico que a gravadora queria da banda. Essa canção é prova disso, revelando muito desse sujeito que permeia a sua produção, um eu-lírico que sofre as dores da realidade e ainda assim mantém a crença na humanidade, pensando mesmo no sentido de esperança e fé da filosofia judaico-cristã, daquilo que persiste e não se abala, sobrevivendo à tempestade. Das contradições propositais de seu constructo poético, na perspectiva de um legado que o conjunto de suas letras buscou inscrever no tempo, o mesmo autor de “quem acredita sempre alcança”, escreve também “Tédio com um T bem grande pra você”. Isso para falar desse lugar

adolescente que ainda está sujeito à hierarquia do lar e da vida, num semilugar indefinido e cheio de atitude.

Outra banda já havia gravado uma música com o mesmo nome quando a Legião Urbana lançou seu primeiro LP, por isso Renato guardou essa canção para o terceiro álbum da Legião. Feita para ser um hino punk, a letra é um retrato dos descaminhos da juventude brasiliense em meados de 1980. Nada para fazer na cidade e pouco a acrescentar, longos passeios pelas entrequadras e dias inteiros dormidos era mostra de que a juventude que povoava as noites de Brasília vivia o tédio: “Moramos na cidade, também o presidente / E todos vão fingindo viver decentemente / Só que eu não pretendo ser tão decadente não / Tédio com um T bem grande para você”. Mais uma vez, o cenário político é associado a um termo pejorativo, evidente quando o sujeito não almeja ser tão “decadente” quanto os demais. E graças a esse sentimento de viver o nada ao mesmo tempo em que a construção de sua identidade admite certa superioridade diante dos demais, presente em muitas das composições das bandas nesse período, surgiam os shows nas entrequadras, reunindo as bandas e os músicos que fariam eclodir o cenário do rock nacional.

A banda que também escrevera uma canção de mesmo título era a Biquini Cavado, e na sua versão, composta por um grupo de autores (Alvaro Bрита, Bruno Gouveia, Miguel Flores, André Sheik), também se vê o ócio como diretriz de um grupo de jovens: “Vejo o programa / Que não me satisfaz / Leio o jornal que é de ontem / Pois prá mim, tanto faz / Já tive esse problema / Sei que o tédio / É sempre assim / Se tudo piorar / Não sei do que sou capaz... / Tédio! / Não tenho um programa / Tédio! / Esse é o meu drama / O que corrói é o tédio / Um dia eu fico cego / Me atiro deste prédio...”. Semelhante na temática, a banda do Rio de Janeiro expressa muito do que era vivido no Distrito Federal, sinal do sentido de pertencimento do tema para a juventude, que, açoitada pelo tempo livre, faz dele o seu vilão e a sua inspiração.

Muitos atribuem à letra de “Tédio com um T bem grande pra você” a expressão mais fraca do poder criativo de Renato. Seus colegas de banda na época também declararam que a letra não tinha tanta força como as demais, tendo em vista que, no mesmo álbum, Renato lança “Depois do começo”, de uma lírica bastante elaborada, assim como a letra. Ela começa com um plano traçado para dois sujeitos. O verbo conjugado na primeira pessoa do plural – “vamos” – dita quem são os sujeitos dos verbos no infinitivo que inauguram os demais versos: “Vamos deixar as janelas abertas / Deixar o equilíbrio ir embora / Cair como um saxofone na calçada / Amarrar um fio de cobre no pescoço / Acender um intervalo pelo filtro / Usar um extintor como lençol / Jogar pólo-aquático na cama / Ficar deslizando pelo teto”. Em

ações que remetem ao leito, ao lar, desenrola-se uma trama metafórica, em que os sujeitos atuam em um espaço surreal, glutões do (im)possível imaginário: “vamos beber livros e mastigar tapetes” e “cuspir um dia qualquer no futuro”. Com esse teor mágico, gigantes de um espaço limitado, os autores dessa letra-devaneio declaram-se ateus; e sem enaltecer o príncipe, cortam-lhe os cabelos a fim de entregá-lo a um Deus plebeu, ironia fina, que desconstrói limites e o sagrado.

A quebra do distanciamento entre os sujeitos e o sagrado elevam essa letra de canção e a sua temática. O cancionista constrói o sujeito um terreno lúdico, de recriação, que se encerra com o anúncio de um novo começo. “O que vier vai começar a ser o fim / E depois do começo / O que vier vai começar a ser”, versos finais da canção, confirmam o intuito de institucionalizar o novo, nascendo um ser do que vier e não se sabe o que é. Essa ilusão construída verso a verso pelo cancionista revela sua sempre recorrente atitude de não subjugar o seu público, o qual bebe em referências elaboradas e esteticamente complexas para a cena do rock, tão malvista e reduzida pela crítica. Renato Russo mostra em “Depois do começo” sua intenção de infiltrar poesia no universo do “bate-estaca”, o que também é ironizado por ele no encarte, pois há uma advertência sobre a busca de significados nessa canção.

O enfoque no público juvenil que circula pelos ambientes urbanos está explícito não só em “Depois do começo”, como em outras duas canções também do mesmo álbum *Que país é este 1978-1987*. “Química” e “Eu sei” foram grandes *hits* das rádios quando lançadas e dialogam diretamente com o espírito do jovem em busca de respostas para o futuro. A primeira destas letras de canção foi escrita com a pretensão de retratar a indignação de um jovem diante da matéria escolar “intragável”, “Química”, e acabou por atingir em cheio o coração dos jovens. Captando essa onda de sucesso, os Paralamas do Sucesso gravaram a canção, no seu primeiro disco, mostrando à gravadora o potencial criativo do então desconhecido Renato Russo. Para Renato, a repercussão não foi tão positiva, pois na época em que escreveu essa letra foi ridicularizado pela verve pobre da composição. E “diz a lenda” que ronda a primeira banda de Manfredini Jr. que esse foi um dos motivos para o fim do Aborto Elétrico.

No entanto, há, em “Química”, a percepção sensível do cancionista de que seu público se encontraria em cada verso. Ingênuo ou não, o conteúdo traz a referência a um campo de concentração alemão para equivaler à reclusão do lar diante da necessidade dos estudos: “Chegou a nova leva de aprendizes / Chegou a vez do nosso ritual / E se você quiser entrar na tribo / Aqui no nosso Belsen tropical”. Berger-Belsen foi um campo de concentração nazista, localizado na Baixa Saxônia, onde cerca de setenta mil pessoas morreram, inclusive Anne

Frank⁷⁶ e a sua irmã Margot Frank, em março de 1945. Com isso, Russo cria uma estrofe de advertência, densa na ironia sobre o sistema, sobre o significado de se introduzir nessa massa, o que fica claro na última estrofe, que traz a infalível fórmula de sucesso que tantas vezes os pais tentam transmitir aos filhos (em vão?): “Ter carro do ano, TV a cores, pagar imposto, ter pistolão / Ter filho na escola, férias na Europa, conta bancária, comprar feijão / Ser responsável, cristão convicto, cidadão modelo, burguês padrão / Você tem que passar no vestibular”. Renato Manfredini Jr. não passou no vestibular da Universidade de Brasília e foi cursar jornalismo no então Ceub – Centro Universitário de Brasília –, faculdade particular da capital.

Assim, seguindo o modelo, tanto se consegue entrar no sistema como desfrutar do que de melhor ele oferece. Essa receita pode ser certa, no entanto, indo ao encontro do espírito punk, nada fica mais distante do espírito jovem que uma fórmula comum. Sujeito em construção que é, antes ir contra a corrente que a seguir, e o cancionista retrata essa consciência combativa em uma canção que aparentemente falava apenas de uma disciplina escolar. Ainda adentrando o espírito das inquietações juvenis, Renato dedica à segunda letra que mencionamos no início desta análise, “Eu sei”, mais do que poderia ser óbvio: essa letra de canção tem início com o vocábulo “sexo”, logo ressignificado pelo adjetivo “verbal”, o que desconstrói a primeira provocação e lança outra: “Sexo verbal não faz meu estilo / Palavras são erros e os erros são seus / Não quero lembrar que eu erro também”. O sujeito retira-se do contexto de troca com o outro e impõe a distância por não assumir seus erros. Ao apontar a falha no outro, reforça o caráter da letra de que o indivíduo prefere permanecer ileso diante da interação com o outro. Por não ser capaz de mentir, ou de criar avatares para o sexo, ele se isola em si mesmo. A defesa está na fuga: “Feche a porta do seu quarto / Porque se toca o telefone pode ser alguém / Com quem você quer falar / Por horas e horas e horas”. Essa incerteza diante das próprias atitudes revela um eu desconexo, ainda frágil e refém da necessidade de ver a relação com o outro afirmada – “com honras e promessas / lembranças e histórias” – como que sem isso nada existisse. Com os versos “Somos pássaro novo longe do ninho / eu sei”, mais uma vez atinge em cheio o seu público, que reconhece a si mesmo na inquietude de suas ações e reações.

⁷⁶ Annelisse Maria Frank, a Anne Frank (1929-1945), alemã de origem judaica, morreu aos quinze anos de idade no campo de concentração Berger-Belsen. Tornou-se conhecida em todo o mundo devido à publicação póstuma de seu diário, no qual escrevia as experiências do período em que sua família se escondeu da perseguição aos judeus dos Países Baixos. Esse conjunto de relatos deu origem ao livro *O diário de Anne Frank, best-seller*, publicado pela primeira vez em 1947.

“Eu sei” foi um dos maiores sucessos da Legião Urbana, sendo regravaada inúmeras vezes e ainda presente no repertório das apresentações da banda após a morte de Renato. Ser “pássaro novo longe do ninho” é a sina de todos os que se deslocam, estudam em outros lugares, deixam seus lares nos anos de sua ainda insipiente formação, dos que detestam química e se interessam mais por educação sexual. Quando imprime esta aura de juventude alienada e frágil, Manfredini Jr. critica a si mesmo, sua geração e as que vieram antes dele e viriam depois, apontando as falhas do constructo social repetido há séculos e que continua a perpetuar seus erros de geração em geração. O sujeito de “Eu sei” é o mesmo de “Química” e vai ao encontro de todos os personagens retratados por Renato em suas letras de canção, excetuando aqui João de Santo Cristo, o mártir de “Faroeste caboclo”.

Renato traz nesta exceção um sujeito em trânsito, no transe de si e do estranhamento diante do outro / da cidade / do novo. Trata-se de uma letra de canção de longos nove minutos, posto à prova pela gravadora e pelo público, que vaiou a primeira apresentação da canção pela Legião Urbana, no Morro da Urca, em 1983. Composto em 1979, é anterior a “Eduardo e Mônica” e, seguindo a mesma linha narrativa, conta as desventuras de um imigrante que ousa enfrentar a metrópole em busca de melhores condições de vida. O personagem é o anti-herói João de Santo Cristo, cujo nome, de referência bíblica, garante sangue, suor, amor, lágrimas e redenção, fórmula de telenovela, reeditada para servir a um público não familiarizado com as epopeias. O final é trágico para a história de amor com Maria Lúcia, moldada pelos desencontros da prisão de João e a traição com Jeremias, traficante concorrente com quem ela acaba tendo um filho.

O cancionista reafirma o instante em que o apreciador da canção sente a necessidade de ir à letra, que todos decoravam a partir do encarte do LP ou dos livretos que ensinavam a tocar as músicas da Legião Urbana no violão, vendidos nas bancas de jornais e livrarias. Era moda e “cult” saber recitar os versos do drama de João, símbolo do oprimido, vitimado pelas más condições de vida que encontrou na capital e por uma sociedade cruel e burguesa:

O povo declarava que João de Santo Cristo
 Era santo porque sabia morrer
 E a alta burguesia da cidade não acreditava na história
 Que ele viram da TV

E João não conseguiu o que queria
 Quando veio pra Brasília com o diabo ter
 Ele queria era falar com o presidente
 Pra ajudar toda essa gente que só faz

Sofrer

Conforme declara Renato Russo, essa sua letra é uma mistura de “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil (“Foi no parque / Que ele avistou / Juliana / Foi que ele viu / Foi que ele viu / Juliana na roda com João / Uma rosa e um sorvete na mão / Juliana seu sonho, uma ilusão / Juliana e o amigo João...”), e “Aquele coisa”, de Raul Seixas (“Minha cabeça só pensa aquilo que ela aprendeu / Por isso mesmo, eu não confio nela eu sou mais eu / Sim.. pra ser feliz e olhar as coisas como elas são / Sem permitir da gente uma falsa conclusão / Seguir somente a voz do seu coração”), com a tradição oral do povo brasileiro: “Brasileiro adora contar história, e eu também queria imitar o Bob Dylan. Eu queria fazer a minha Hurricane”, afirmou Renato em 1990.

“Hurricane” é uma letra de canção que Dylan escreveu em conjunto com Jacques Levi para narrar a trágica história de Rubin “Hurricane” Carter, pugilista estadunidense negro. Hurricane teve uma ascensão incrível nesse esporte em meados da década de 1960 e por isso (acredita-se) acabou acusado de um crime pelo qual respondeu e somente após cerca de vinte anos cumprindo a pena, e sempre alegando inocência, foi libertado. Essa história foi eternizada nos versos de Dylan:

Tiros de revólver ressoam na noite dentro do bar
entra Patty Valentine vinda do salão superior
ela vê o garçom numa poça de sangue
solta um grito “Meu Deus, mataram todos eles!”
aí vem a história do Furacão
o homem que as autoridades acabaram culpando
por algo que ele nunca fez
colocando numa cela de prisão, mas houve um tempo
em que podia ter sido o campeão mundial⁷⁷.

E sua canção tornou-se emblema das injustiças cometidas por preconceito em uma época de morte e violência nos Estados Unidos da América por querelas raciais. Os versos musicados somam mais de oito minutos de duração e inauguram um fenômeno que respinga na composição de “Faroeste caboclo”: as músicas que quebram os ditames de tempo do mercado fonológico e seduzem o público, inclusive quando executadas nas rádios. Tema conhecido e reciclado por Russo em moldes de um faroeste, que acontece na utopia frustrada da vinda de João de Santo Cristo para a capital do país, essa canção tornou-se denúncia do que vinha acontecendo nos arredores do Plano Piloto e também da falsa integração entre os playboys e os que ousam acreditar que são inseridos nesse grupo restrito dos “filhinhos de

⁷⁷ Trecho original: “*Pistol shots ring out in the ballroom night / Enter Patty Valentine from the upper hall./ She sees the bartender in a pool of blood, / Cries out, “My God, they’ve killed them all!” / Here comes the story of the Hurricane, / The man the authorities came to blame/ For somethin’ that he never done./ Put in a prison cell, but one time he could-a been / The champion of the world*”. (Tradução minha)

papai” que residiam na área nobre da cidade e configuravam o grupo dos “rebeldes sem causa”. Nunca punidos, são retratados mais uma vez em protesto diante de uma máquina social feita de engodos, que pune apenas os que não dispõem de privilégios e consolida uma elite que se compadece falsamente (quando assiste pela TV, nos sofás de suas casas) com o drama da violência cotidiana do entorno.

9. O amor no impossível

A poesia desse novo tempo, aquecida sob o manto histórico que a recobre, ajuda a entender esse novo sujeito, a recontar histórias e gerar o não esquecimento, o não apagamento. Juntas – poesia e história, permeadas pelo amor – tornam possível compreender e existir em meio ao horror cotidiano. Ainda assim, o incômodo gerado pelo universo que Renato traz em seus versos persiste e nos leva a perguntar: Como falar de amor? Como falar de amor hoje? Como lidar com o amor descrito pela miscelânea de Monte Castelo e diante da análise dolorosa de Bauman sobre o amor na era do abandono do que é sólido e durável? Como falar de amor e poesia num tempo nefasto como o nosso? Como desfazer a aporia do amor, em um conceito romântico que enleva seu sentido a um *status* de impossibilidade? Como falar de amor depois de “Faroeste caboclo” e tudo o que esta letra representa, tão atual?

Renato Manfredini Jr. escreveu, sobretudo, um legado de amor e sobre o amor. Com a frase “Drummond, com o perdão da paródia, é mesmo impossível compor um poema a essa altura da (des)evolução da humanidade”, Alan Brasileiro⁷⁸ desencadeou um pensamento que já pululava na análise do tema do amor em Renato Russo. Logo em seguida ao efeito desta frase, veio à tona o chamado de Affonso Romano, em seu poema “Entrevista”, nos seguintes versos:

Telefonam-me do jornal:
 – Fale de amor -
 diz o repórter,
 como se falasse
 do assunto mais banal.
 – Do amor? - Me rio
 informal. Mas
 ele insiste:
 – Fale-me de amor -

⁷⁸ Doutor do Poslit/UnB, frase sobre o poema “O sobrevivente”, de Drummond, postada em sua página no Facebook.

sem saber, displicente,
que essa palavra
é vendaval.

Para falar de amor na modernidade líquida, partindo de uma tentativa de resposta, vã, sobre tema tão escorregadio, Zygmunt Bauman contrapõe o efêmero das relações contemporâneas ao que acredita ser de fato a experiência do amor – algo que não se pratica mais em sua essência, mas numa versão acelerada, quase antropofágica, dele. Para Bauman,

todo amor é matizado pelo impulso antropofágico. Todos os amantes desejam suavizar, extirpar e expurgar a exasperadora e irritante alteridade que os separa daqueles a que amam. Separar-se do ser amado é o maior medo do amante, e muitos fariam qualquer coisa para se livrarem de uma vez por todas do espectro da despedida. (2004, p. 32)

Ao lembrar esta que é uma das perversões do amor que nasce na possessividade, Woody Allen surge em vários momentos, em especial em um dos mais líquidos de seus projetos, ao falar de amor, *Vicky Cristina Barcelona*, especificamente Maria Elena, a personagem de Penélope Cruz. A tríade de mulheres que Allen traz nesse filme contracena de maneiras diferentes com o personagem de Javier Bardem, o pintor Juan Antonio, todas amorosamente, com nuances de amor que evocam a racionalidade (Vicky), envolvimento e certa inocência (Cristina) e loucura, passionalidade (Maria Elena).

Esses sujeitos que conversam comigo a partir desse jogo destrutivo que é uma das possibilidades do amor na era líquida também apresentam outra faceta: fogem do perene, consumistas que são, querem engolir o outro, rapidamente, captando sua essência, e regurgitando em seguida, sem que laços e promessas sejam feitos. Cito novamente Bauman (p. 22): “Eros não quer sobreviver à dualidade. Quando se trata de amor, *posse, poder, fusão e desencanto* são os Quatro Cavaleiros do Apocalipse”. Nessas trincheiras nas quais os sentidos e sentimentos são deslizantes, procura-se mais do que nunca uma “rosa sem espinhos”, deseja-se o fruto sem o plantio, antecipando etapas necessárias para a base que sustenta o que se ergue acima dela. “A paixão quer sangue e corações arruinados”, registra Russo na letra da canção “Longe do meu lado”, do álbum *A tempestade*.

Há uma postura de não retaliação nesta canção, em que o sujeito incorpora a dor das paixões rompidas e sugere para si e para o outro um sistema seguro de interação: “Quero respeito e sempre ter alguém / Que me entenda e fique sempre a meu lado / Mas não, não quero estar apaixonado / A paixão quer sangue e corações arruinados”. De novo aqui a ciência da dor evita a rebelião, torna-se mais fácil aceitar a condição da superfície e navegar em zona

segura que abrir o peito para o estrago, já conhecido, hoje cicatrizado: “E saudade é só mágoa por ter sido feito tanto estrago / E essa escravidão e essa dor não quero mais / Quando acreditei que tudo era um fato consumado / Veio a foice e jogou-te longe / Longe do meu lado”. O verso que dá título à canção mostra que a ruptura é presença, que o sujeito não se libertou do outro. Daí a criação de uma nova concepção nessa leitura, de que há possibilidade de uma relação, desde que estabelecidos os limites, impedindo o abandono e a imersão.

Ao criar uma armadura para si, o eu não permite a entrada do tu, e ambos podem apenas esboçar o que antes foi vivido em intensidade, lembrando aqui a decisão de Vicky de não levar adiante o romance com Juan, sendo racional e protegendo-se também aí. Essa escolha expõe um pacto frívolo, como se as paixões assim fossem possíveis, com o indivíduo tentando agora controlar o que não se poderia controlar. O possível quando se foge de “sangue e corações arruinados” é, mais uma vez, a vida na borda. O que esse sujeito quer? Quão diferente é a voz que aqui se ouve, sem protestos e coragem? O sujeito quer paz pela via do amor, substantivo pleno e carregado de poesia.

As respostas recaem sobre a função do poeta, tal como na letra de Russo, como descrita por Octavio Paz em *O arco e a lira*, como visto em “Monte Castelo”: “Estou acordado e todos dormem / Todos dormem, todos dormem / Agora vejo em parte / Mas então veremos face a face”. Há uma necessidade como nunca antes de resistir, persistir na crença, no amor antagônico à visão sartriana, camoniana e de Paulo da elisão do eu, que vê o sujeito “em fuga de si mesmo”. Requer-se hoje um amor que comunga, transcende e agrega, que impele o sujeito a antes lançar-se em si para, daí, mergulhar no outro. Lembrando Bauman (2004, p. 24) – “amar é contribuir para o mundo, cada contribuição sendo traço vivo do eu que ama” – e Fabrício Carpinejar – “é só acreditar que o amor acabou que ele recomeça”⁷⁹ – as respostas estão todas contidas em uma: na poesia.

Para responder sobre o amor, ou sobre o que se imagina que ele seja, ou mesmo em como dele e nele existir, Renato construiu uma bricolagem a partir de transcrições diretas de alguns outros textos já consagrados. O cancionista inseriu, tal como no original, versos inteiros de Camões e da Bíblia Sagrada para compor seu “Monte Castelo”, que seria mais uma tentativa de responder, diante da descrença. Ainda assim, o reconhecimento integral e consciente desse recurso cabe ao leitor, àquele que recebe a letra de canção e possui referências culturais para reconhecer no texto final os índices que foram utilizados. De tal modo, “isto equivale a dizer, em outros termos: estilização, paráfrase e paródia e a

⁷⁹ Frase extraída da internet. Disponível em: http://pensador.uol.com.br/autor/fabricio_carpinejar/

apropriação são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos”. (SANT’ANNA, 2003, p. 26)

Renato recorre a fontes consagradas, o que facilita a sensação de reconhecimento (senão o reconhecimento imediato) por parte do leitor, também pela forma como os versos são organizados no conjunto dessa apropriação:

Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não ‘escreve’, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele transcreve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um plágio. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de propriedade dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao seu paroxismo. (SANT’ANNA, 2003, p. 46)

A letra da canção apresenta uma superposição de versos sobre o amor em suas contradições e como sentimento místico. São versos reconfigurados por Renato a partir da Primeira Epístola⁸⁰ de São Paulo à Igreja em Corinto – ou I Coríntios, que também pode ter sido a segunda carta do Apóstolo aos cristãos daquela cidade – e do soneto de Luiz Vaz de Camões (1524 a 1580) de número 11 – parte do livro *Rimas*, no qual figuravam diversos sonetos ao estilo italiano de Petrarca e que foi publicado postumamente, em 1595:

Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

⁸⁰ É nesta carta que é encontrada a famosa passagem sobre a importância do amor genuíno, no capítulo 13; e também sobre dons espirituais, no capítulo 12. Por isso, I Coríntios é considerada uma das epístolas mais poéticas do “Apóstolo dos Gentios”, como Paulo de Tarso chegou a ser chamado.

O cancionista reutiliza Camões quase na íntegra em sua composição, retirando apenas os versos “Mas como causar pode seu favor / nos corações humanos amizade”, e essa quebra na sequência do soneto com inserções bíblicas ressignifica o amor camoniano. Apontando essa miscelânea de referências para a sua letra de canção, Renato Russo ousa ainda com os versículos de Paulo, intercalando-os entre os versos de Camões. Vê-se claramente o uso dos versículos 1, 4 e 12 da Primeira Carta de Paulo aos Coríntios:

1 Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine.

4 O amor é sofredor, é benigno; o amor não é invejoso; o amor não trata com leviandade, não se ensoberbece.

12 Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido.

Crendo no poder do reconhecimento coletivo a que se refere Eco (1998), o autor ainda revela no encarte mais uma fonte, de maneira provocativa:

“Monte Castelo” é como está creditado e deve ter alguma coisa do Tao-Te-King (O livro do caminho perfeito) de Lao Tsé (da China antiga) em algum lugar. Não vá pensar que fizemos tudo isso sem ajuda. Alguns erros são de propósito, outros não. Kyrie Eleison. Christe Eleison. Pie Jesus, qui tollis peccat a mundi dona eis réquiem. EXISTEM CANÇÕES. (grifo do autor)

Com uma biografia cercada de mitos, Lao Tsé, o autor dos 81 versos do livro “fonte”, teria dedicado a vida a pregar a bondade, a serenidade e o respeito como lemas da conduta humana seguidora dos lemas por ele apregoados, ainda assim norteada pela consciência e pelo instinto: “Portanto / o imanifesto e o manifesto consurgem / o fácil e o difícil confluem / o longo e o curto condizem / o alto e o baixo convergem / o som e a voz concordam / o anverso e o reverso coincidem”. Sua filosofia impunha o pensamento em choque diante de constatações iniciais, para elaborações mais complexas, dos opostos como complementares, enriquecendo a natureza não maniqueísta das coisas. Diz-se que Tsé morreu desiludido com a humanidade e findou seus dias no Tibet.

Após começar por uma ironia explícita displicente, o autor apela para o latim, aqui traduzido: “Pio Jesus, que arrancas do mundo os pecados, dá-lhes o descanso”. Frase antecedida por expressões em grego bizantino (Κύριε ἐλέησον, Χριστὲ ἐλέησον), que significam: “Senhor, tende piedade” e “Cristo, tende piedade”. *Kyrie* é o vocativo da palavra grega κύριος (transl. kyrios, “Senhor”), traduzido livremente como “ó, Senhor”, enquanto *eleison* (ἐλεησον) é o imperativo aoristo do verbo *eleéo* (ἐλεεω; “ter piedade”, “compadecer-se”). A origem é o salmo penitencial 51 (50 na versão LXX), usado como começo de uma

antiga oração cristã repetida nas liturgias de denominações católicas, luteranas, ortodoxas e anglicanas⁸¹. Quando o leitor imbrica pelos caminhos sagrados anunciados pelo autor como simples frases de conclusão, pode observar que Renato Russo não repete a referência a Camões e ao Coríntios bíblico como partes de “Monte Castelo”, por serem facilmente verificáveis em seus versos, pois já fora indicado em nota breve, mas também por serem óbvios apenas para os conhecedores dos originais. A frase que desvela o enigma é a que versa sobre erros propositais.

Há ainda que se mencionar a escolha do título desta canção, “é como está creditado” (o que consta da nota explicativa acima transcrita), que pode ser uma referência à batalha de Monte Castelo, cuja participação do Brasil foi decisiva. Essa batalha foi travada ao final da Segunda Guerra Mundial, entre as tropas aliadas e as forças do exército alemão, que tentavam conter o seu avanço no norte da Itália e contou com a presença da Força Expedicionária Brasileira (FEB) no conflito. O embate arrastou-se por três meses, de 24 de novembro de 1944 a 21 de fevereiro de 1945. A tomada de Monte Castelo ocorreu no dia 21 de fevereiro de 1945, e o papel dos brasileiros foi desalojar os alemães do Monte Castelo, até então impenetrável, com o inimigo em posição dominante. A batalha teve início pela manhã, com o emprego da 1ª Divisão de Infantaria Expedicionária, que enfrentou todo tipo de dificuldades. Com o apoio da artilharia aliada, os “pracinhas” cumpriram bravamente sua missão. Ao findar da tarde, as forças brasileiras venceram a resistência alemã e hastearam a Bandeira do Brasil no alto do Monte Castelo. Em uma letra de canção dedicada à definição do amor como estratégia máxima da condição humana, um título que remete à batalha seria imensamente irônico, como também é irônica a omissão do autor a respeito das fontes explícitas na letra. Podemos pensar que Russo estava delineando um primeiro questionamento à guerra, intensificado mais tarde em outros trabalhos, como “Perfeição” e “A canção do senhor da guerra”.

Esta última canção chama a atenção por ter sido a única letra inédita, de autoria exclusiva de Renato, lançada no álbum *Músicas para acampamento*, de 1993, e era para ter sido lançada no primeiro álbum da banda (1984), mas foi engavetada. É uma canção de forte carga irônica que dialoga diretamente com “Perfeição” e “Índios”, outras letras da Legião cujo enfoque é a guerra e a dominação de um povo por outro. Renato escreve uma letra que fala dos “velhos” comandantes de guerras, que as criam para seu benefício próprio, colocando na berlinda os jovens que são convencidos de uma missão de fachada, que de fato não é real:

⁸¹ “Κύριε ἐλέησον, Χριστὲ ἐλέησον, Κύριε ἐλέησον. (*Kyrie eleison; Christe eleison; Kyrie eleison*) – “Senhor, tende piedade (de nós); Cristo, tende piedade (de nós); Senhor, tende piedade (de nós)”.

“Existe alguém esperando por você / Que vai comprar sua juventude / E convencê-lo a vencer / Mais uma guerra sem razão. A crítica já começa no apontamento da ilegitimidade desses conflitos, criados com a desculpa de promover empregos, produção e avanço tecnológico, sendo que o preço para isso são “crianças com armas na mão”. Juventude e infância subtraídas pela lógica capitalista, alimentando a indústria armamentista e sendo usadas como fantoches de jogos de guerra, atendendo a interesses nada nobres (aqui cabe a reflexão de “Faroeste caboclo”, quando João de Santo Cristo afirma que não protege “general de dez estrelas que fica atrás da mesa com o cu na mão”).

Renato faz a crítica às falsas causas e nobreza das guerras, que fazem uso da inocência ao venderem uniformes, e da questão religiosa como emblemas de uma causa nobre para a qual se voltar e morrer: “Veja que uniforme lindo fizemos para você/ E lembre-se sempre que: Deus está do lado de quem vai vencer”. A partir daqui, o último verso desta letra de canção repete-se seis vezes, encerrando a canção: “O senhor da guerra não gosta de crianças”. Em nome de Deus, promovem-se as maiores atrocidades, como a Guerra Santa, e não há conotações de futuro e esperança quando crianças não são queridas por serem inúteis.

Esta desilusão existencial do sujeito que percebe a engrenagem cruel do sistema e ainda vê acontecer o mesmo reverbera na canção que faz analogia ao *corpus* desta tese. Em “Vinte e nove”, temos um Renato recém-internado para tratar seu vício em álcool e drogas. Consciente do que já causou e pronto a pedir perdão, o sujeito que aqui se revela apresenta com dor uma série de perdas que seus atos lhe trouxeram, recorrendo sempre ao número 29. Isso não foi em vão, já que é uma referência ao retorno de Saturno, fenômeno descrito pela astrologia: esse planeta demora aproximadamente 29 anos para percorrer sua órbita e voltar ao ponto em que se encontrava no dia do nascimento do indivíduo. Considera-se, então, que os vinte e nove anos marcam o início de uma nova fase na vida de cada pessoa:

Perdi vinte em vinte e nove amizades
 Por conta de uma pedra em minhas mãos
 Me embriaguei morrendo vinte e nove vezes
 Estou aprendendo a viver sem você
 (Já que você não me quer mais.)

Passei vinte e nove meses num navio
 E vinte e nove dias na prisão
 E aos vinte e nove com o retorno de Saturno
 Decidi começar a viver.

Quando você deixou de me amar
 Aprendi a perdoar
 E a pedir perdão.

E vinte e nove anjos me saudaram
E tive vinte e nove amigos outra vez.

Na canção se percebe o início e fechamento de um ciclo. Mais uma vez, o mergulho na tristeza é arrematado por um fim reconciliador: o sujeito sobe e desce a montanha de sua existência e convivência consigo mesmo e suas adições. Nesta fase em que retorna e se olha no espelho, o sujeito começa a viver a vida dentro da realidade, sem as muletas das drogas que amortecem sua vida com as relações humanas e os sentimentos desencadeados a partir delas. São simbólicos três anos e três meses num navio, metáfora para o período de sucesso e ascensão da banda e também em que Renato apelou fortemente para todo tipo de recursos para lidar com o sucesso explosivo a que a Legião Urbana foi lançada. O navio é o símbolo desse trânsito como nau que vaga sobre as águas, apenas deslizando sobre, sem de fato mergulhar ou se inteirar da crueza dos dias. Além dessa metáfora, o resquício da escola judaico-cristã mais uma vez surge na letra do cancionista no ato de perdoar e pedir perdão como elemento positivo e de resgate, na releitura de si mesmo e nova aceitação nos meios antes destruídos pela conduta devastadora do sujeito: “perdi vinte em vinte e nove amizades / por conta de uma pedra em minhas mãos”. O perdão cristão restaura e reintegra os amigos, os anjos que retornam e rendem o sujeito de sua culpa: hóstia sagrada.

Lidar com as pessoas e a realidade das relações é uma faceta presente também em outras composições de Renato, mostrando que a dificuldade de ser em sociedade é um drama coletivo e recorrente. Em “Vamos fazer um filme”, vemos um tratado sobre amizade, talvez um diálogo sobre recomeços e vida com o sujeito renascido em “Vinte e nove”, aliás, com o sujeito que emerge a partir do álbum *As quatro estações*. A voz do sujeito traz os traços da juventude, tanto na escolha dos vocábulos quanto das gírias: “O sistema é mau, mas minha turma é legal / Viver é foda, morrer é difícil / Te ver é uma necessidade / Vamos fazer um filme. / E hoje em dia, como é que se diz: “Eu te amo”?”. Na imprecisão das lembranças que nascem da descoberta de um 3x4, brotam reminiscências da juventude que não adere ao sistema, sempre maior que a turma, à qual o sujeito se atrela para resistir aos dias, pois tanto viver quanto morrer são tarefas que exigem muito. A vida mais uma vez é vista a partir deste lugar de juventude como difícil e complexa. O filme surge como fuga da realidade, saída possível, e o outro é o emblema deste oásis – típico da juventude eleger a turma como seu lugar de pertencimento e segurança, e a família fica em segundo plano. No surgimento dos melhores amigos e primeiros amores, tudo é potencializado e vivido como se o amanhã não existisse, ou mesmo as fronteiras surgem como castradoras e delimitantes. Juventude aqui

rebelde, punk, “transviada” e deflagradora de mergulhos mais intensos neste turvo “eu” em construção. O orgulho de SER, construir-se, o *outsider*, sujeito outro.

O 3x4 é o agente da epifania, elemento que evoca o sonho, a lembrança e também projeta um futuro. O sujeito convida o outro – “vamos” – a entrar em outra realidade, a fim de entender como o amor é declarado. Ao mesclar a sereia com a fauna incomum e variada – “sem essa de que: “Estou sozinho / Somos muito mais que isso / Somos pingüim, somos golfinho / Homem, sereia e beija-flor / Leão, leoa e leão-marinho” – o sujeito, que também se transforma em “homem”, insere-se com o outro na indefinição, na indefinição lúdica da sua espécie, nas possibilidades que a vida traz de enveredar na fantasia. Nos versos seguintes, ele afirma só ser possível viver em um musical da década de 1930 e que a beleza da vida está na visão do outro. A entrega final se dá na repetição dos versos “eu te amo”, reafirmação que caracteriza a necessidade de amar, do outro, de ser mais do que cabe em si e na realidade. Sobrevivência no plano paralelo da imaginação – “Eu preciso e quero ter carinho / liberdade e respeito / Chega de opressão / Quero viver a minha vida em paz” –, grito de liberdade, pedido por espaço, numa leitura que invade a esfera de Manfredini Jr. e o velamento de sua homossexualidade, a proteção de seus desejos e vontades, que lhe são tão íntimos e ao mesmo tempo tão atacados pela mídia, e a necessidade de decodificar e publicar uma imagem de sujeito. E o sujeito só quer paz. Esse sentir na própria carne a exclusão fica claro neste trecho da entrevista de Russo ao jornalista José Augusto Lemos, para a revista *Biss*, em 1990:

Eu queria ter uma banda. Consegui ter uma banda. Eu queria ter dinheiro. Consegui ter dinheiro. Tenho meus amigos. Mas sempre tinha uma coisa me espezinhando e eu sabia o que era. É muito difícil viver numa sociedade onde você é um pária. Só para colocar um paralelo, imagina que o mundo é homossexual e você é hétero. Então [...] você é doente.

10. Arquitetônica da despedida

Ser homossexual em uma sociedade heteronormativa, ainda mais intensificado na década de 1980 com a Aids atrelada ao universo homossexual, é ser um pária. A diluição desse sujeito em meio a este cenário implica um viés cego, que finge não perceber, criando a mesma sensação do mendigo que não é percebido na cidade, como se a cidade, as ruas e o sujeito que nela se amalgamam não mais ficassem em evidência. Por isso é que o *outsider* seja da noite, dos becos, das vielas e do *underground*, do subsolo, aquele que se camufla na

metrópole. Este sujeito está machucado e cansado. Precisa apenas de um lugar em que toda a sua luta, perseverança e vontade de estancar sejam abraçadas.

Tal mensagem fica reincidente nas letras e manifesta-se de maneira muito clara em “Soul Parsifal”, uma das raras parcerias de Renato, realizada com Marisa Monte. Trata-se de uma alusão clara ao cavaleiro Parsifal, da Távola Redonda, que dedicou a vida à busca do Santo Graal, e desenha um sujeito que avalia as ações e caminhos que seguiu durante a sua jornada: “Meu orgulho me deixou cansado / Meu egoísmo me deixou cansado / Minha vaidade me deixou cansado / Não falo pelos outros / Só falo por mim”. Mais uma vez nesta proposta de revisitar a vida, o sujeito aponta com lirismo os elementos que conformam seu presente: entre ervas e chás, há flores e anis, hortelã, amor e uma canção. Mencionando a jornada de Parsifal em sincronia com a sua própria, o sujeito enleva a saga vivida com um apelo ao sagrado: “Eu tenho um segredo e uma oração / Vê que a minha força é quase santa / Como foi santo o meu penar”. Tal como o cavaleiro, a busca se justifica na fé. O correr do tempo foi acompanhado por elementos próximos ao Graal – “oração”, força “santa” e “santo” penar – e coroado pela recompensa: um anjo.

A referência direta se aplica ao filho de Renato, Giuliano Manfredini, acompanhado da lembrança da irmã, Carmem, encerrando a canção com uma declaração mais uma vez confessional, um registro mesmo da despedida do cancionista: “Ninguém vai me dizer o que sentir / Tenho jasmim, tenho hortelã / Eu tenho um anjo, eu tenho uma irmã / Com a saudade teci uma prece / E preparei erva-cidreira no café da manhã / Ninguém vai me dizer o que sentir / Eu, eu vou cantar uma canção ‘pra’ mim”. Ao voltar-se para o eu no último verso, o sujeito aponta a serenidade pelo encontro consigo, quase uma prece: são versos de conciliação. Quase fim. Do álbum *A tempestade*, essa letra fala de um lugar santo em que o sujeito está protegido, seu amor está protegido, depois de uma longa jornada. Atrelado ao Graal, o vocábulo santo se repete, enaltecendo este estado de graça que cerca o sujeito e as coisas depois de muito penar. Na ópera de Wagner⁸², de mesmo nome, é narrada esta jornada santa e o maestro levou 25 anos para entregar sua obra, composta por três atos, sendo a última que ele concluiu. Coincidências da arte, ou não, neste álbum Renato sela sua jornada musical.

⁸² Wilhelm Richard Wagner (Leipzig, 22 de maio de 1813 – Veneza, 13 de fevereiro de 1883) foi um maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido por suas óperas (ou “dramas musicais”, como ele posteriormente chamou). As composições de Wagner, particularmente essas do fim do período, são notáveis por suas texturas complexas, harmonias ricas e orquestração, e o elaborado uso de Leitmotiv: temas musicais associados com caráter individual, lugares, ideias ou outros elementos. Por não gostar da maioria das outras óperas de compositores, Wagner escreveu simultaneamente a música e libreto, para todos os seus trabalhos.

O mesmo estado de despedida ressurgiu em “1º de julho”, última canção de autoria exclusiva de Renato deste álbum e presente para a amiga Cássia Eller, grávida de seu Francisco Eller, o Chicão. O sujeito feminino rege os versos dessa canção, exercício pouco assumido por ele em suas composições. A assunção do gênero é explícita: “Sou fera, sou bicho, sou anjo e sou mulher / Sou minha mãe e minha filha, / Minha irmã, minha menina / Mas sou minha, só minha e não de quem quiser / Sou Deus, tua deusa, meu amor”, e o léxico que consolida esse sujeito feminino é significativo: “fera”, “bicho”, “anjo”, “mulher”, “Deus” e “deusa”. Mais uma vez há a associação da feminilidade com força e leveza, trazendo também a consciência de divindade desse eu-lírico, aproximado de um ideal que dispensa o da mulher burguesa do século XIX e meados do XX, leitora de livros açucarados e arauto da boa conduta social, retornando ao imaginário do cancionista como estandarte de inovação. A mulher que tem voz nesta canção sabe-se dona de si e descreve suas ações de modo a não precisar de ninguém: “sou minha, só minha e não de quem quiser”. Ela rege os fatos e determina a quem dedica seu afeto:

Eu vejo que aprendi
 O quanto te ensinei
 E nos teus braços que ele vai saber
 Não há por que voltar
 Não penso em te seguir
 Não quero mais a tua insensatez
 O que fazes sem pensar aprendeste do olhar
 E das palavras que aguarda pra ti
 Não penso em me vingar
 Não sou assim
 A tua insegurança era por mim
 Não basta o compromisso
 Vale mais o coração
 Já que não me entendes, não me julgues
 Não me tentes
 O que sabes fazer agora
 Veio tudo de nossas horas
 Eu não minto, eu não sou assim
 Ninguém sabia e ninguém viu
 Que eu estava a teu lado então
 Sou fera, sou bicho, sou anjo e sou mulher
 Sou minha mãe e minha filha,
 Minha irmã, minha menina
 Mas sou minha, só minha e não de quem quiser
 Sou Deus, tua deusa, meu amor
 Alguma coisa aconteceu
 Do ventre nasce um novo coração
 Não penso em me vingar
 Não sou assim
 A tua insegurança era por mim
 Não basta o compromisso

Vale mais o coração
(...)

Ao contrário de Chico Buarque, Renato não é visto como profícuo cancionista da alma feminina. Compôs pouco com esta marca de gênero definida, embora compusesse para outro lugar que não o seu, com sensibilidade para alcançar o outro. Reinventando a alteridade por exercer plenamente este intuito, escolheu em raros momentos este lugar de fala. O que chama atenção nesta letra é o mesmo tom conciliatório presente nas demais composições de Renato, que na escolha por um estilo *blues* escreve uma carta de perdão, com o mote para a reconciliação demarcada pela vinda de um fruto: “Alguma coisa aconteceu / do ventre nasce um novo coração / Vamos descobrir o mundo juntos, baby / Quero aprender com o teu pequeno grande coração”. A sublimação das relações humanas a partir da vinda de um anjo conciliador, elemento já explorado por Renato na canção em que cita Giuliano e a irmã Carmem (“Soul Parsifal”), num tom que enleva a vida a um novo instante, carregado de sentidos que não mais permitem os arroubos de outrora. Há fôlego novo e maturidade, demarcados pela chegada de uma vida. Uma bela despedida, perdendo a luta contra o HIV, após este álbum Renato morreu.

O próximo álbum da banda, “Uma outra estação”, foi lançado em 1997 e nele constam os tais registros que deveriam ter composto o álbum duplo *A tempestade ou O livro dos dias* e que vingou com quinze canções. Uma delas é a polêmica “Dado viciado”, nunca lançada por receio da recepção que confundiria o personagem com o membro da banda Dado Villa-Lobos e censurada em 28 de março de 1984 pelo departamento de censura e diversões públicas, do Ministério da Justiça, por “tema e estrutura inadequados à divulgação”. Trata-se de uma canção-retrato de um viciado e já fazia parte do repertório da banda nos shows, sempre com Renato declarando abertamente que aquele não seria um retrato do Dado da Legião. Persona e personagem não se misturam (ou tudo não passa de uma provocação?), mas a denúncia serve para além da identificação, pois o jovem que sucumbe diante da seringa é comum a muitos outros: “Porque você deixou suas veias fecharem / Não tem mais lugar pras agulhas entrarem / Você não conversa, não quer mais falar / Só tem as agulhas pra lhe ajudar”. Esse retrato decadente do jovem Dado é tecido pelo conjunto de reações do corpo ao uso constante das drogas, no caso, a heroína e seu uso por injeção intravenosa, que se justificam pela rapidez da ação da droga no organismo, em apenas sete a oito segundos, enquanto a injeção intramuscular causa a sensação mais lentamente, algo entre cinco e oito minutos. A droga pode também ser inalada ou fumada, mas seu efeito é retardado, levando de dez a quinze minutos para agir no sistema nervoso. Assim, o indivíduo que se torna dependente perde tudo,

do corpo à consciência de estar no mundo (talvez objetivo motivador do uso): “Cadê o bronze no corpo / Os olhos azuis / O seu corpo tem marcas / De sangue e pus”. Marcado pelas picadas e sombra do que já foi, Dado é o personagem triste dessa sina de mergulho nas drogas. Tão triste por ter sido também vivido na pele por Renato.

Outra canção desse álbum é “Marcianos invadem a terra”, também gravada por Dinho Ouro Preto, da banda Capital Inicial, e nela há um mix de referências. Uma delas remete à famosa transmissão radiofônica, de 1938, em que Orson Welles pôs-se a ler *Guerra dos Mundos* (romance de H. G. Wells, de 1898) pelo rádio e muitos que ouviram acreditaram que havia de fato uma invasão alienígena. Essa narrativa relata a queda de meteoros e marcianos invadindo a Terra para exterminar a humanidade. Na canção, o sujeito parece estar em conflito com o cotidiano e impaciente diante das intervenções dos outros sobre sua arte: “Cuidado com a coisa coisando por aí / A coisa coisa sempre, também coisa por aqui / Sequestram o seu resgate / Envenenam sua atenção / é verbo e substantivo, adjetivo e palavrão // E o carinho do rádio não quer calar a boca / E quer o meu dinheiro / E as minhas opiniões / Ora, se você quiser se divertir / Invente suas próprias canções”.

A “coisa” é tanto verbo – “coisando”, quanto substantivo – “a coisa”, adjetivo – “a coisa coisa” e pode também ser um palavrão. O sujeito ressignifica “coisa”, brinca com o poder da palavra, em uma ironia que acaba por refletir seu cansaço diante da expectativa do outro. A solução é Marte: “Será que existe vida em Marte? / Janelas de hotéis, garagens vazias / Fronteiras, granadas, lençóis // Existem muitos formatos / Que só têm verniz / E não têm invenção / E tudo aquilo contra os que sempre lutam / é exatamente tudo aquilo que eles são”. Sem dar nome, o sujeito critica a falta de criatividade em “formatos envernizados”, que seria uma projeção para fora deste lugar, de saída: “estão inflando meu ego com ar”. Alimentando-se do vazio, o sujeito percebe a cilada, que está preso nesse jogo pueril: “E mesmo se eu tiver a minha liberdade / Será que existe vida em Marte?”. Plenamente consciente da armadilha das gravadoras e do mercado ao cercar o sujeito criativo e exigir dele sempre uma nova onda de sucessos, o sujeito está irritado e pensa em fugir, pois mesmo livre não consegue existir.

Por ter sido um álbum póstumo, há uma mescla de temas, num percurso que vem do uso das drogas até a revolta do artista diante das pressões que esmagam a criatividade. “Mariane”, mais uma das letras de canção que estavam guardadas, é uma das composições mais antigas de Renato Russo, e teria sido escrita para uma namorada do compositor. Toda redigida em inglês, traz como tema a confissão do sujeito sobre sua confusão interior, mas o outro a quem esse discurso é dirigido não está presente: “Quando você vai voltar?”. No

entanto, o eu-lírico, que não sabe aonde está indo, julga ser essa só uma fase: “eu acho que é só uma fase”. Predominantemente nos versos está a construção “eu não sei”, reflexo desse estágio de dúvidas e questionamentos que se apresentam, não em busca de respostas, mas como diário aberto, voltas que o pensamento do sujeito engendra enquanto ele não sabe qual caminho seguir. Mais adiante nos ocuparemos dessa letra novamente.

Nesse álbum surge também o “Sagrado Coração”, título de alusão direta a uma herança judaico-cristã de forte presença nas composições de Renato. A letra consta do encarte do álbum, mas não foi gravada por Renato Russo, pois não houve tempo. O tema dessa canção tem estreito laço com o título, pois remete à religiosidade e à falta de capacidade do sujeito em assimilar o que lhe é dito:

Sei que tenho um coração
Mas é difícil de explicar
De falar de bondade e gratidão
E estas coisas que ninguém gosta de falar

Falam de algum lugar
Mas onde é que está ?
Onde há virtude e inteligência
E as pessoas são sensíveis
E que a luz no coração
é o que pode me salvar
Mas não acredito nisso
Tento mas é só de vez em quando

Onde está este lugar
Onde está essa luz ?
Se o que vejo é tão triste
E o que fazemos tão errado?

E me disseram!
Este lugar pode estar sempre ao seu lado
E a alegria dentro de você
Porque sua vida é luz

E quando vi seus olhos
E a alegria no seu corpo
E o sorriso nos seus lábios
Eu quase acreditei
Mas é tão difícil

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

Há um duelo entre a negação e a tentativa. O sujeito nesta letra de canção vive o conflito assumido por não conseguir adentrar esse lugar onde haveria para ele, o desejado repouso. Só quem vislumbra a face da morte consegue sentir a angústia desse sujeito. Não mergulhar na crença faz com que ele questione o que lhe foi dito, quando o que ele gostaria era de crer. Sem revelar as origens do discurso sobre esse lugar elevado, a terceira pessoa do plural, “falam”, confirma que não é apenas uma fonte que prega, mas várias, e ainda assim o sujeito continua: “E me disseram! / Este lugar pode estar sempre ao seu lado / E a alegria dentro de você / Porque sua vida é luz // E quando vi seus olhos / E a alegria no seu corpo / E o sorriso nos seus lábios / Eu quase acreditei / Mas é tão difícil”. O verbo “disseram” reforça mais uma vez o discurso como coletivo, carregado de esperança e de respostas, comprovado pelos traços de “alegria” e “sorriso” percebidos no corpo do outro, mas ainda assim “difícil” de ser introjetado pela materialidade da dor.

Como quem pede desculpas por não conseguir encontrar o mesmo que o outro oferece, o sujeito dessa canção termina sua confissão rogando pela prece alheia, rendido pela necessidade dessa paz que não lhe pertence: “Por isso lhe peço por favor / Pense em mim, ore por mim / E me diga: / ‘– Este lugar distante está dentro de você’ / E me diga que nossa vida é luz / Me fale do sagrado coração / Porque eu preciso de ajuda”. Ainda que não seja capaz de assimilar com fé, o eu-lírico entrega-se à promessa, pede que o outro “ore” por ele, vocábulo que reforça o tom religioso desse apelo. Assumindo sua fraqueza e pedindo ajuda, o sujeito quer ouvir falar do sagrado coração⁸³, como um elixir de serenidade. Confessional e em tom de despedida, temos a última letra de autoria exclusiva de Renato lançada com seu aval e ainda com o artista vivo.

Se não fossem os álbuns posteriores e comemorativos que apresentaram outras facetas até então ocultas do cancionista, estas seriam as últimas letras de canção, cantadas ou não por Renato, de que se teria notícia. O álbum *Presente* foi lançado sete anos após sua morte, pela EMI, com achados inéditos nos arquivos de Renato Russo. O disco foi concebido pela gravadora para o aniversário de nascimento de Renato e, por isso, ganhou o nome de *Presente*. O principal sucesso foi “Mais uma vez”, composição de Renato Russo em parceria com Flávio Venturini. Mas o disco ainda traz as canções “Hoje” (dueto com a cantora Leila Pinheiro), a demo de “Boomerang Blues” e “Thunder Road” (cover de Bruce Springsteen) – além de músicas que já saíram antes, como “A cruz e a espada” (com Paulo Ricardo), “A

⁸³ Louvado desde o século XVII, quando Jesus fez aparições a Santa Margarida Maria. Numa dessas aparições, ela viu o coração de Jesus cercado por chamas, rodeado por uma coroa de espinhos, com uma ferida profunda e

Carta” (com Erasmo Carlos), “Quando eu estiver cantando” – composta por Cazuzza, com citação de “*Endless love*”, ao vivo no show Viva Cazuzza, realizado em outubro de 1990 – e “Gente humilde” (com o violonista Hélio Delmiro), além de uma edição das canções “*Cathedral song*” e “Catedral” (versão em português, da obra de Tanita Tikaram, gravada por Zélia Duncan). Finalizando o disco, foram utilizados trechos de entrevistas concedidas por Renato Russo.

Deste álbum, “Boomerang Blues” consta como parte do *corpus* da tese por ser de autoria exclusiva de Renato. Até então inédita, carrega o caráter filosófico que reitera a crença do cancionista no misticismo e na lei do retorno em seus projetos. É a canção sobre uma relação abusiva em que o outro trouxe o “mal”, problemas, usou o sujeito, deixando a marca desta traição como queimadura. Na lógica da lei do retorno, agora o outro vai sofrer, tal como Santo Cristo, “as consequências como um cão”. O tom de resiliência e do término, enfim, dessa relação, selam a letra, mais um blues de despedida (lembrando a letra que Renato escreveu para Cássia Eller). A referência usual ao sangue agora determina o outro como “ruim”, um coração cheio de “sangue ruim”, que atraiu para sua “teia” um sujeito que não enredado. Nesta metáfora do acidente que aprisiona a vítima na armadilha, o algoz passa a ser o alvo dos “aborígenes da Austrália” (mais uma vez Renato e suas referências nada usuais), revertendo o processo: “E não me venha com problemas / Sinta sozinho o seu mal / Porque tentar tentei demais / E você só me usou / Eu tentava ajudar / E você só me queimou / Mas é errando que se aprende / Minha boa vontade se esgotou / Os aborígenes na Austrália / Com o boomerang vão caçar / O boomerang vai e volta / E só fica quando consegue acertar / E eu sou como um boomerang / Quando eu acerto é pra matar”.

A seleção do que Renato havia gravado ou as letras que deixou sem registro de voz caminham todas na direção deste sujeito de “Boomerang Blues”. Desde o protesto da juventude contra o sistema, a política, até os dramas da expiação de amores traumáticos e relatos do cotidiano sangrento e opressor das metrópoles, existe uma estética de não aceitação. Ele deixou também outros materiais que não foram musicados que conversam com tudo que ele autorizou que fosse feito ou que pelo menos gravou em vida, trata-se de canções de autoria exclusiva de Renato que não foram lançadas com ele ainda vivo nem passaram pelo seu crivo quando da preparação da melodia e da interpretação, são letras que estavam sob posse de terceiros e este material é diverso, sendo musicado sem a participação de Dado ou Bonfá. “Mariane 2”, “Apóstolo de São João”, “Vício Moderno” e “Medieval” são letras que

encimado por uma cruz. Na aparição da Virgem Maria aos três pastorinhos em Fátima, Portugal, em 1917, o culto ao sagrado coração foi lembrado, desta vez voltado aos corações de Jesus e também de Maria, sua mãe.

vieram a domínio público após a sua morte, e é importante ter isto em mente ao analisarmos seu conteúdo e a maneira como foram finalizadas.

A primeira versão de Mariane consta de “Uma outra estação” e foi escrita em inglês. É o retrato de um sujeito que está pensando no outro, refletindo sobre uma história, longamente: “*I’ve been thinking a lot*”, o tempo já passou, o fim aconteceu, a distância se estabeleceu. Mariane 2 seria a canção complementar desta primeira, com um teor menos reflexivo e mais literal, questionando a personagem acerca de problemas reais e diretos na relação dos dois: “Quem borrou seu batom? / Quem dormiu no sofá? / Quem me deixou tão triste? / Não quero mais vê-la voltar / Quem não quis entender? / Quem me traiu e eu sem saber / Quem foi meu grande amor? / Quem só me traz paz e dor? / E eu não vou mudar / Quarto trancado escrevendo / Acrilic on Canvas prá você”. É o ente que não compreende o espaço alheio e cobra respostas sobre uma vida em que ele não está, ocupando um espaço de cobrança e tristeza, ao revelar que escreveu a letra da canção “Acrilic on Canvas” para Mariane:

– É saudade então.

E mais uma vez
de você fiz o desenho mais perfeito que se fez:
Os traços copieei do que não aconteceu.
As cores que escolhi, entre as tintas que inventei,
misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos
De um dia sermos três.
Trabalhei com você em luz e sombra.

A mensagem que fica é que houve o plantio de esperanças por parte de um dos envolvidos nesta relação, e aparentemente algo de fantasioso permeou esta história. Renato usa os mesmos recursos de apelo e clamor que já usou em outras canções de teor romântico, com o desvelamento de um sujeito que sofre diante de um amor não correspondido. Esta atitude medieval e platônica carrega em si os traços da primeira fase do Romantismo como escola literária, na qual o sujeito objeto e objetificado pelo amor que o outro lhe dedica não partilha das mesmas intenções. Há então o entendimento desta ferida que não pode ser fechada. E o fato de três letras existirem para sanar a existência dos sentimentos vividos com Mariane revela a importância desta personagem para a constituição do eu deste indivíduo que narra sua dor: “Você não disse nada / Mariane Mariane / E nem precisava dizer / Mariane Mariane / Espero que tua filha esteja bem / Mariane Mariane / Meu filho graças a Deus está bem também”. Neste instante final da letra, há a reconciliação no tempo, pois ambos tiveram

seus filhos e se distanciaram daquele primeiro momento em que viveram uma quimera. É claro neste instante que o sujeito resignado aceita mais uma vez o seu caminho.

Ao escrever a tríade de canções que abarcam esses sentimentos emblematizados pelo nome Mariane, o cancionista sela um tratado sobre a liquidez do amor, a falha de entendimento e acerto entre as partes, mostrando o traço de angústia existencial que o leva a refletir sobre si, o outro e a verdade. Quando se depara com a fantasia que ergueu sozinho, o sujeito começa a desconstruir a culpabilidade que imputa ao outro e encontra a serenidade. A análise que finda no conjunto das canções é da iluminação que ocorre após a meditação, tal como Buda. Atinge-se um certo estágio mais distanciado e fiel às possibilidades reais de uma relação, dado que se tem dois sujeitos, e não apenas um, vivendo seus percalços.

A sensação de torpor decorrente do choque com a realidade ou mesmo com o entendimento do mundano toma conta das demais letras de Renato que não haviam sido ainda musicadas. O que interessa ver aqui é o desarranjo, expresso nas letras, trazido pelo cotidiano. Em “Apóstolo de São João” há a confusão do indivíduo no embate entre livros sagrados, ausência e verdade: “Hey / O que é que é isso? / O que eu faço aqui? / Me lembro dos meus sonhos / E ainda não dormi / Números, Romanos, Atos e Juízes / Êxodo e Provérbios / Números, Romanos, Atos e Juízes / Êxodo e Provérbios / E o Apocalipse do Apóstolo São João”. Há cinco livros do apóstolo João na Bíblia, e seus evangelhos guardam informações que não constam nos livros Mateus, Marcos e Lucas, por exemplo. Seria então aquele que viu mais, relatou mais e trouxe também o apocalipse. Este excedente de visão que João personifica ao deter mais textos bíblicos e relatos que os outros, também o coloca no lugar daquele que inicia e encerra o grande relato bíblico, pois que João 1 traz o famoso verbete: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”, e o livro que encerra a Bíblia é também seu.

Voltando mais uma vez para a figura de Sísifo, o sujeito que quando sobe e desce a montanha carregando seu fardo compreende além, eis que a canção “Apóstolo de São João” traz esse indivíduo que pelas pegadas desta visão de completude assiste aos conflitos como espectador: “Teve tiroteio / Me disseram, eu não vi / Eu estava desligado / E não dá pra prevenir”. Nesta postura de aceitação não há intenção de ferir, e o dia da criança reitera a paz. A presença dos vocábulos “tiroteio” e “fugitivo” aciona uma narrativa paralela e de terror que não atinge o sujeito, que convida o outro para sua mansão e espera que os convidados gostem dos seus aposentos. É o alheio, é a mesma sociedade que assistiu pela TV o ajuste de contas entre João de Santo Cristo e Jeremias, de “Faroeste Caboclo”. É a mesma sociedade que vive

a religiosidade na Igreja, não na vida prática. Eis a crítica refinada de Renato mais uma vez em ação.

Nas demais letras, as duas que estavam sob a posse de Eduardo Paraná, não datadas, mas criadas ainda em meados da década de 1980, período de convivência dos dois, veem-se dois traços da estética de Renato: as referências ao sagrado de origem judaico-cristã e a crueza do cotidiano, da metrópole. Sujeito urbano que foi, o cancionista segue na sua tendência à melancolia, como bom trovador moderno. Aliás, a dicotomia entre antigo e novo, clássico e moderno é o mote para a canção “Medieval”: “Anjo Deus com uma espada entre as pernas / Diabo Rei em gravuras quase eternas / As lendas não passam mais de boca em boca / Se tiver sorte é por computador / Ou então a lenda termina / E começa o reinado do terror”. O falo metalizado presentifica-se no corpo de um anjo Deus (pensemos aqui em Lúcifer pela virilidade expressa e o uso seguinte de “diabo Rei”). Renato fala de uma crença que parece diante da tecnologia, da perda das tradições e das lendas. Esse desencantamento, da perda mesmo do encanto da fábula, é reiterado pelos versos finais desta letra: “Tem madeira com cheiro de vômito / Tem vinho com gosto de mel / Purgatório é escala antiga / Meio a meio, a caminho do céu aeroporto”. O retrato decadente do vinho doce demais e do ambiente contaminado pelo vômito, pela estranheza do que vem das entranhas, expõe um novo patamar para o caos que agora é aqui. Purgatório ressignificado, o aeroporto é o lugar que aproxima do céu, literalmente, ou também leva para casa ou, justamente, afasta o sujeito dela.

Nesta desconstrução de imagens de sonho e esperança, mais do que a tecnologia nos traz vem em “Vício moderno”, que não poderia ser mais literal: “Anúncios de cigarro na televisão todo dia / Depois reclamam quando a gente se vicia / Campanha anti-câncer / Uma fila no INAMPS / Fumaça nos olhos / Nicotina no coração / Vício Moderno / Não é bagulho não é cocaína / Vício Moderno / Não é bebida não é heroína / Vício Moderno / Aaaarrgh! Preciso de um cigarro”. A letra está toda aí neste emaranhado de declarações sarcásticas sobre como na verdade o vício está sendo disseminado a todo instante, como este sujeito que assiste à televisão convivia (no caso, este tipo de propaganda foi proibida tempos depois), com as duas frentes: o *cowboy* maravilhoso da Marlboro, o pulmão apodrecido e a tosse do ator que interpretava o sujeito vitimado por este mesmo cigarro. Cruel pensar na vilania da propaganda e em como as drogas legais são relativizadas num consumo dito “social”. O cigarro nesta letra se apresenta como um vício moderno pior que maconha, cocaína, bebida ou heroína, pois está presente e antes de ser fortemente combatido (ainda que não eliminado), fazia parte da vida comum.

Até aqui utilizamos as letras de Renato que foram compostas e creditadas apenas com seu nome. No entanto, a projeção da subjetividade desse indivíduo que perpassa todas as canções até aqui analisadas é fluida. Percebe-se claramente este flerte entre sonho e realidade, amor e vingança, ódio e perdão, na construção de uma estética que permite identificar a caneta de Renato na escrita de um projeto artístico de começo, meio e fim. Mais judaico-cristão que o pensamento de redenção pela fé, pela crença em si e no outro, não há. Há sim um quê de multiplicidade que reitera um problema: há tempos o sujeito está em busca, é ânsia, e isto não foi resolvido até aqui, nem por Renato nem por nenhum dos sujeitos sensíveis que ousam ser cancionistas ou poetas neste mundo cão.

Há duas canções da Legião Urbana, creditadas como compostas em conjunto por Renato, Dado e Bonfá, que selam o projeto de ascensão, cume e queda do sujeito diante da sociedade e suas regras, impostas para a família, o trabalho e as relações amorosas. Já que consideramos todas as letras de composição exclusiva de Renato Russo, vamos agregar ao final desta análise “Perfeição” e “Teatro dos vampiros”, a fim de chegar mais “perto do coração selvagem” desse sujeito que dialoga com a construção identitária do autor em suas letras, procurando retratar seu tempo, os seus, seus dias, tornando-se, assim, parte do todo humano que coteja em suas obras. Podemos perceber que todo este estado de suspensão e molde do indivíduo no transitório já está presente quando Renato ironiza a sociedade e sua conduta política em “Perfeição”, quando descreve a agonizante jornada de uma juventude transviada e ansiosa em “Teatro dos vampiros” e quando explora a dor e a desilusão das relações com o outro e a passagem do tempo em “Tempo perdido”. Essas três canções foram *hits* absolutos da Legião Urbana e condensam o coração do que seja a lírica de Renato Manfredini Jr.

Tendo caminhado até aqui, podemos então perceber a sincronia dessas performatizações de sujeito com as análises dos teóricos sobre como a arte tem refletido o estado de espírito do *anima* que dá vida ao humano. Suas querelas e censuras atuais nos interessam, pois a manifestação poética que escapa da horizontalização do pensamento humano, principalmente nos dias atuais, é o que salva. Como n’“O teatro dos vampiros”, há no ar um saudosismo triste: o sujeito percebe a armadilha do tempo e resta lidar com esta constatação. Ele e os seus vivem a fuga diante do vazio de suas vidas, em busca de emprego, de si mesmos, de sentido: “Sempre precisei de um pouco de atenção / Acho que não sei quem sou / Só sei do que não gosto / E desses dias tão estranhos / Fica a poeira se escondendo pelos cantos”. Essa poeira reflete o acúmulo também no sujeito de uma série de incongruências, ao mesmo tempo em que ele tem de viver sozinho no mundo e precisa de atenção, e não

consegue lidar com a aproximação do outro. Seria o refluxo da alteridade, pois ao mesmo tempo em que preciso do outro, eu o rejeito. Estamos falando dos jovens aqui.

Mais baumaniano, impossível. Ao detectar a crise das relações humanas em seus escritos e descrever esse fenômeno com a palavra “liquidez”, ele capta o que Eagleton, Lipovetsky e Giddens descrevem também em suas análises do nosso tempo, sob o signo de pós-modernidade, hipermodernidade ou modernidade tardia. O que permeia toda essa escola analítica é a percepção de que o sujeito deste tempo, que reverbera nas artes, está perdido em construções erráticas de si mesmo, projeções de alteridade frustradas e experimentações de outridade, em grande parte, para que *facebookers* despejem *likes*. Qualquer definição deste “eu” é mero exercício, como muito bem percebido por Hannah Arendt (2005, p. 194). Assim,

no momento em que desejamos dizer quem alguém é, nosso próprio vocabulário nos induz a dizer o que esse alguém é; enleamo-nos numa descrição de qualidades que a pessoa necessariamente partilha com outras que lhe são semelhantes; passamos a descrever um tipo ou personagem, na antiga acepção da palavra, e acabamos perdendo de vista o que ela tem de singular e específico.

A definição do sujeito por pertencimento ou partilha, caindo na armadilha dos rótulos prontos, afeitos ao primeiro olhar, é também o que alimenta a angústia do sujeito em fazer parte. Estar inserido. Ser partilha e não o singular e específico que prende a atenção e suscita maior atenção sobre. Neste estranhamento típico do exercício da alteridade, o sujeito é este que grita e que Renato explora muito bem: “A riqueza que nós temos / Ninguém consegue perceber / E de pensar nisso tudo, eu, homem feito / Tive medo e não consegui dormir”. Neste outro trecho de “Teatro dos vampiros”, vemos refletido um dos medos característicos da infância. Embora “homem feito”, este não consegue desfazer o emaranhado de pensamentos que lhe afligem, a percepção dos dias, das cidades, das pessoas que nelas circulam, que deixam o sujeito insone. O medo está também na resistência do sujeito em assimilar o tudo que lhe é exigido pela vida. Daí a armadilha, na tentativa de enfrentamento do mundo adulto, da recusa das implicações dessa transição: “Vamos sair – mas não temos mais dinheiro / Os meus amigos todos estão procurando emprego / Voltamos a viver como há dez anos atrás / E a cada hora que passa / Envelhecemos dez semanas”. Retrato de uma juventude que “flana” sem poder aquisitivo para consumir, em uma cidade ainda em construção, Brasília, com suas vidas também em construção, numa série de coincidências que coloca em choque os habitantes jovens da cidade e ela própria. Estranhamento demarcado e construído no urbano e captado por Renato ainda naquele tempo.

A luta de Renato contra seus vícios e Sisífo conversam não só nesta canção. No período em que ele estava sob forte tratamento contra a heroína, fez “Metal contra as nuvens”, que é um retrato poético de sua luta diante da impotência do combate ao vício nas drogas. O que se vê é um eu-lírico em posição de combate, que sabe caber a ele o enfrentamento diante do dragão, do inimigo e até de si mesmo. É a canção mais longa da Legião Urbana. Tem onze minutos e vinte segundos, e ganhou, no disco acústico, uma versão menor, com nove minutos e vinte e um segundos. Mais uma vez, o cancionista apresenta ao mercado e aos seus seguidores um longo percurso poético, dividido em quatro capítulos, com versos que revelam um embate: “Não sou escravo de ninguém / Ninguém, senhor do meu domínio / Sei o que devo defender / E, por valor eu tenho / E temo o que agora se desfaz. / Viajamos sete léguas / Por entre abismos e florestas / Por Deus nunca me vi tão só / É a própria fé o que destrói / Estes são dias desleais. / Eu sou metal, raio, relâmpago e trovão / Eu sou metal, eu sou o ouro em seu brasão / Eu sou metal, me sabe o sopro do dragão.”

Os verbos na primeira pessoa do singular reafirmam a individualidade. A temática existencial foge do sujeito, que clama pelo outro na construção de um discurso amoroso. Como já visto nas composições de outrora, aqui há um posicionamento afirmativo diante da vida que exige um mergulho em si, a solidão como escolha para o enfrentamento da dificuldade. O sujeito é dono de si, não está perdido (não busca uma identidade nem um outro que o complete) e busca impor-se diante das circunstâncias: “Eu vejo tudo o que se foi / E o que não existe mais. / Tenho os sentidos já dormentes, / O corpo quer, a alma entende. / Esta é a terra de ninguém / E sei que devo resistir / Eu quero a espada em minhas mãos / ... / Não me entrego sem lutar / Tenho ainda coração / Não aprendi a me render / Que caia o inimigo então”.

Nessa composição o sujeito está diante do dragão. Sem desistir, impõe-se como “metal”, “raio”, “relâmpago” e “trovão”, todos elementos naturais que nascem na tempestade e causam cada qual um impacto forte. O sopro do dragão não atinge esses elementos, sabe-os resistentes. A luta aqui travada é de um adversário que não subestima o outro. Ambos se sabem, e a tristeza é marcada pelos versos “Por Deus nunca me vi tão só / É a própria fé o que destrói / Estes são dias desleais” –, que mostram o sentimento de solidão, traição diante de dificuldades como “abismos” e “florestas”, grandiosas, imponentes e não partilhadas, mas vividas como um ônus particular. Um desafio para viver-se ensimesmado. Como mártir ciente do seu embate contra o mal que o corpo quer e a alma permite, o “profeta” posiciona-se para a resistência, evoca a espada e termina seu clamor com a mensagem positivista que permeia as

criações de Russo na década de 1990: “Tudo passa, tudo passará...” e “O mundo começa agora / Apenas começamos”.

Estamos, ainda, falando de juventude. Para entender o projeto russeano de construção da jornada poética, impossível não relembrar a vivência de Russo na sua juventude na cidade de Brasília, em contato com o universo das drogas, da música e dos encontros das turmas. Essas experiências seriam introduzidas em suas canções, como a emboscada da tribo a caminho de uma Roconha que acabou sendo cilada (trecho de entrevista a Sônia Maia, revista *Biss*, em 1989):

Roconha era o seguinte. Tinha uma galera com um sítio – acho que era filho de um médico. sei lá. Então fizeram três Roconhas – a primeira parece que foi um escândalo, o máximo, mas ninguém ficou sabendo. Eles abriam a fazenda, o pessoal chegava de carro e ficava ouvindo som: você arrumava uma menina, ficava na boa com ela, fumava unzinho... A segunda foi mais divulgada. Fizeram um convite com um mapinha numa sede, dizendo: “traga o seu”. Bem, aí nós juntamos na casa do Fê, todo mundo gala, com correntes e tudo, fomos todos para a Roconha. Mas nem entramos! Já tinha policial para tudo quanto é parte – parecia até cena do Kojak, com cachorro e tudo. Já entramos com a mão na cabeça, uns cinquenta jovens sentados naquele chão de verão que ficava uma poeira só. O que teve de vestido branco que se acabou nesse dia!

O espírito do *gitano*, do pária, do migratório, do *flâneur* aproximam-se. Neste lugar fractário da presença-ausente, da distopia, o outro e o eu encontram a diferença que lhes define. Essa definição é impeditiva, por vezes, mas captada pelo cancionista em sua tarefa, dolorosa, como a de Sísifo, de lidar com o que lhe vem diretamente ao coração. Vamos à letra de “Perfeição”:

Vamos celebrar a estupidez humana
A estupidez de todas as nações
O meu país e sua corja de assassinos
Covardes, estupradores e ladrões

Vamos celebrar a estupidez do povo
Nossa polícia e televisão
Vamos celebrar nosso governo
E nosso Estado, que não é nação

Celebrar a juventude sem escola
As crianças mortas
Celebrar nossa desunião
Vamos celebrar Eros e Thanatos

Persephone e Hades
 Vamos celebrar nossa tristeza
 Vamos celebrar nossa vaidade

E aqui acontece uma aproximação que me ocorre por todos os elementos de vida e criativos que elaboram as jornadas de Renato Russo e García Lorca. Na ode a Walt Whitman (p. 491), este último transfere para os versos de sua ode o sentimento de Renato diante do ser e estar neste mundo:

Agonia, agonia, sonho, fermento e sonho.
 Este é o mundo, amigo, agonia, agonia.
 Os mortos se decompõem sob o relógio das cidades,
 a guerra passa chorando com um milhão de ratas grises,
 os ricos dão a suas queridas
 pequenos moribundos iluminados,
 e a vida não é nobre, nem boa, nem sagrada.

A conexão aqui percebida entre Russo e Lorca, sujeitos em trânsito neste mundo, sempre *outsiders* nas cidades que vestem enquanto as visitam, invadidos que são por elas e deixando-se contaminar pelo outro nelas, mergulham na mesma torrente de Ginsberg, o *beatnik*. Todos estão atrelados ao signo do não-lugar, do não pertencimento, do espírito que se constitui na troca com o outro e com o espaço que o delimita e constrói, que vai muito além de não se encaixar plenamente em si mesmo, estranhando o normativo, encontrando a cidade como cápsula, a estrada como fuga, a escrita como salvação e o eixo existencial possível. Homens grotescos (no sentido bakhtiniano) que são, desprovidos do espírito retilíneo e bem resolvidos que nos aparecem no ideário que constitui a lenda do bom cidadão (o ideário do herói das epopeias hoje impossíveis), identificam-se com as comunidades de escritores, artistas, prostitutas, usuários de drogas, homossexuais, músicos, poetas... toda a gama de indivíduos que ousam, que transgridem, que se perdem, que estão habituados à sombra, “sem temer” o que ela lhes oferece: a verdade, e, por isso, muitas vezes, são aniquilados. São estes os combatentes, ainda em pleno século XXI. Lembrando Paz (p. 21),

o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!

Lorca, no seu “Pequeno Poema Infinito”, introduzido no Grupo de Pesquisa e Performance Vivoverbo pela professora Sílvia Cyntrão, revela a dor que lhe acompanha no exercício da percepção do mundo: “Eu sou como uma ilusão antiga feita carne e ainda que meu horizonte se perca em crepúsculos formidáveis de enamoramentos, tenho uma corrente como Prometeu e me custa muito trabalho arrastá-la... em vez de águia, uma coruja me rói o coração”. Seu coração não está ileso, e Lorca nos traz Prometeu, que, acorrentado como está, sangra, pois “em vez de águia, uma coruja”, símbolo da sabedoria, rói-lhe o coração. Prometeu aqui pode ser lido como um ícone punk-rock, pois que burla as regras de Zeus e dá aos homens um instrumento de poder.

É, em muitas versões posteriores – vide Hesíodo e Goethe –, também responsável por outros ensinamentos para a humanidade e pela própria feitura do homem pelo barro. Nas muitas versões, o espírito mantém-se, e há a quebra dos ditames e paradigmas de um deus sobre ele, que age de acordo com o que acredita acima daquilo que lhe é imposto. Assim, Renato, o cancionista, carrega consigo essa mesma chama: é seu descendente na passagem da chave para a tentativa de maior entendimento dos mistérios e misérias da existência humana. O amor, o outro, a tormenta, a tragédia, a perda e a esperança percorrem a pena desses artistas, fadados a travessias congruentes e a mortes trágicas.

Artistas experimentadores das/nas cidades, andaram pelo mundo com olhos atentos, colhendo em cada vivência mais um elemento para a colagem de sua estada nele. *Outsiders* que são, simpatizantes dos seres subversivos e *undergrounds*, da noite e de suas calamidades e afrontas, ambos desenham um personagem máximo no ideário da representação do que seja estar no mundo. Partindo da ideia de não aceitação, de não-lugar, de negação do retilíneo, do apolíneo, estão todos reunidos nesta massa de gente das metrópoles, observando e colhendo o (anti)néctar da vida mundana.

A mesma visão moralista e castradora que inibe que venha à tona o discurso do oprimido, dos silenciados, da contracultura, analisa o ato de Prometeu como deflagrador do caos. O roubo do fogo trouxe a quebra da retidão, comprometendo para sempre a humanidade

e sua sorte. Em tempos de golpe e de ideologias marcadas pela superficialidade, entendemos o ato de Prometeu como um compromisso com sua crença, maior que o ditame de um deus, maior que as regras de sua existência e posição nas castas divinais. Aqui pensamos o lugar do poeta hoje e sempre, daquele que cria, como este no qual o compromisso com a missão da poesia, do discurso, é maior que o medo e as correntes, como Octavio Paz já havia percebido. Para ele, a poesia é “conhecimento, salvação, poder, abandono”. Em sua concepção, o poema seria capaz de transformar o mundo, pois “a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior”.

O estado poético despertado por eles é coincidente nesta participação. Destrona certezas e coloca em seus discursos a voz do outro. Renato lia García Lorca, que está lá, em sua biblioteca no apartamento do Rio de Janeiro, e a peça inédita escrita por Renato, intitulada *A verdadeira desorganização do desespero*⁸⁴, dialoga com a peça *Assim que passarem cinco anos*, de Lorca. Desconexão, surrealismo, trama sem ordem cronológica.... Eis a conexão entre essas peças, mais uma entre esses artistas. Ao perceberem-se instrumentos, o poeta e o cancionista sublimam suas condições produtivas, ganhando neste efeito polifônico e puramente dialógico, a capacidade de também transcenderem a carne.

A tormenta nasce neles, com eles e não se esvai. Estar “atormentado” é viver o flagelo, ser carne exposta, sangue e entranhas em comunhão, todos-um, voz plural, mais que colhedores do tempo, a própria miscigenação e percepção do pandêmico mal-estar da existência. Ser poeta é, tal como representa Frida Kahlo em suas obras, estar aberto, exposto, contaminar-se. É transgredir. Lágrimas e suor não mais seus, mas coletivos, unos, atingindo a sublimação da consciência de ser grão e, ao mesmo tempo, universo. E também é nada disso, como deixou registrado Torquato Neto em “Pessoal Intransferível” sobre ser poeta:

⁸⁴ O jornalista Diego Chehin Ponce de Leon escreveu dissertação de mestrado na Universidade de Brasília, no Instituto de Artes, sobre esta peça, intitulado *O metateatro de Renato Russo, o dramaturgo solitário*. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34191/1/2018_DiegoChehinPoncedeLeon.pdf. Acesso em: 13 ago 2019.

escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. é o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. nada no bolso e nas mãos. sabendo: perigoso, divino, maravilhoso. poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. difícil é não correr com os versos debaixo do braço. difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. difícil, pra quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. e sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, “herdeiro” da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus. e fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. citação: leve um homem e um boi ao matadouro. o que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. adeusão.

Figura 4 – Soneto IV⁸⁵

De tanto que — há muito insensível
 A tudo antes caro ao coração
 Esquiva estava a doce habilidade
 Extrema de quem está entre os que são

Aveijos: ter da sorte o alimento
 Imune ao mal complexo e sem sabor
 Excelso em proclamar-se especiaria
 Até quando o tempero põe, sem por,

Veneno ao que em essência é mesmo sempre
 Essência pura e sempre só veneno.
 A sorte agora é alheia ao meu sustento.

E há muito estou alheio e quem me entende
 Recebe o resto exato e tão pequeno:
 É dor, se há. — tentava. Já não tento.

Tentava, — Já

⁸⁵ Soneto IV, do conjunto de quatro sonetos de Renato Russo, sem títulos, datados de 1987.

PARTE IV – PERFORMANCE

Seria pois o tédio minha histeria?

Roland Barthes

11. O líder da banda

O movimento punk é marcado sobretudo pela emblematização do corpo como marco de uma crença. Não só o moicano, mas toda uma estética de ressignificação do corpo como porta-voz de uma postura aguda (tal como os objetos pontiagudos e os alfinetes que fazem parte da vestimenta), diante do mundo. É a performance em seu estado pleno, demarcada pelo corpo do indivíduo e pelo que lhe cobre, em sobrecarga de couro, em cores escuras e na rebeldia de não fazer parte de uma massa sem se distanciar dela. Esse desejo de demarcar um outro lugar existencial é da natureza do punk, do rock, do *heavy metal* e todas as dissidências de som que carregam no tom, nas letras e na performance uma assinatura de protesto. Para Zumthor a performance é essencialmente um acontecimento oral e gestual, cujo elemento irreduzível é a presença de um corpo (2007, p. 38).

Esse sujeito que emerge com o autor e o receptor deste estilo de vida, para além do musical, expõe seu íntimo em um só tempo, e seu corpo e suas vestes já trazem a atitude que se impõe aí, somado a um discurso e uma conduta que nascem na anarquia e no contraponto, protestando contra imposições e o controle do Estado. Por colocar-se em um estado de choque evidente, o sujeito assume uma posição de negar o massificado, confrontar preceitos e ditames. O que faz pulsar essa atitude é essência da juventude, de descoberta, de buscar o próprio caminho, assumir personalidade e individualidade. Ao perceber-se como um outro, o sujeito habita a outridade e a leva a um extremo, ao fugir do contexto estético de massa e criar para si um nicho que o difere e ao mesmo tempo identifica. O corpo aqui vira emblema de uma identidade, por vezes modificado e testado em seus limites como carne, transformado e

redesenhado (pensemos aqui em tatuagens, *bodies*, implantes, cortes de cabelo, cirurgias, intervenções de toda sorte que pontuam claramente no âmbito do corpo a diferença de “lugar”).

Na linguagem, este extremo abriga a ironia e o sarcasmo, afrontando, na seleção vocabular, o legitimado pela sociedade ao burlar a censura e buscar trazer ao lugar sagrado da arte o que não é amplamente aceito. O resultado pode ser incompreendido, sofrer preconceito e ser desconsiderado como objeto estético em amplos campos consagrados. Isso porque as legitimações sociais perpassam ainda por ditames trazidos de geração em geração, encontrando, aos poucos, espaços de manifestações em que trazem à tona o não dito, o silenciado, o proibido. Desde que iniciou seu projeto artístico, Renato Russo identificava-se com o *punk rock*, que demarcou sem exageros sua produção, mesmo que tenha ido beber em várias outras fontes. Os três primeiros álbuns da Legião Urbana trazem esse cancionista, fruto da fase jovem do autor – com a banda Aborto Elétrico e como Trovador Solitário –, o que vai sofrer uma nítida transição a partir do quarto álbum da banda, já na saída dos anos de 1980, a descoberta do HIV e a passagem pela clínica de reabilitação.

A ironia e o protesto ganham novas formas de se mostrarem nas letras de canção, e as melodias já não são as mesmas, o que rendeu críticas dos fãs quando dos lançamentos de 1989 em diante. Não havia mais a mesma atitude *punk rock* do primeiro momento de Renato, nem pop rock de algumas canções, mas uma transição para a reflexão de um sujeito que busca transpor uma fase da vida, talvez atingido pela realização de que nada mesmo seja como previsto e o “futuro não é mais como era antigamente”, como dito em “índios”. Inaugura-se nesse instante um sujeito voltado para si, cuja angústia existencial e a ânsia por conseguir entender e alcançar o outro, num estado de empatia e alteridade plenas, estão presentes nas letras e nas melodias. Salvação, amor, redenção ocupam o discurso sarcástico e ácido de outrora, sem, no entanto, deixar de questionar ditames e regras sociais, injustiças e medos humanos.

O sujeito que escreve para o outro agora leva consigo a certeza de que o amor em todas as suas interpretações é o elo. Com esse teor de redenção e ida ao encontro, o cancionista compõe sobre o futuro e para ele. Acompanhando as letras que surgem a partir do quarto álbum e a entrega de Renato no palco, vemos em sua performance um tom de expiação, libertação e transformação. Ao adotar as camisetas brancas de mangas bufantes e girar os braços em suas danças frenéticas, congrega com a plateia, conversar com o público e não aceitar qualquer manifestação agressiva que venha dele, Renato afirma a marca de um novo tempo. O *punk rock* que habita seu espírito foi tranquilizado pela vivência dos extremos,

pela experimentação e pelo sofrimento. O que as letras de canção agora expressam é o estado pós-vício (de toda sorte de natureza), é o sujeito que conta o que há no caminho de volta após a ida ao fundo da mina. Para Guy Debord (2000, p. 140),

o espetáculo, que é o apagamento dos limites do eu [*moi*] e do mundo pelo esmagamento do eu [*moi*] que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda verdade vivida, diante da presença real da falsidade garantida pela organização da aparência.

Neste universo que se cria em torno da figura do líder de banda – todo o *glamour* que se erige e que oculta as noites em claro, as drogas e a solidão do artista – reside a massa de fãs que quer consumir o outro para fazer parte do ideário que ela mesma constrói. Quando decepcionada, a massa se torna agressiva, destrutiva, desfazendo em instantes a aura de perfeição que insiste em montar como parte do espetáculo, fazendo do ídolo o fantoche da sua imaginação. A crueldade deste sistema afasta o eu criativo e impõe ao artista uma coisa outra que o impede de ser ele, forjando afetos, manias e uma aparência alheia a si próprio. A realização desta presença-espetáculo, o eu construído (o Russo, não o Manfredini Jr.), engolfam o eu originário (também performatizado a todo instante) e causa um efeito em cadeia que ocupa muito mais do que maquiagem e truques de vestimenta.

Para Zumthor (2007, p. 69), “a intensidade da presença” é o que difere o texto poético escrito daquele transmitido oralmente, e a Legião realizava a performance dita “completa”, por estarem neste instante presentes todos os recursos: audição e visão global da situação de enunciação. Assim, quando Renato assume esse estado de torpor diante do público, acaba oferecendo aos que participam dessa performance a experimentação plena da mensagem. O rock também era visto por Zumthor como “uma irresistível ‘corporização’ do prazer poético” (ZUMTHOR, 2007, p. 70). Suas batidas implicam um meio “mais manifestadamente biológico” para o ouvinte-espectador, afirmando o entendimento de que a exploração artística de Russo encontrou também no estilo musical ao qual se colou uma identificação de “almas”.

Esse corpo jogado no espaço do palco juntamente com uma atitude *blasé* da persona Renato Russo em suas entrevistas (ambas as referências podem ser testemunhadas nos inúmeros vídeos disponibilizados no Youtube) criaram essa aura de prepotência e inalcançabilidade que o cercava, muito diferente da pessoa, do sujeito que habitava essa persona e que dependia muitas vezes de álcool e drogas para interagir, tamanha sua timidez e inajuste social. Essa sua separação do corpo, nesta atitude antagônica e oposta a si próprio encontra Artaud no sentido da busca deste pensador do teatro em libertar-se de toda e

qualquer amarra para o corpo. Nada mais *punk rock* que o “corpo sem órgãos” proposto por Artaud, e nesta busca ele e Russo fizeram de seus corpos laboratórios para todo tipo de droga e experimentação. Claro que no caso do primeiro em termos muito mais extremos do que os experienciados por esse cancionista, mas ambos investiram no descolamento do eu da realidade, de si e do corpo como morada sagrada e imutável:

O Teatro da Crueldade foi criado a fim de devolver ao teatro uma apaixonada e convulsiva concepção da vida, e é neste sentido de violento rigor e de extrema condensação de elementos cênicos que a crueldade em que se baseia deve ser compreendida. Essa crueldade, que será sangrenta quando necessário, mas não de modo sistemático, pode assim ser identificada com uma espécie de pureza moral severa, que não tem medo de pagar a vida o preço que deve ser pago. (ARTAUD, 1968, p. 66)

Neste sentido, a performance de Russo na composição desse personagem ícone do *rock and roll* brasileiro, e tido por muitos jornalistas e críticos musicais já citados nesta tese como cancionista de toda uma geração de músicos, afetou sobremaneira sua relação com os palcos, pois devido ao choque com o público a Legião deixou de fazer apresentações ao vivo, o que foi corroborado pelo agravamento de seu estado de saúde. Teria sido Renato Manfredini Jr. vítima do “teatro da crueldade” proposto por Artaud, quando o indivíduo se lança na atuação e se constrói como ator no ato da encenação? Para Dapieve, principal biógrafo de Renato, a resposta é sim. Ao comprar a decisão de entorpecer a mente e o corpo para dar conta do palco e do confronto com o outro, Renato fez de Russo seu algoz. A total dimensão deste intento veio caindo aos poucos no terreno da consciência de Russo ao viver a realidade da estrada e sair do eixo Nova Iorque-Brasília em que estava inserido. Por mais que fosse às cidades-satélites e entrasse no universo paralelo da periferia brasiliense, foi na casa de shows paulistana Napalm que a Legião Urbana se deu conta da superfície da performance e vivência do punk em que seus componentes estavam inseridos. Para Russo, ao ver os vídeos de Siouxsie conversando com a Cat Woman e ela ingerindo “bolinhas” com uma garrafa de água mineral na mão e Sid Vicious cortando-se com gilete enquanto ele e a banda pegavam sol, tomavam banho de rio, ficou clara a visão divergente que enquanto artistas tinham do mesmo rótulo.

Ainda assim, ser este artista que encarnava o espírito *punk rock* e depois explode como artista pop, até o momento em que na performance escolhe ser trovador inclusive na indumentária e abusa das camisas de mangas bufantes (à Morrison, vocalista do The Doors), tornou Renato Russo e sua Legião Urbana algo muito singular na história do BRock. As

influências de todos estes artistas eram claramente estrangeiras e como músicos todos estavam cientes das limitações do começo, que foram sanadas no decorrer do contrato com a gravadora e a entrada de mais profissionais para arranjos e acompanhamentos. A Legião Urbana não se adequava ao discurso local, não foi bem quista pelas demais bandas da cena *punk rock* brasileira; e quando ganhou o *status* de sucesso nacional, também não dialogava com o tom jocoso das demais bandas ou a beleza dos ícones pop daquele tempo, que tinha como estandarte Paulo Ricardo e o RPM, com dois milhões de cópias vendidas.

O sucesso gera triunfo e caos; e no caso da banda de Paulo, o fim deu-se devido aos direitos autorais. Dos quatro integrantes, apenas dois compunham, surgindo aí o problema de divisão de lucros pautada em direitos autorais quando se vendem tantos discos. A Legião não era uma banda marcadamente latino-americana e nem buscou esta identidade, como fez os Paralamas do Sucesso, cuja carreira inclusive ganhou proporções para além das fronteiras e letras regravadas em espanhol. Herbert Vianna quis e compôs com artistas latino-americanos e africanos, enquanto Renato Russo buscava mais do mesmo ensimesmando as fronteiras da Legião em suas próprias referências e nas de Dado e Bonfá.

Nesta escrita e composição melódica que não foge às origens do *punk rock* melódico de ascendência norte-americana e inglesa, o viés da produção da banda e dele como cancionista fica voltado para o lugar do eu que coincide mais com o âmbito rizomático⁸⁶. Ao falar dos sentimentos, do relacionamento com o outro e do drama do oprimido, rasgando os silenciamentos aos quais estava sujeito, Renato encontrava em Dado e Bonfá repouso. A Legião mantinha a linha daquilo que já fizera antes, mudando apenas o tom de protesto contra o mundo, o cenário político, para o cenário do existencial, do humano. O lugar do eu aqui é, portanto, universalizante. Este açoite é também do outro e nesta alteridade a fronteira deixa de encontrar amélicas e se lança para um espaço mais diáfano e não geográfico – o não-lugar, a não adequação, a situação de estrangeiro a que se refere Homi Bhabha em seus estudos sobre o migrante, sendo ele mesmo um indiano que deu aulas na Inglaterra e hoje atua nos Estados Unidos. Este sentimento de estranhamento contínuo e que não abandona o sujeito é o cerne do processo criativo da banda e dos seus membros.

⁸⁶ Na filosofia, conceito que se refere a estrutura do conhecimento como uma raiz que origina múltiplos ramos, sem respeitar uma subordinação hierárquica estrita, como ocorre no modelo arbóreo: rede rizomática.

12. Tríade em si

Esse projeto encontra uma tríade única encarnada por Renato Manfredini Jr: extensão vocal, timbre de voz e capacidade composicional⁸⁷. Como trovador que sempre foi, ao transgredir as barreiras da voz e também as da composição, Renato impunha um lugar que ainda era alimentado pelo discurso panfletário dos shows e suas performances para lá de esquisitas. Renato não dançava, não era sensual ou dominava o palco, como Ney Matogrosso. Ele se jogava, numa antidança punk de exorcismo do eu, chacoalhando o corpo e os braços, desconstruindo o espaço do dândi e erguendo para si um elemento de unicidade que poucos reproduziram. Ao ser no palco o mesmo sujeito errático que era fora dele, Renato Manfredini Jr. escolheu um personagem caosmótico, aglomerador e intruso: Russo. Como o próprio sujeito-outro demonstrava, a performance era dor e não afeita ao olhar que esperava mais do mesmo. O cantor que performatizava as letras do cancionista estava ali para chocar. Para Zumthor (2007, p. 54),

todo texto poético é performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está.

Ao conter em si todas as mazelas silenciadas por Manfredini Jr., Russo personificava um sujeito tão único que seu caráter icônico jamais pode ser reproduzido após sua morte. Para quem este cancionista *performer* atuou? Para ele mesmo. Para seu público. Para sua obra. Renato viveu o que acreditou ser o sonho possível, já que foi surpreendido em seu intento pelo HIV. Entrando em colisão consigo mesmo, entendimento retirado de um trecho do discurso de Faulkner realizado durante a recepção do Prêmio Nobel de Literatura, no dia 10 de dezembro de 1950, em Estocolmo, Renato responde à dor:

Nossa tragédia, hoje, é um geral e universal temor físico suportado há tanto tempo que podemos mesmo tocá-lo. Não há mais problemas do espírito. Há somente a questão: quando irão me explodir? Por causa disto, o jovem ou a jovem que hoje escreve tem esquecido os problemas do coração humano em conflito consigo mesmo, os quais por si só fazem a boa literatura, uma vez que apenas sobre isso vale a pena escrever, apenas isso vale a angústia e o sofrimento.

⁸⁷ Mote lançado por Felipe Cyntrão em uma de minhas reuniões de orientação em que ele estava presente.

Há muito os parâmetros e regras reinventaram-se, a fim de atender à demanda do autor em busca de sua própria identidade, seja individual ou coletiva, seja nacional ou internacional, na seara dos estudos das letras de canção. Qual artista, em que seara responde ao que demandam a angústia e o sofrimento levantados por Faulkner? Neste campo, o Nobel para Bob Dylan, ganhador também do Oscar, do Grammy, do Pulitzer, incitou outro questionamento público sobre a validade de um prêmio literário ser atribuído a um cancionista. A resposta da secretária da Academia Sueca, Sara Danius, publicada no site do prêmio, compara Dylan a Homero e Safo, lembrando as obras que antes eram feitas para terem acompanhamento musical. O trovador era o responsável pela produção musical e, em princípio, era de baixa linhagem, no entanto, com a consagração deste estilo, galgou de patamar para figurar na nobreza ibérica, de onde temos os reis D. Sancho (século XII), D. Afonso X (século XIII) e D. Dinis (séculos XIII-XIV) como autores. Endossando essa herança histórica, Gordon Ball, em seu artigo sobre o Nobel a Dylan, registra que:

Poesia e música têm compartilhado terreno comum, desde os gregos a Pound e Ginsberg; categorize o trabalho de Dylan como queira, suas qualidades literárias são excepcionais; seu idealismo artístico tem contribuído para uma grande mudança social, alterando e enriquecendo a vida de milhões de pessoas cultural, política e esteticamente; as vozes que o aclamam são muitas e distintas. O Prêmio Nobel de Literatura, que há mais de um século vem sendo concedido, cobriu um território amplo e diversificado, é uma merecida forma de reconhecimento por essa extraordinária realização.⁸⁸ (p. 178)

Quando Dylan recebe este reconhecimento, abre as portas dos espaços canônicos para repensar o todo, repensar tudo. Renato foi arquiteto do seu legado e desenhou, ao longo de sua carreira, englobando aqui todas as suas letras de canção, um percurso também ideológico acerca da existência. Trovador e menestrel, como Dylan, construiu uma obra cuja temática abrange letras de protesto, redenção, amor romântico, desilusão, drogas, sexo, sociedade burguesa e *rock and roll*. Seu mix de repertório e ideário compõe um movimento de onda que perpassa toda a produção da Legião Urbana.

Não há mais o grito, mas um eco, um resquício de Legião que ruma no fundo dos corações jovens, à espreita. Entre a letra e a degradação do corpo, Renato escreve um outro ser por meio de seu eu-lírico, sua efusiva personagente, e com suas letras de canção moldava

⁸⁸ Trecho original: “*Poetry and music have shared common ground, from Greeks to Pound to Ginsberg; categorize Dylan’s work as you will, its literary qualities are exceptional; its artful idealism has contributed to major social change, altering and enriching the lives of million culturally, politically, and aesthetically; the voices acclaiming it are many and distinguished. The Nobel Prize for Literature, which in over a century of being awarded has covered a territory broad and diverse, is a deserved form of recognition for such extraordinary accomplishment.*” (Tradução minha)

uma tentativa de (sobre)viver. A transição em suas composições mostra essa abertura para a transmutação, em que o sujeito carnal, condenado, sublima suas misérias e alcança a salvação. Há aqui a necessidade de uma abertura diante do outro, da exposição do ser no outro, para que assim haja a permanência.

A letra de canção firma-se como a chave para essa migração de um para o outro. No acolhimento do outro e em sua atemporalidade está o resgate no fim. Neste instante faz-se também poesia, para além da letra de canção, o que Renato Manfredini Jr. escreveu. Sua morte e seus escritos de despedida registram essa consciência trágica da finitude do sujeito, da impossibilidade de ainda existir enquanto carne, sustentando-se neste plano imaterial da continuidade por meio das palavras, de um legado. O eco só se realiza como fenômeno, pois um cancionista não escreve sozinho. Abarcando seu tempo, os dramas interiores universais às identidades fractárias de seu tempo, ele escreve à multi-mãos, em si e no/para o outro, forçando a volta de seu grito, esperando que o som volte carregado de outra carga que não apenas a sua própria voz. No afã de trazer essas vozes para si e nelas perceber a imortalidade de seu pensamento.

Tudo isso infla e restaura esse mistério que perfaz o íntimo do eu representado e do eu autor, no outro visto pelo prisma de uma representação, de toda uma geração que foi reflexo da personage Renato Russo e fizeram-se todos pedaços deste trovador solitário que sente as agruras que Faulkner reconhece como caras à produção artística. Mais uma validação do valor estético de sua composição e do prazer que ela gera está em Zumthor (2007, p. 35), que assegura:

que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza.

Pode-se afirmar, todavia, após um mergulho em cada canção, na sequência dos álbuns da banda Legião Urbana, que Renato já compunha de maneira a inscrever o conjunto de sua obra na atemporalidade, atendendo ao que os fãs esperavam (ou não), mas mantendo sua regularidade no princípio do prazer de que nos fala Zumthor. Poesia atual, pulsante, pois que capta esse sujeito que vive nos limites. Esse arremate que seria os tempos atuais, caracterizados por um liberalismo globalizado, na mercantilização dos modos de vida e numa individualização crescente, constituiria também um elemento na análise das canções compostas por Russo. Isso porque do primeiro álbum ao último, há um movimento como que

simulador do avanço da modernidade, do cenário nacional, de protesto, para o individual, centrado no eu, no particular.

A expansão da indústria fonográfica talvez tenha sido a responsável por refazer processos criativos complexos como os que se assistiam em 1980 e hoje esmoreceram na cultura de massa. Talvez na contemporaneidade haja um resquício mambembe da geração que se acostumou ao que não venceu, cedendo à aceleração, à tecnologia e à fugacidade. Em tempos atuais, a música e a poesia ainda mudam, transmutam, permutam e respiram com dificuldade quando confrontadas com o tempo dos festivais. Hoje o sujeito herdou daquele outro um fragmento, e ele tenta erigir-se na diluição das tintas urbanas, engolfadas por uma ideia cosmopolita que não agrega, mas afasta. Daí a citação, a apropriação, o recorte, a mistura, o pastiche, a bricolagem e a criação de subcategorias, marcadores dos novos gêneros musicais que, a começar pelo formato em si, já respondem por aqueles que os criam e os consomem. O sujeito hoje é transitório e fugaz, atrelado ao tempo pueril de redes que não perenizam, mas diluem. A resistência hoje é fazer-se vertical num horizonte cinza e homogeneizante, ou, simplesmente, sobreviver à bárbarie do cotidiano em absurdo, permeado de *fakenews*.

Presidente da Warner-Reprise, Smith define como a indústria fonográfica desenha seus lançamentos e descobertas:

Logo que o artista está “criado” – e a maioria deles não se consegue “criar”, falha e desaparece – a companhia de discos procura aumentar as vendas álbum a álbum até que elas sejam automáticas. A Warner-Reprise fixa aos seus artistas um “teto” e depois, em cada novo álbum, tenta fazê-los saltar para outros mais acima. [...] Depois, o que há a fazer é meter o artista na classe dos discos de ouro, que são 450.000 ou 500.000 álbuns. Mais além disso, é um jogo de dados. Quero eu dizer: ninguém pode adivinhar onde está um Elvis Presley, ninguém pode prever um Herbie Albert. Ninguém previu os Beatles. (SMITH *apud* CHAPPLE; GAROGALO, 1989, p. 250)

Esse ritmo de trabalho imposto por contratos e datas de lançamento atingiram a Legião Urbana. Os três primeiros trabalhos da banda consistiram em aproveitamento de material anterior, e em grande parte houve retrabalho em cima de repertório já produzido. O terceiro disco mesmo traz canções compostas por Renato quando ainda Trovador Solitário, período do qual surge “Faroeste caboclo”. A pressão exercida sobre os meninos do grupo agravaram inclusive o estado de saúde de Renato, que mergulhou de vez nas drogas e no álcool. Após esses lançamentos, viria o quarto disco; a partir daí e de um Russo reabilitado pela internação em uma clínica, um novo momento no discurso da banda, que sai do aproveitamento de canções antigas para novas composições. Isso evidencia o novo momento vivido pelos

integrantes, demarcado também pela saída do Renato Rocha, devido à falta de comprometimento com o processo criativo e reiterados atrasos nas gravações.

Fica claro aqui o quanto o mercado influencia e pressiona a criatividade do artista. No caso da banda, havia também a pressão pelo sucesso, tendo em vista a vendagem dos trabalhos anteriores e a relação da banda com seu público. Na virada da década de 1980, acontece também uma renovação na alma dos jovens da Legião Urbana. Outrora meninos de Brasília que ascenderam de maneira rápida e com repertório no bolso, agora precisam entregar um produto que garantisse continuidade ao legado de sucesso já alcançado. A questão da ausência do corpo de Renato e sua performance marcante demarcam que não só de mercado vivem os fãs, mas sobrevivem na ausência com o que é possível hoje, na formação que Bonfá, Dado e André atualmente (2019) levam aos palcos e arrastam ainda milhares de espectadores.

Este conceito do público da Legião Urbana oferece um híbrido de alvo: para além de espectadores, os legionários consomem como leitores os produtos da Legião Urbana e de Renato Russo (o que se confirma a cada lançamento autorizado por Giuliano Manfredini e o sucesso de vendagem). Destinatários do sistema editorial e neste sentido sociológico, recortes da teoria de Chartier e Eco, os legionários mobilizam mais de uma intenção quando acionados a assistir ao espetáculo da banda ou a comprar os produtos literários. Objeto de um artigo da livraria da Brown University⁸⁹, todo este leque de elementos que compõem o personagem russeano foi muito bem captado em um trecho do texto que reproduzimos aqui:

Russo é um representante icônico de sua geração que também exemplifica as complexidades e contradições que ocorreram no nível do solo com relação ao advento da Aids e sua relação com a homossexualidade. Russo, embora abertamente e orgulhosamente gay, nunca admitiu ser soropositivo, mesmo quando ficou claro para todos à sua volta que ele era.⁹⁰

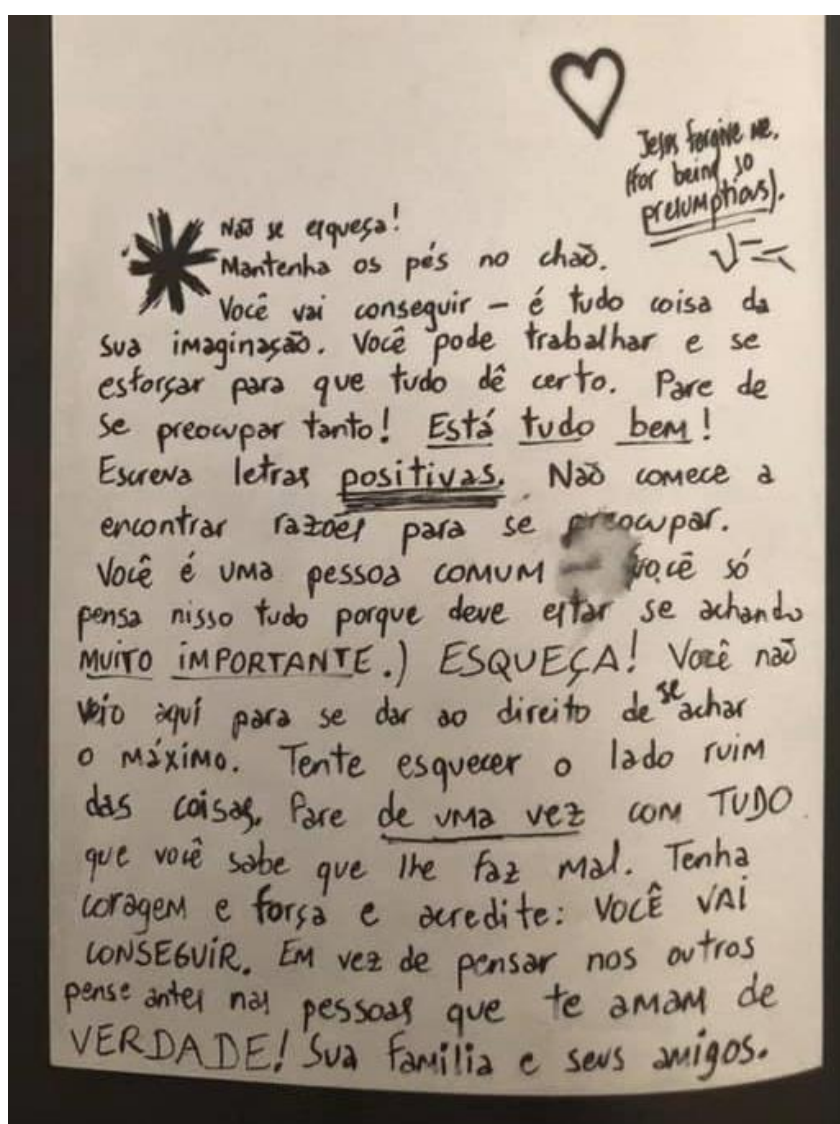
As complexidades e contradições são também fruto de Renato estar inserido na sociedade patriarcal e machista que se revela em frestas, com certo pudor (hoje nem tanto), mostrando do que a raiz da formação da sociedade brasileira e o projeto de nação e identidade são feitos. Resumindo a performance de Manfredini Jr., Russo é visto como representante de

⁸⁹ Disponível em: <https://library.brown.edu/create/fivecenturiesofchange/chapters/chapter-8/aids/renato-russo/>. Acesso em: 14 ago 2019.

⁹⁰ Trecho original: “*Russo is an iconic representative of his generation who also exemplifies the complexities and contradictions that played out on the ground level with regards to the advent of AIDS and its relationship to homosexuality. Russo, while openly and proudly gay, never admitted to being HIV-positive even as it became clear to everyone around him that he was*”. (Tradução minha)

sua geração tendo em vista todas as questões pessoais que interferiram diretamente em seu projeto artístico. Renato estava cansado. Quando findamos o trajeto de sua produção, percebemos que ele ainda queria falar sobre esperança e positividade, havia o elã criativo e performático do menino Manfredini Jr. sempre latente. Em carta para si mesmo registra o quão importante é manter-se são e com o ego controlado diante das maravilhas que a fama traz. A família e os amigos são o eixo real, presente e que importa na jornada:

Figura 5 - Imagem de uma folha dos cadernos de Renato Russo cedidos para o acervo do MIS e a exposição que ocorreu em São Paulo em 2017.



Fonte: acervo do Museu da Imagem e do Som.

13. Quem é você?

Em depoimento ao documentarista Vladimir Carvalho, no longa *Rock Brasília – Era de Ouro* (2011), Jota Pingo⁹¹ rememorou o primeiro contato com Renato Russo e revelou como Renato e o Aborto Elétrico foram parar em um dos seus espetáculos, *O último rango* (1982):

Todo dia, eu via aquele rapaz punk, com a calça jeans toda recortada, com o cabelo todo estranho, lá naquele canto. Todo dia, ele ia assistir espetáculo. Ele ficava lá no fundo recolhido, ele era muito tímido. Aí um dia, eu falei: “Vem cá, quem é você? Como é que é?”. E ele: “Sou professor de inglês, mas eu gosto de música, eu tenho uma banda e eu queria lançar minha banda”. Eu perguntei: “Como é o nome da sua banda?”. Ele me responde: “Aborto Elétrico”. Eu já digo: “Opa, legal! Vamos então montar um espetáculo que eu acabei de escrever, que chama ‘O último rango?’”. O Renato já estreou com espetáculo em cartaz. Ele entrou e tocou aquela música, “Que país é esse?”. Quando ele terminou de tocar, ele pegou a guitarra, quebrou a guitarra e jogou para a plateia. Na hora que ele quebra a guitarra e joga para a plateia ele está quebrando seu coração, todo seu interior, e está jogando todo seu ego no lixo e ofertando seu id para aqueles que estão assistindo (2011).

No depoimento de Pingo flagramos uma nota de Renato que neste ponto já dominamos: nada do que fazia era livre de intenção. Renato Russo era a performance da vida de Manfredini Jr. Era aquilo que ele queria ser e foi, executado na vida com todos os percalços que ela oferece, mostrando a todo instante que não há domínio absoluto do plano, por mais calculado que seja. Diego Ponce de Leon faz larga contribuição a este pensamento de Renato como *performer* constante e traz em seu trabalho acadêmico Ana Lúcia Ribeiro Pardo (2011, p. 47), que sugere:

⁹¹ Apresentando J. Pingo, um dos personagens mais incríveis deste Distrito Federal: “Para aqueles que não sabem, Jota Pingo era o pseudônimo de Carlos Augusto de Campos Velho. Eu não sabia disso e nem que ele era o irmão mais novo do ator Paulo César Pereio, quando fui entrevistá-lo, tempos atrás, em seu labiríntico lar, no Mercado Cultural, no Jardim Botânico. Na verdade eu nem sabia que ele era, de modo que tomei um susto com a figura extrovertida e encantadora, com aquele espaço diferente que era a cara do seu proprietário, ou seja, estranho, divertido, original. Era ali que o ator, roteirista, dramaturgo, diretor teatral e agitador cultural gaúcho radicado em Brasília há mais de 30 anos vivia com sua família, sua arte, sua vida mundana, insana e brasileira” Disponível em: <https://luciointhesky.wordpress.com/2012/12/04/adeus-jota-pingo/>. Acesso em: 15 ago 2019.

Nesse jogo de empenhar e des-empenhar papéis, teatralizamos nossas relações com a escola, o trabalho, o amor, o erotismo e todos os campos do cotidiano. Criamos cascas, armaduras de sobrevivência às vezes duras de atravessar os afetos, os sentimentos. Criamos personagens por vezes distantes do que havíamos pensado e do que imaginávamos para nós. Desafiamos nossa finitude, nossa leveza e fragilidade, para enfrentar o mundo que criamos com os de nossa espécie.

Nesta clara percepção das máscaras cotidianas, Pardo descreve o procedimento comum da representação de si mesmo para o convívio consigo e com o outro, em sociedade, diante da vida. Seria a maneira possível de se colocar diante da alteridade, muitas vezes acionada sem que se perceba. A intenção clara de representar um outro, erguer um personagem para cada círculo e ocasião, aproxima-se muito da contemporaneidade no sentido das redes sociais e do que se constituiu hoje como realidade virtual. Em 1980 e 1990 ainda não havia o fenômeno das redes sociais, mas havia a mídia e a fama, o lidar com o público e com os fãs, o olhar-se no espelho e querer forjar algo além daquilo que se via. Existia e sempre existiu o desejo puramente humano de proteção, o que envolve a subjetividade e a maneira como o contato com o outro acontece.

Neste sentido, Guattari (1992, p. 19) define a subjetividade como “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”. Se o individual, o coletivo e o institucional são os responsáveis pela produção da subjetividade do indivíduo, numa via de mão múltipla na qual ele colhe e fornece elementos para o amalgamento do seu eu, há uma sinfonia polifônica responsável pela constituição do todo subjetivo. Temos para Renato Manfredini Jr. a vivência em Nova Iorque quando pequeno, a vinda para Brasília, depois o Rio de Janeiro, a viagem catártica aos EUA em 1989, a vivência do punk colhido nas fontes inglesa e americana, o desejo por liberdade, por libertar-se, a herança judaico-cristã familiar, o sucesso rápido e a queda advinda pela descoberta da doença que ele não podia erradicar.

Com um cenário destes, o projeto que nasce com Eric Russell acaba por revelar-se muito mais complexo na prática, e Manfredini Jr. se isola novamente no casulo depois de ter aberto as asas. O cenário mostrou-se propenso à encenação e à reinvenção, claramente percebida no decorrer dos álbuns da Legião Urbana e na forma como a banda foi se apresentando nas fotos dos encartes e nos shows. Bem à maneira de Guattari, Renato produzia constantemente a subjetividade que lhe fazia um ser e fazia também a banda acontecer, lutando por novos meios e possibilidades, reinventando no cotidiano a existência, em constante colisão consigo mesmo e com o mundo.

Neste jogo de performance e sobrevivência, no diálogo consigo e com o outro, Renato parecia tatear sempre o que seria sua identidade e a diferença de seu lugar no mundo. Assumidamente homossexual, mas não assumindo ser portador do HIV, escolhe também neste instante um lugar de fala que prega a abertura da existência para além do estereótipo do vocalista da banda de rock à Paulo Ricardo e abraça a pansexualidade, mais afeita aos vocalistas das bandas punk que lhe serviam de inspiração, como Sid Vicious, do Sex Pistols, ou *performers* pop como Freddie Mercury, do Queen, e Cazuzza. No desenho deste lugar em que a identidade não corresponde ao que o público espera como emblema de *sex symbol* ou mesmo ao que os padrões patriarcais e intolerantes preconizam, Renato acaba por propor um enfrentamento das oposições binárias masculino/feminino, heterossexual/homossexual, que são pilares dos processos de fixação das identidades de gênero e identidades sexuais. Para Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 89),

a possibilidade de cruzar fronteiras e de estar na fronteira e ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter artificialmente imposto das identidades fixas. O cruzamento de fronteiras e o cultivo propositado de identidades ambíguas é, entretanto, ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade. A evidente artificialidade da identidade das pessoas travestidas e das que se apresentam como drag-queens, por exemplo, denuncia a – menos evidente – artificialidade de todas as identidades.

Versos como “aquele gosto amargo do teu corpo / ficou na minha boca por mais tempo / de amargo então salgado ficou doce” – de “Daniel na cova dos leões”, do disco *Dois*, título que também faz referência ao episódio bíblico de mesmo nome – e “eu gosto de meninos e meninas”, de “Meninos e meninas” – do disco *As quatro estações* – foram registros que causaram grande impacto quando associados à sexualidade do vocalista da Legião Urbana. Renato queria dizer além, como muito bem captado por Alessandra Gomes (2008, p. 202) em sua tese:

Dentro desse projeto de dinamizar as subjetividades, comunicando-as política e poeticamente, Renato Russo também refletiu sobre o princípio da uniformidade, que é capaz de converter todo o desejo em rótulo, ponto fixo, norma, a serviço de um macropoder. Por isso, ao escolher compartilhar sua orientação sexual, utilizou frases e expressões que pudessem abarcar seu “gosto por meninos e meninas”, desvelando o fluxo incessante dos afetos. Essa postura, no entanto, foi minimizada pela mídia e parte de seu público, que viram na frase “eu gosto de meninos e meninas” apenas um expediente discursivo para a publicização de sua homossexualidade.

O encantamento do público em torno do personagem que cria antes para si próprio a respeito dos seus ídolos gerou na história da arte muitos velamentos. Inúmeros artistas nunca revelaram suas orientações sexuais para não ferir o encantamento ou a idealização dos fãs, sendo que até o século XXI, quando revelados alguns segredos, cria-se comoção. Recordemos aqui o caso do membro dos Menudos, Ricky Martin, e o testemunho emocionado registrado por ele nas redes sociais ao assumir, em 2010, sua homossexualidade, expor sua vida íntima com o companheiro e os filhos. No Brasil, para a gravação do clipe da música “Vida”, que fez parte da trilha sonora oficial da Copa do Mundo 2014, Ricky concedeu entrevista ao programa *Altas Horas*, comandado por Serginho Groisman, em que declarou “É preciso viver sem uma máscara. Foi muito trabalho espiritual para eu chegar e poder me liberar das pressões sociais. Hoje, posso dizer que ganhei uma batalha que foi dolorosa”.

A palavra “dor” faz o sentido aqui. Pensada quando no contexto do não-lugar em que se movimenta o sujeito que não pode viver livremente aquilo que é, transformar essa inquietação em arte é a via para muitos indivíduos. O aprisionamento imposto pelas pressões sociais acarreta silenciamentos que precisam ser rompidos para a constituição plena de uma identidade. Máscara sobre máscara. Se em condições favoráveis o sujeito já faz uso de muitas, ainda forçosamente ser impelido a erguer outras impõe uma pressão sobre o ser e estar no mundo que muitos não conseguem suportar. O “cansaço e a solidão” decorrentes desses isolamentos é o revés do que a arte e o amor representam. A saída é performatizar a vida.

Lipovetsky e Serroy apregoam que no mundo de hoje, tido por eles como hipermoderno, há quatro vertentes principais: hipercapitalismo, hipertecnificação, hiperindividualismo e hiperconsumo. A essas quatro eu acrescentaria outra vertente hiper: a hiperperformance. As pressões sociais nas redes hoje são tão intensas que a representação daquilo que se é diante do outro via rede precisa ser potencializada o tempo todo: imagens, vídeos e fotos ideias que representem um ideal de vida que garanta *likes*, permanência e influência para além da fugacidade do rolamento da tela. Neste estágio de exagero absoluto de tudo que eles denunciam em seu “a cultura-mundo”, temos a necessidade da reinvenção do contemporâneo e das relações humanas que insistem em manter-se atreladas ao passado e a preceitos arcaicos de conduta e existência. Talvez isso explique o momento político brasileiro neste ano de 2019, talvez o antagonismo dos movimentos de libertação e retração vistos ao longo dos tempos seja a resposta também, ou mesmo identificar o conforto que o surgimento de vidas-performance gera aos indivíduos inseridos no instante cosmopolita das redes sociais.

Para que tal movimento seja quebrado e exista a possibilidade de refúgio que Renato Manfredini Jr. tanto buscou pela via de sua personagem Russo – que acabou por engolfá-lo e

confiná-lo ao seu apartamento no fim da vida, uma ode irônica e triste a Maria Callas (uma de suas cantoras e *performers* favoritas), em pleno momento de cultura-mundo, onde tudo está interligado, conectado e veloz –, é preciso criar dispositivos de apoio que permitam ao indivíduo a segurança do recomeço sempre que for necessário. A solidariedade entra aqui como chave, pensada e preconizada por Lipovetsky e Serroy diante do esmagamento ao qual o sujeito está exposto no hiperTUDO. A mistura do moderno e do tradicional precisa tender para a geração de experiências enriquecedoras e não retrógradas, castradoras ou punitivas.

Ao falar de dor e de lugar num mundo “hiper”, em que a saída se apresenta cada vez mais performática e artificial, cabe lembrar Camus (2012, p. 124) quando analisa Sísifo do desenrolar de sua tarefa diante da montanha:

Deixo Sísifo na base da montanha! As pessoas sempre reencontram seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.

É preciso imaginar Renato consciente e operando seu intento ao ter o diagnóstico do HIV em mãos. Não à toa foram os seis anos mais produtivos dele em carreira solo e da banda em conjunto: seis discos completos chegaram ao mercado no intervalo de seis anos até sua morte. O trovador vestiu sua indumentária e foi transformar a dor em letra de canção. Ao performatizar o trajeto que não sabia muito bem quando findaria, Renato Manfredini Jr. escolhe a via de Sísifo e agarra seu destino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Apenas imaginação?”

Renato Russo faleceu à 1h15, do dia 11 de outubro de 1996, em decorrência de problemas infecciosos pulmonares. Seu corpo será cremado conforme seu desejo, assim como, também a seu pedido, não haverá cerimônia de velório. A Legião Urbana, consternada, agradece desde já todas as manifestações de carinho

Nota de falecimento

Dado, Bonfá e Rafael Borges.

*Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim*

Carlos Drummond de Andrade

O legado da Legião persiste, e a imersão no universo de Renato Russo também. Em pleno século XXI, a saga iniciada pela banda é ressignificada nos cinemas com um documentário produzido por Marcus Ligocki e dirigido por Vladimir Carvalho, *Rock Brasília – Era de Ouro*⁹²; também com um filme que conta a história do surgimento da banda na cidade de Brasília, *Somos tão jovens*, de Antonio Carlos da Fontoura; e com a filmagem de uma adaptação da canção “Faroeste caboclo” para as telas, batizada com o mesmo nome, e dirigida por René Sampaio. Essa movimentação ganhou fôlego não só pelas comemorações do que seria o cinquentenário de Renato Russo, mas também pela surpresa de muitos ao constatar que ainda há nesta persona uma garantia de interesse e sucesso.

⁹² *Rock Brasília – Era de Ouro Brasil*. 2011. Cor. 111 min. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Marcus Ligocki. Gênero: Documentário.

Prova disso está na publicação recente de um livro de 20 contos baseados nas músicas da Legião Urbana, organizado por Henrique Rodrigues. Para ele, as canções compostas por Renato Russo tocam o imaginário íntimo das pessoas, com letras que falam da indignação político-social, das relações com os pais e dos caminhos e descaminhos do amor. A editora Abril lançou a discografia completa da Legião Urbana, vendida nas bancas no ano de 2011, e enfrentou problemas devido ao consumo maior que o esperado, pois os Cds se esgotaram rapidamente e a tiragem do box que comportaria todos eles, que poderia ser encomendado direto com o jornaleiro, não foi suficiente para atender a demanda. Em 2016 foi lançado outro box, desta vez com os cinco álbuns gravados apenas por Renato Russo, trabalhos solo que a Universal Music batizou como *Renato Russo – Obra completa*, composta pelos dois discos solos lançados em vida por Renato, *The Stonewall Celebration Concert* e *Equilíbrio distante*, e mais três coletâneas póstumas: *O último solo*, *Presente* e *Duetos*.

Essa mesma aura permanece nas apresentações de 30 anos da banda, com Dado e Bonfá viajando o país no ano de 2016, contando com o ator e músico André Frateschi no vocal; com a publicação de três livros (até o momento) de “autoria” de Renato Russo: o diário de sua internação em 1989 (*Só por hoje e para sempre*, de 2015); do caderno em que escreveu a história de uma banda fictícia, a The 42nd Street Band, quando estava acamado por conta da epifisiólise na adolescência, transformado em livro, organizado por Tarso de Melo (*The 42nd St. Band: romance de uma banda imaginária*, de 2016); e, em setembro de 2017, foi lançado o *Livro das listas*, que contém seleções de músicas, discos, atores, dentre outras referências, selecionados em um caderno pessoal de Renato. Houve também o lançamento do livro que conta as histórias por trás das letras da Legião Urbana, *Discobiografia legionária*, de Chris Fuscaldo, em 2016.

A última entrevista de Renato Russo foi concedida a Marcelo Fres, da revista de rock *International Magazine*, em julho de 1996. Nela, quando o jornalista pergunta como Renato está, este responde: “Ah, eu tô complicado. E eu não quero falar sobre isso”. E quando questionado sobre o que achava de Chico Science, Carlinhos Brown e Chico César, declara que os artistas precisavam do mesmo de sempre: “união, liberdade do artista poder trabalhar. O artista brasileiro não tem de matar um dragão por dia”. Nesse momento ele revela a difícil relação entre os artistas, as gravadoras e o mercado fonográfico. As pressões que os contratos impõem e ao mesmo tempo o próprio público e fãs, que esperam que abanda continue sempre fiel àquilo que eles acreditam ser o ideal. A pressão da imutabilidade do sucesso e da produção de *hits* e shows deixa a criatividade domesticada, e estas são palavras que não habitam o mesmo eixo de expressão e significado. Havia também, nessa entrevista, a tristeza

por não conseguir fazer do disco um álbum duplo porque o país estava passando por mais um momento complicado financeiramente.

Ao pensar a carreira como um todo, Renato declara a Marcelo que estava cansado de uma série de coisas, bandas e sons que antes gostava de ouvir. Declara, inclusive, que não vai mais fazer ativismo homossexual, pois acredita que quem precisa de ajuda são os heterossexuais. E declara: “Eu quero que essas pessoas que se preocupam comigo que vão às favas, que elas se preocupem com minha música. Se alguma coisa vai ficar, vai ser minha música – a nossa música, o nosso trabalho. Então se estou bem ou se estou mal, vá tomar no cul!”. E encerra: “Aqui no Brasil, nós somos alegres, mas não somos felizes. Existe toda uma melancolia e uma saudade que a gente herdou dos portugueses e que a gente ainda nem começou a resolver. A gente não sabe o que é esse nosso país”. Para uma entrevista final, Renato estava determinado a parecer otimista e sincero, mesmo que não soubesse que aquela seria sua última fala a um jornalista. Ao fazer um levantamento do que importa, a música, ele convida o fã a prestar atenção ao seu legado: sua música.

Arthur Dapieve, jornalista musical e amigo de Renato, no encarte de *Mais do Mesmo*, define os discos da banda como: “o politizado *Legião Urbana*, o amoroso *Dois*, o irado *Que país é este 1978/1987*, o religioso *As quatro estações*, o sombrio *V*, o reflexivo *O descobrimento do Brasil*, o deprimido *A tempestade* e o redentor *Uma outra estação*”. Cada álbum emana um discurso, variando da revolta com o sistema político à exploração do íntimo, dos dilemas impostos pelo amor às questões que envolvem a retomada da vida (em plena consciência dos dias, da finitude, da morte). Assim, temos um cancionista que demonstra nas suas letras de canção uma oscilação criativa que, tal como uma onda, apresenta altos e baixos. Vai do universal ao particular e do eu para o(s) outro(s); a alteridade é exercida sempre com um pedido de atenção de um eu fragmentado, repartido, necessitado do tu para sua completude. Para Lejeune, esse processo faria parte de um pacto autobiográfico, no qual há uma identificação em três níveis: o narrador fictício identifica-se com o autor, que, por sua vez, se identifica com o personagem principal (autor = narrador = personagem).

Tal construto é muito bem percebido quando analisamos quatro de seus sonetos, que vieram a público na exposição do MIS, autorizada por Giuliano, e que aqui escolhemos colocar na abertura de cada parte da tese. Eles são numerados de I a IV em algarismos romanos, sem títulos, e seguem rigorosamente a métrica e a conformação de dois quartetos e dois tercetos que a opção pelo soneto impõe, matéria que exige do poeta afino e concentração, escolhida por Manfredini Jr. para discorrer sobre a artesanania de sua escrita. Não coincidentemente, como leva a crer toda a estética da obra de Renato, o soneto não veio à toa,

pois representa a reconexão da letra e da melodia. Etimologicamente, a palavra “soneto” (do italiano “*sonetto*”) significa pequeno som e seria a letra de uma pequena melodia, retornando ao provençal, ao referir-se à sonoridade produzida pelos versos. Nesta aproximação da palavra com o som e na referência aos demais sonetistas brasileiros que deixaram grande legado nesta vertente – Gregório de Matos Guerra (1636-1696); Cláudio Manuel da Costa (1729-1789); Cruz e Sousa (1861-1898); Olavo Bilac (1865-1818); Augusto dos Anjos (1884-1914); e Vinícius de Moraes (1913-1980) –, vemos o olhar ao passado do Renato Manfredini Jr., saudosista e trovador que tantas vezes se manifesta em suas letras de canção.

Percebe-se claramente uma ligação temática entre esses quatro sonetos de Renato, e a sequência numérica reproduz também uma sequência lógica que ilustra um projeto com início, meio e fim, ligado à artesanania das palavras. Embora “palavra é o que o coração não pensa”, ela é também para Renato o local da construção de ideias, a realização física de um ideário que pensou desde cedo o seu trabalho como artista. O jogo entre pessoa e persona, que ganhou artifício de personagem, fica claro no primeiro soneto, quando Renato revela o tecer das palavras “ensaio” e “cena”, cada ato sendo diferente do outro e distante de si mesmo: “o elenco que aplaude é o do retrato”. Esta divisão clara entre o que se emula e o que é “vero fato” comprova que Manfredini Jr. ambiciona em sua trajetória uma arquitetônica para as palavras que aliou à melodia em suas letras de canção. No segundo soneto já revela que o embate entre a mentira como opção para ser livre, sendo baldio seu terreno e seu alarde. Confusão. Muito da estética russeana quer levar o seu leitor/ouvinte a nunca ter certezas, sobre nada, sobre tudo. Metamorfose ambulante viva à Raul, Renato escolhe impor uma teatralidade explícita ao seu ato.

No terceiro soneto, há o diálogo que questiona o que dissera antes, no segundo: “ Se há que era entulho e não virtude / A fé que tão vazia veio tarde / Parece que se houver mesmo vaidade / E só a do que aqui ainda se ilude”. Desconstrói esse eu-lírico que crê, confuso, jovem e que se confessa por meio dos erros que já cometeu. Ao final, o sujeito revela a dualidade tão presente em Renato, que põe em xeque novamente a quase confissão revelada. O último terceto do soneto III entrega o jogo, ou não: “Se fosse tão baldio e tão sem nada / O que saiu de um coração tão tosco / As rimas não seriam trabalhadas!”. Para arrematar, a sorte vem alheia ao sustento no quarto e último soneto, e o ser que se expressa aqui é o sujeito cansado que já não tenta mais. É dor. E isso conversa diretamente com a letra de “Quando o sol bater na janela do seu quarto”, do disco *As quatro estações*, de 1989: “Tudo é dor / E toda dor vem do desejo / De não sentirmos dor”.

O soneto já existia e dialoga com esta letra de canção em um álbum que nasceu para ser a virada do projeto de banda da Legião Urbana. Para complementar ainda mais a ideia de construto naquilo que envolve Renato, no encarte desse álbum ele registra que os versos desta canção são provenientes de um livro, *Doutrina de Buda*, e que toda a parte sobre dor e desejo vem deste livro⁹³.

Essa quarta faixa do álbum é uma faixa esperançosa, que convoca o outro a congregar e acreditar: “A humanidade é desumana / Mas ainda temos chance / O sol nasce pra todos / Só não sabe quem não quer / Quando o sol bater / Na janela do teu quarto / Lembra e vê / Que o caminho é um só // Até bem pouco tempo atrás / Poderíamos mudar o mundo / Quem roubou nossa coragem?”. Quem? Ao levar este apelo como pergunta ao interlocutor, o cancionista provoca a reflexão acerca do que acontece com o sujeito de seu tempo, o que aconteceu com a coletividade e como a descrença esmoreceu a coragem de todos. Trata-se do falar em nome do coletivo, e mais uma vez a voz messiânica de Renato se ouve ao fundo da canção, como um arauto do que vai no coração alheio. Então a identificação acontece no instante em que a dor de um encontra a do outro em uma só voz. Eis aí a “mágica” da Legião Urbana e mais do caráter messiânico que começou a rondar a figura de Renato Russo, a projeção personagem de Manfredini Jr.

Um exemplo do efeito dessa “presença” pode ser sentida na noite do dia 29 de maio de 2012, quando a rede MTV de televisão realizou um tributo à Legião Urbana, com mais um show sendo realizado na noite do dia seguinte. Com um público composto de fãs e apreciadores da banda, o que se viu foi novamente no palco Marcelo Bonfá, Dado Villa-Lobos, alguns convidados importantes na história da Legião, como Andy Gill, do grupo Gang of Four, Fernando Catatau⁹⁴, Bi Ribeiro, do Paralamas do Sucesso (responsável pela ida da Legião Urbana, logo no início de tudo, para o Rio de Janeiro), e o ator Wagner Moura, como voz condutora do tributo a Renato Russo. Entre a performance emocionada de Moura e uma plateia absolutamente calorosa, que cantou todas as 25 letras do repertório e impôs um bis com “Será”, quando todas as luzes se apagaram ao final do show e a plateia cantou em uníssono a letra que pergunta “Será só imaginação?”, o que se viu foi a sobrevivência de uma

⁹³ Para apimentar a ironia que sempre ronda as letras da Legião Urbana, Renato diz também que o uso de partes do livro é autorizado no próprio livro, sendo que pedem apenas o envio de uma cópia de qualquer apropriação para Bukkyo Dendo Kyokai, que deve também ser creditado. O endereço constava do livro e Renato garantiu que iria enviar uma cópia: “Imagina! A gente pode até fazer sucesso no Japão! (Espero que eles gostem do disco)”.

⁹⁴ Fernando Eduardo Ary Junior, o Fernando Catatau, é guitarrista. Lançou-se pela banda Cidadão Instigado, de Fortaleza, e já tocou também com Vanessa da Mata, Los Hermanos e Amaury. Produziu o *Iê Iê* de Arnaldo Antunes. Integra também a banda do músico Otto e faz parte do Coletivo Instituto.

aura legionária, persistente, comovida. A plateia estava ali e, para ela, independentemente de quem estivesse no palco, sabendo que a voz e a performance de Russo são inalcançáveis, havia o desejo comum de uma catarse coletiva. As letras compostas por Russo demonstraram sua força, uma após a outra, mesmo depois do fim da Legião Urbana, há tantos anos. Presença na ausência.

Um momento em particular revelou o poder desse (re)encontro. Ao entoar “Via Láctea”, canção de Renato para o álbum *A tempestade* e tida como sua carta aberta de despedida, Dado Villa-Lobos foi ao chão com sua guitarra e permaneceu alguns minutos sem conseguir tocar. Renato Russo nunca executara essa canção em show algum. Eles não tiveram tempo. Em seguida Dado se levantou e voltou a tocar. Algo acontecera ali. A ruptura entre o espetáculo e a consciência da vivacidade poética daquela letra entoada avivaram a memória e por um instante o sentimento foi maior que a responsabilidade da performance. Sublimada, a dor do reconhecimento de um passado que não seria reproduzível, a troca de emoções com o público (que recitava as canções trazendo de volta a sensação messiânica que envolve a banda), enfim, a partilha de um mesmo palco mais uma vez por Dado e Bonfá, fizeram dessa noite a sublimação de uma trajetória. Mesmo com um cantor amador, a homenagem existiu, e por alguns instantes foi experimentado o elemento aurático de que falara Benjamin⁹⁵.

Todas essas recentes reaparições da persona de Russo, seja representado na diferença entre ele e André, intencional e fortíssima, seja na entrega à editora dos originais escritos pelo pai, que o único herdeiro, Giuliano Manfredini, tem proporcionado, são a verificação do legado ainda vivo da Legião Urbana e seu apelo junto aos fãs. Recebidos com amor e ódio, esses três eventos (a turnê e as duas publicações) provocam uma reflexão acerca da atualidade das letras de canção escritas por Renato e da curiosidade que seus escritos (mesmo os da adolescência) despertam no público de hoje.

Desta mesma curiosidade acerca de Manfredini Jr. e suas origens, surgiu o desejo, em 1999, pelas mãos do produtor Luiz Fernando Borges, de realizar um documentário sobre sua vida antes da Legião Urbana. Para tanto, teve o aval da família Manfredini. O que era para ser um documentário foi ganhando outra forma e em 2005 nasceu o projeto de um filme, que teria por título *Religião Urbana* e que já estava entrando em produção, daí o filme “Somos tão Jovens”, pois a família alegou que Renato não seria a favor do uso da palavra religião. Na seara das atualizações da produção de Russo para o cinema, em 2013 estreia *Faroeste*

⁹⁵ Walter Benjamin (1892-1940). O artigo referência para esta citação é “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas I. Trad. de Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Caboclo, filme dirigido por René Sampaio, com Isis Valverde no papel de Maria Lúcia e grande elenco, em bem sucedida adaptação da letra de canção composta em 1979 e lançada em 1987.

O projeto artístico de Renato Manfredini Jr. ganhou um tónus que o lançou para algo maior que as letras e tudo o que deixou escrito em seus cadernos. Em busca de atingir todos os planos que traçou quando escreveu a trajetória de Eric Russel e a The 42nd Street Band, não contava com a falha da carne, que também sucumbiu diante do abuso das drogas lícitas e ilícitas. O enfrentamento da realidade da fama foi maior do que o espírito de Junior podia abarcar. Ele ainda tinha planos de escrever/realizar a multiplicidade artística que desenhou para Eric, escreveu a peça de teatro que nunca antes havia sido revelada, tinha planos de roteiros para cinema (muitas de suas letras são plenamente encenáveis, e a prova é a adaptação cinematográfica de “Faroeste Caboclo” e “Eduardo de Mônica”) e queria escrever romances quando se aposentasse da função de *rock star*. Tudo estava escrito na sua imaginação. Não houve tempo para a execução de tudo o que ele idealizou.

Todos que conviveram com Renato Russo visualizaram claramente a dicotomia entre a performance artística e o homem entre quatro paredes que lhes entregava suas verdades sem medos ou limites. É ilusão também querer atingir a pessoa por detrás da máscara, pois ela é inapreensível até mesmo para quem habita o sujeito que a manipula. O que apreendemos é a persona da persona da persona em *looping*. No entanto, há muitos biografemas⁹⁶, que permitem um vislumbre do real em meio ao imaginado, as frestas de identidade que não pertencem ao artifício, mas ao mais próximo do sujeito que se pode chegar. A busca dos fãs é por estes rastros do ideário que se personificam por meio dos bens pessoais do ícone, o acesso aos escritos, ao vestuário, ao apartamento e ao mobiliário, coisas que inclusive fazem parte do último episódio dos Manfredini na justiça, pois Giuliano rompeu com a família e resolveu atuar de maneira contraditória à vontade da avó e da tia, doando parte do acervo do pai para uma ação beneficente.

Ainda na esfera deste sujeito inapreensível, por mais que se deseje alcançá-lo, o constructo de Renato como persona (eu-lírico, *performer*, homem público nas entrevistas) foi, indo além, ícone de um tempo de mudanças radicais para os indivíduos. O fim da ditadura no Brasil impôs uma nova postura, trouxe a revolta, a palavra que havia sido censurada, os resquícios da impunidade em seus limites, e depois houve como que um estado de inquietação que gerou um olhar para si, o eu em detrimento do pensamento coletivo, a dor interior, pelos

⁹⁶ Conceito de Roland Barthes que se configura como a tomada de uma característica, um detalhe, um evento da vida de um sujeito como metonímia para a narração dessa vida.

amores e familiares perdidos/desaparecidos/apagados, pela existência frustrada e sem rumos, um abismo sem definições de causa, um torpor. Aqui, conosco, Drummond, em “O sobrevivente”, cito:

Os homens não melhoram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)

Drummond, um dos poetas preferidos de Renato Manfredini Jr., assim como Fernando Pessoa, escreve na descrença sobre os homens, e é neste lugar de desilusão e resgate que o sujeito que Renato inscreve por meio de suas canções tenta se equilibrar. “Mas é claro que o sol vai voltar amanhã”, mesmo diante do desânimo e do cansaço, crença. Esse universo distópico era a fonte para o cancionista construir este discurso de caos e utopia, numa referência que ele mesmo citou algumas vezes em entrevistas ao romance “1984”, de George Orwell, arte contemporânea como um todo se sustenta neste estado “quase terminal”, pois que cada vez mais a realidade esmaga a utopia, ou, de outra maneira, a possibilidade de uma leitura artística e sensível do mundo, este, cada vez mais doente e cáustico. Uma saída possível apresenta-se na mirada de Christopher Lasch, na hipótese de um movimento umbilical, uma imagem para retratar a volta do autor para o tema do “eu”, a partir de si mesmo, buscando aí a poesia (im)possível, o que nos remete ao mesmo movimento escolhido pelo nosso cancionista na construção de seu legado poético.

Nesta tentativa de fincar o sujeito em um ponto de vista que apresente uma saída lúdica para o mundo caótico que despeja imagens e apocalipse nos noticiários e redes sociais, Lasch dialoga não apenas com Manfredini Jr., mas com Burroughs, o *beatnik*, a quem cito: “as próprias palavras e imagens são drogas, por meio das quais poderes invisíveis controlam uma população de viciados em imagens”. Notemos que tudo isso foi escrito por ambos sem que ainda vivêssemos o fenômeno midiático da autopromoção via Facebook, Instagram, Snapchat, Twitter, Happn, Tinder, entre outros. O sujeito que se constrói a partir de boas fotos e longas edições de imagem já era captado em sua fantasmagoria em *O mínimo eu*.

Quando pensamos a partir deste contexto de sociedade *avatar*, em que o real vai sendo substituído pela vida online, representada de maneira fantasiosa e entorpecida, caminhamos em direção a Orwell e Bradbury, com *1984* e *Fahrenheit 451*, que se tratam de romances de ficção científica em que o futuro da humanidade funcionaria cerceado por câmeras e controle

de livros. Não riremos ainda das coincidências da arte. Ainda nesta seara lembramos a canção protesto de Renato Russo, “Geração Coca-Cola”, que alertava sobre consumo, programação de vidas por meio das influências norte-americanas e capitalismo desenfreado.

Considerar a letra de canção, que dialoga com os movimentos sociais e culturais contemporâneos, como parte do esforço de um pensador em decodificar a modernidade e como os sujeitos nela se inserem e se representam já não é mais tópico para ser questionado. Na canção e em seus estudos aconteceu o mesmo que Lasch previra para a literatura, o que leva a Marisa Monte, que exemplifica e resume muito dessa sincronia entre expressão do sujeito e canção quando lançou um disco complementar, duplo, cujos títulos são: *Infinito Particular* e *Universo ao meu redor*. O primeiro sendo o único trabalho totalmente autoral de Marisa, lançado em 2006, cuja temática é essa volta para o interior, o olhar para si nas relações com o outro (pleno exercício de alteridade) e com o mundo. A canção “Infinito Particular”, composta por Marisa, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, explicita esse jogo de outridade: “Eis o melhor e o pior de mim / O meu termômetro o meu quilate / Vem, cara, me retrate / Não é impossível / Eu não sou difícil de ler / Faça sua parte / Eu sou daqui eu não sou de Marte / Vem, cara, me repara / Não vê, tá na cara, sou porta-bandeira de mim / Só não se perca ao entrar / No meu infinito particular”.

Quando incita o outro a enfrentá-la, a voz feminina deste eu-lírico convida o outro a retratar o seu eu. É uma provocação direta ao outro, num ato aparentemente fácil, inofensivo, mas que pode causar uma dispersão do outro no “infinito particular” deste eu convidativo. O sujeito que se oferece não aponta apenas um lado, mas o pior e o melhor de si, para que seja visto. A ironia deste canto da sereia é justamente a aparente transparência do eu que evoca, em sua benevolência de água boa para beber, um outro que pode nele se perder. Indo nesta direção, Russo desenhou ao longo de sua carreira, englobando aqui todas as suas letras de canção, um percurso também ideológico acerca da existência e do ato de se relacionar com o outro. Protesto, redenção, amor romântico, desilusão, drogas, sexo, sociedade burguesa e *rock and roll*. Seu *mix* de repertório e ideário compõe um movimento de onda que perpassa toda a produção da Legião Urbana.

Para Renato, a melodia e letra nasciam juntas, separadas, em ordens distintas, conforme relatado por seus biógrafos, Carlos Marcelo e Arthur Dapieve, com processos diferentes a cada colheita musical, como registrado na entrevista concedida por Renato a Luiz Carlos Mansur, do Caderno “Ideias”, do *Jornal do Brasil*, de 23 de janeiro de 1988: “Eu acho que, se há duas partes, letra e música, elas devem poder se impor isoladamente”. Cada parte

tem seu próprio poder de expressão em uma geração assombrada pelo fantasma do “nada” presente a partir dos anos de 1970.

Renato, como cancionista, exprimiu seu assombro diante da liquidez cada vez mais presente nas relações humanas, a começar pelo conflito entre frieza e indulgência da sociedade em tempos de guerras. Nasce aí o eu-lírico, a persona, o eu que representa toda uma geração batizada inicialmente de “Coca-Cola” e que depois se dilui, pensando em termos baumanianos. Vemos o sujeito à beira do abismo, num sistema autorreflexivo que se volta para o outro também, dolorosa alteridade, sempre pungente nas suas letras.

A expressão máxima desse engenho russeano é evidenciada no contraste entre *A tempestade* e *As quatro estações*, por exemplo, em como temos um sujeito que ora crê na salvação e ora desiste da crença. Não é uma mensagem niilista, mas há um flerte com o fim, tal como os românticos com a presença sedutora da morte, tal como sopra a presença poética de Byron e de Baudelaire quando se entra nesse corredor assombroso do dilema entre Eros e Tânatos. O último álbum do qual Renato participa como autor e vocalista, compondo também as melodias em conjunto com Dado e Bonfá, é intencionalmente batizado de *A tempestade ou O livro dos dias*. Voltamos a Lasch e o eu e o abandono das certezas na modernidade líquida de que nos fala Bauman, e o sujeito deste álbum é a voz da solidão, do vazio, do olhar interior, das incertezas e da melancolia. A vida é aqui e agora, como bem mostra Antonio Cícero (2012) em seu poema “O fim da vida”, e a despedida não pode ser fácil:

Conhece da humana lida
a sorte:
o único fim da vida
é a morte
e não há, depois da morte
mais nada.
Eis o que torna esta vida
sagrada:
ela é tudo e o resto, nada.

As canções “Mil pedaços”, “Quando você voltar” e “Longe do meu lado”, “O livro dos dias” e “Soul Parsifal” formam o nicho melancólico deste álbum, dialogando com o poema de Antonio Cícero, são cartas de despedida aos amigos, aos sonhos e ao que não foi vivido. O sujeito evocado nessas letras lamenta, aborda o rompimento amoroso e, no entanto, decreta-se “em paz” consigo mesmo. Citando os primeiros versos destas canções: “Adeus, adeus, adeus meu grande amor”, de “Mil pedaços”; “Vai, se você precisa ir / Não quero mais brigar esta noite”, de “Quando você voltar”; “Se a paixão fosse realmente um bálsamo / o mundo não pareceria tão equivocado”, de “Longe do meu lado”; “Ausente o encanto antes

cultivado / percebo o mecanismo indiferente”, de “O livro dos dias”; e “Ninguém vai me dizer o que sentir / Meu coração está desperto / É sereno o nosso amor / E santo este lugar”, de “Soul Parsifal”, o tom já fica explícito.

A aura que contagia o álbum é de despedida, o eu que se manifesta nestes versos encontra-se na letargia de Morpheu, como em estado de cura, de redenção, diante do outro, resignado, purgando a vida. Nesse exercício extremo da alteridade que é ceder, entender e aceitar o outro, não impor, nem se revoltar diante das escolhas que não coincidem com as suas próprias, esse sujeito diz a Lasch e sua teoria a respeito do homem que se constitui nos tempos modernos como um EU absoluto que há esperança de ressignificação. O enfrentamento da despedida nestes termos é reverberação catártica do eu do criador, ciente de sua finitude, de sua carne que não mais suporta os efeitos da doença que a faz definhar.

Colhendo esse ideário de paz que compõe meu recorte de *A tempestade*, a canção que foi escolhida para as rádios, “Via Láctea”, é síntese: “Quando tudo está perdido / Sempre existe um caminho / Quando tudo está perdido / Sempre existe uma luz / Mas não me diga isso // Hoje a tristeza não é passageira / Hoje fiquei com febre a tarde inteira / E quando chegar a noite / Cada estrela parecerá uma lágrima”. Este sujeito que emerge da tempestade, atropelo de água em profusão, que anuncia sempre uma calmaria, é o mesmo que Octavio Paz percebe em *Signos em Rotação*, quando a consciência da história faz com que o indivíduo perceba o outro cotidianamente para, então, SER, quando diz que “a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte” (PAZ, 2006), e acrescento: somos tempestade. Nesta constatação, vemos que a poesia é a reunião da vida e da morte; para Paz, a totalidade. Evoco aqui Torquato Neto para sintetizar esse eu que não se explica porque explicado em si está, finito, em seu poema “Cogito” (2001, p. 269):

eu sou como eu sou
 pronome
 pessoal intransferível
 do homem que iniciei
 na medida do impossível

eu sou como eu sou
 agora
 sem grandes segredos dantes
 sem novos segredos dentes
 nesta hora

eu sou como eu sou
 presente
 desferrolhado indecente
 feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
 vidente
 e vivo tranquilamente
 todas as horas do fim.

O testamento poético e de sublimação do sétimo álbum – inevitável pensar no “Sétimo selo” de Bergman⁹⁷ –, é de serenidade, num entendimento que transcende, quase divino. O número sete, citando Chevalier,

representa os dias da semana, o ciclo da criação da terra, sintetiza a totalidade do espaço e do tempo (...), é a chave do apocalipse: 7 igrejas, 7 estrelas, 7 selos, 7 trombetas, etc., o número 7 é mágico, caracteriza a perfeição, a divindade, por isso também o número de Satanás, que tenta imitar Deus.

Como um livro de fato, a narrativa que se monta com as 15 canções do álbum, encadernado como livro e sem registros fotográficos atualizados, é uma alegoria. Este é o capítulo final da banda que por décadas move o imaginário e tece modelos culturais da juventude, a mensagem que fica é um ato de fé e não de revolta, encerrando um ciclo inaugurado com “Será”, primeira canção, do primeiro álbum, e que culmina com “O livro dos dias”, a última canção, do último álbum do qual Renato participou.

Segundo declarações de biógrafos e algumas entrevistas dos artistas mais próximos a Renato nas gravações dos últimos discos, a certeza de que estava com Aids quando fez os exames que constataram a doença trouxe ao espírito do cancionista uma visão de mundo ainda mais imbuída de um sentido holístico. Mais do que decodificar os mistérios das relações humanas e deixar uma mensagem de resiliência para seus legionários, Renato fez planos pensando no fim de sua vida. Do resultado aos seis anos seguintes de convívio com a doença e absoluto sigilo, que só é quebrado perante os seus, e mais para o final do embate, Renato grava quatro discos com a banda e os dois em projeto solo. Há, neste espaço de tempo, a reinvenção do artista, que traz o teor místico e esperançoso do álbum V para todos os demais projetos da banda. Era urgente produzir, e assim foi feito até as gravações de *A tempestade*, que ainda oportunizaram material excedente, usado no álbum *Uma outra estação*.

⁹⁷ Filme sueco de 1956, do gênero drama, escrito e dirigido por Ingmar Bergman.

Cazuza e Fred Mercury e Renato Russo sucumbiram pelo HIV, talvez hoje pudessem ter mais chances diante deste embate cruel. No entanto, suas posturas de enfrentamento da doença perante o público divergem de maneira crucial. O que Cazuza fez, numa turnê final agressiva e reveladora, muitas vezes apresentando-se em cadeira de rodas e com os ossos aparentes, palavras duras e tudo isso diante da plateia, Mercury e Russo não toparam. Estes, morreram sem que o público tivesse real dimensão dos efeitos da doença sobre seus corpos, enquanto Cazuza escolheu a superexposição como elemento estético, poético e de enfrentamento. Cada um à sua maneira, os três vivenciaram por meio de sua arte a sua dor, ficando explícito em registros vocais e visuais, que até os semideuses não estão imunes, nem suas vozes únicas, nem suas performances.

No dia da morte de Cazuza, a Legião Urbana apresentou-se no Jockey Club, em show exibido pela TV Manchete, e Renato abriu o show com a fala a seguir:

Boa noite Rio de Janeiro. Eu quero falar algumas coisas aqui. Eu vou falar de mim. Eu tenho mais ou menos trinta anos, eu sou do signo de áries, eu nasci no Rio de Janeiro, eu gosto da Billie Holiday e dos Rolling Stones, eu gosto de beber para caramba de vez em quando, também gosto de mil shake, eu gosto de meninas, mas também gosto de meninos, todo mundo diz que eu sou meio louco, eu sou um cantor numa banda de *rock and roll*, eu sou letrista e algumas pessoas dizem que eu sou poeta.

Agora eu vou falar de um carinha.

Ele tem 30 anos, ele é do signo de áries, ele nasceu no Rio de Janeiro, ele gosta da Billie Holiday e dos Rolling Stones, ele é meio louco, ele gosta de beber pra caramba. Ele é cantor numa banda de rock, ele é letrista, e eu digo: ele é poeta. Todo mundo da Legião gostaria de dedicar esse show ao Cazuza.

Depois, a banda já inicia os acordes de “Há tempos” e Renato executa a canção. Esta apresentação/homenagem é mais uma amostra de que suas apresentações foram pensadas para serem também uma forma poética de manifestação. Renato era muito exigente com suas aparições, e isso demonstra o zelo com que ele executava seu projeto, culminando em performances marcadas por momentos em que ele se deitava no palco e cantava trechos inteiros nesta postura e até mesmo músicas inteiras. Assim foi o caso do último show, em que a plateia cantou “Faroeste caboclo” sem que ele cantasse, deitado no palco, em protesto contra uma latinha lançada em sua direção. O show continuou, o último, sem, no entanto, deixar de revelar que Renato não era mais o mesmo e permanecia no estranhamento desse contato com a plateia.

Por acreditar que a mensagem que tinha a transmitir poderia revolucionar o mundo, temos um Renato que, desde o início de suas composições como cancionista, escreve para o/um outro a quem deseja comunicar um legado de esperança diante do infortúnio (qualquer que seja, de onde vier – seja amoroso, político, existencial, intrínseco, coletivo). No início em vias de protesto e politizado, depois rendido diante das agruras da vida e, ao cabo, resignado em sua condição de sujeito deslizante num mundo cheio de fúria e caos, o sujeito que Renato constrói ao longo de sua narrativa desenha uma trajetória de iluminação que lembra preceitos budistas. Eis que o indivíduo está armado, depois plenamente consciente e em estado de observação, para enfim render-se e pedir perdão (pedindo também ao mundo que lhe entenda e acolha).

Renato Russo, criação de Renato Manfredini Jr., isola-se do real ao esconder a forma física diante da luta contra o HIV, sendo que um dos poucos relatos deste quadro está presente na biografia de Dado Villa-Lobos, que registra o dia da morte de Manfredini Jr. e a chegada ao apartamento. O corpo não acompanhou a dimensão da poesia, e em 11 de outubro de 1996 despediu-se deste plano para deixar pairando ainda o rastro do cancionista. Quando Camus (2012, p. 137) descreve Kafka num estudo que acompanha seu livro sobre o mito de Sísifo, ele alcança muito do entendimento final acerca da herança de Manfredini Jr.:

Sua obra é universal (uma obra realmente absurda não é universal) na medida em que nela aparece o rosto comovente do homem fugindo da humanidade, extraído de suas contradições razões para acreditar e de seus desesperos fecundos razões para esperar, e chamando de vida sua apavorante aprendizagem de morte. É universal porque sua inspiração é religiosa. Como em todas as religiões, o homem ali se libertou do peso de sua própria vida. Mas assim como sei disso, e posso até admirá-lo, sei também que não busco o que é universal, mas o que é verdadeiro. As duas coisas podem não coincidir.

E quando coincidem? Quando a pulsão da escrita carrega o desejo de vida do condenado? Neste recorte de análise de Camus encontro minha certeza sobre o legado de Manfredini Jr., ao afirmar que a arquitetura de sua obra vai além do que se vê quando atrelada apenas ao que foi entregue à indústria cultural, como bem de consumo, entretenimento e catarse do/para o público. A expiação que está intrínseca na *via crucis* final da produção de Manfredini Jr. atrela às suas letras de canção um sentido maior, deste mesmo homem kafkiano percebido por Camus que revela na frente a fuga da humanidade. Para Umberto Eco (1970, p. 50),

o problema da cultura de massa é exatamente o seguinte: ela é hoje manobrada por “grupos econômicos” que miram fins lucrativos, e realizada por “executores especializados” em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção maciça da dos homens de cultura na produção. A atitude dos homens de cultura é exatamente a do protesto e da reserva.

Quando Renato começou a sofrer as pressões para produzir os álbuns a partir do terceiro, quando seu material pré-pronto já fora todo utilizado, começa a *via crucis* do artista que busca o *rehab* inclusive para dar conta de entregar um produto que fosse fiel ao seu projeto artístico. Ele não entregaria algo apenas para cumprir contratos. A alta vendagem da Legião lhe garantiu a prerrogativa de ter bons profissionais e estúdio livre para produzir novas canções. Houve aí a quebra da lógica de mercado por parte de Manfredini Jr., que entregou Russo aos que dele queriam proveito, na tentativa vã de manter a alma intacta. Não que o preço por tudo isso não tenha sido alto e sua aversão aos shows e apresentações na televisão não tenham sido cobrados. No entanto, ao garantir-se como produto vendável, a banda como um todo pôde entrar num certo Olimpo de que poucos artistas desfrutam. Tudo isso, ainda assim, incomodava Renato.

Há um mistério na escrita de Renato, no íntimo do eu-lírico e do autor, esse duplo persona e pessoa transmutado em personagente, no outro visto pelo prisma de uma representação, nos extremos da experimentação da alteridade e suas consequências, nos cacos de uma geração que foram captados por Renato e fizeram-se todos elementos de um eu em colisão consigo mesmo. Sua escrita foi sua sobrevivência. Manfredini Jr. se ligou de maneira visceral ao seu projeto como cancionista para nele sobreviver. Metódico, organizado e enriquecido pelas leituras de toda uma vida, fez do verbo também uma atuação de sua personagente e a melancolia tornou-se sua casa. Palavra escrita e musicada, performatizada, dura e cristalina, fugindo de si e das armadilhas da finitude da carne. Seu legado foi dado à Legião Urbana para que não houvesse fim. Eternizado estava e é. Renato funde-se ao porvir, não finda.

Três datas são cruciais para a edificação deste ser em desalinho, que se costura novamente a cada etapa dessas, fundamentais na história de Renato Manfredini Jr. Todas estão ligadas a ele e ao seu corpo, no terreno das impossibilidades: a primeira seria o diagnóstico da epifisiólise na adolescência; a segunda, o diagnóstico positivo para o HIV; e a terceira, sua morte, com a desconexão definitiva de seu projeto de erigir a persona Russel/Russo. Renato delineou Russo como seu outro eu, sendo o homem de medidas impossíveis de Torquato Neto, flanando no mesmo mistério dos homens que atingem esferas

outras, impressos ainda nas letras de canção que produziram, reproduzidos em voz nas fitas cassetes, LPs, CDs e MP3 convertidos em nuvem, por plataformas como o Spotify, com um alcance que sublima toda imaginação. As fronteiras todas de fato se romperam, não há barragens para a poética-personagente russeana, nem rótulos; há o poder da voz, da composição e da performance que, juntas, subvertem “punkrockmente” qualquer sistema que as tente enquadrar.

Figura 6 - Renato Russo e sua performance trovadoresca em show no Ibirapuera, SP. 16 jun. 1994.



Fonte: Otavio Dias de Oliveira, Folhapress.

Mangas bufantes, interrupções das músicas para longos minutos de conversa com o público sobre variados assuntos e danças descoordenadas. Esse era o Renato Russo que se erguia no palco e que nas duas horas de show no Ibirapuera, com 27 canções no repertório da noite, entreteve o público após quatro anos sem apresentações da banda. Renato parecia levitar. Eram os dez anos de carreira da Legião Urbana. Era a coroação de seu projeto com a performance alinhada de Russo com sua proposição de seguir limpo. A luz na fotografia atravessa o branco da camiseta, e seus dedos e braços compõem as asas desejadas por Manfredini Jr. Foi o penúltimo show da banda. O último show da Legião Urbana aconteceu no dia 14 de janeiro de 1995, na casa de shows Reggae Night, em Santos. A turnê do disco *O descobrimento do Brasil* foi cancelada logo depois deste show. Duas latas de cerveja foram atiradas no palco, e Renato diz: “Acho a maior babaquice e falta de respeito. Cortou o barato legal”, e chama de volta a banda. O show ainda segue por longo tempo, mas o entusiasmo dele não era mais o mesmo. Avesso às interações com a plateia desde os shows problemáticos em Brasília, local inclusive de seus maiores embates com o público, talvez reflexo do próprio embate entre as utopias frustradas de Manfredini Jr. e a capital do país, Renato fica deitado no

palco enquanto a plateia canta “Faroeste caboclo”. Visivelmente irritado, ele segue o show e por mais uma hora executa grandes *hits* da Legião e de outras bandas. Suas últimas palavras, antes de todos os músicos distribuírem rosas brancas para a plateia e encerrarem o show, são estes versos de “Wave”, de Tom Jobim, enquanto uma melodia medieval instrumental toca ao fundo: “Agora eu já sei da onda que se ergueu no mar / E das estrelas que esquecemos de contar”.

Christopher Lasch é atualizado então quando vemos a presença-ausente de Russo em cada reaparição de seu espectro pela Legião Urbana ainda ativa e fazendo shows pelo país. Esse legado gera vendagem, um ídolo antigo enseja novas mercadorias, o eu que é vendido hoje fantasmagoriza uma persona reencarnada das mais diferentes maneiras, performatizada por outros, outras vozes. O intuito é ainda colher o brilho do rastro de um cometa⁹⁸ que já se extinguiu no horizonte, nas ondas de aniversários de morte e da banda, a massa, os fãs, o mercado e seu tritão capitalista, consumista, ainda insistem na Legião Urbana e na persona Russo. Sucesso e melancolia, rastro e oportunidade, um eco reverberando em tempos d’água.

Encerro com Wally Salomão e seu poema “Câmara de ecos”: “Cresci sob um teto sossegado, meu sonho era um pequenino sonho meu. / Na ciência dos cuidados fui treinado. / Agora, entre meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu”. Que descanse, na paz deste rompimento, a alma do BRock: Renato Manfredini Jr., e perdure, no para sempre da juventude que continua ouvindo alto a Legião Urbana, Renato Russo! Evoé!

⁹⁸ Cometa é um corpo menor do sistema solar que quando se aproxima do Sol passa a exibir uma atmosfera difusa, denominada coma, e em alguns casos apresenta também uma cauda, ambas causadas pelos efeitos da radiação solar e dos ventos solares sobre o núcleo cometário. Os núcleos cometários são compostos de gelo, poeira e pequenos fragmentos rochosos, variando em tamanho de algumas centenas de metros até dezenas de quilômetros. Um cometa possui uma estrutura física dividida em três partes: núcleo, cabeleira e cauda.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado da Música Popular Brasileira – Criação e supervisão geral: Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss; Instituto Cultural Cravo Albin; Paracatu, 2006.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: Dórea Books and Art, 2002.
- AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008.
- AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. 2. ed. Rio de Janeiro: Esteio, 2010.
- AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. 3. ed. Rio de Janeiro: EAS, 2014.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2007. (vol. único).
- ANTUNES, Arnaldo. Heavy rock'a billy punk tecnopop hard core pop rhythm and blues progressivo new wave psicodélico ye ye ye black metal and roll. In: DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987. p. 13.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- ARTAUD, Antonin. The Theatre of Cruelty. In: ARTAUD, Antonin. *The theory of the Modern Stage*. Ed. by Eric Bentley. London: Penguin, 1968.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ÁVILA, Paulo Silva de. *A poética romântica de Renato Russo*. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa e Literatura) – Universidade Severino Sombra, Vassouras, Rio de Janeiro, 2008.
- ASSAD, Simone. *Renato Russo de A Z*. Campo Grande: Letra Livre, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALL, Gordon. *A Nobel for Dylan? American Made Music*. Jackson, US: University Press of Mississippi, 2012. ProQuest ebrary. (Series: Poetics of American Song Lyrics).
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2004.
- BELZ, Carl. *The story of Rock*. New York: Oxford University Press, 1969.
- BENEVIDES, Rubens de Freitas. *Juventude, política e rock and roll: a cena do rock independente em Goiânia*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk?* São Paulo: Brasiliense, 1992
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2008.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da USP, 2008.
- CAPACHI, Candice Cláudia. *As letras de canção de Renato Russo e seu diálogo com a poesia dos anos 80*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

CARVALHO, Vladimir. *Rock Brasília – Era de Ouro*. Gênero: Documentário. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Marcus Ligocki. Canal Brasil, 2011. 1 DVD (111 minutos). DVD/NTSC, son., color.

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

CASTRO, Ruy. *Tempestade de ritmos: jazz e música popular no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHACON, Paulo. *O que é rock?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. RJ: José Olympio, 1998.

CICERO, Antonio. O fim da vida. In: CICERO, Antonio. *Porventura*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock – nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural*. Campinas: São Paulo, 1989.

COSTA, Cecília. *Ricardo Cravo Albin: uma vida em imagem e som*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018.

CYNTRÃO, Sylvia H. (Org.). *A forma da festa: Tropicalismo – a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora da UnB, 2000.

CYNTRÃO, Sylvia H.; CHAVES, Xico. *Da Paulicéia à centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.

CYNTRÃO, Sylvia H. *O lugar da poesia contemporânea brasileira: um mapa de produção*. Disponível em: <http://www.onda.eti.br/revistaintercambio/conteudo/arquivos/1961.pdf>. Acesso em: 30 out 2009.

CYNTRÃO, Sylvia H. Será só imaginação?: A intenção do autor na obra de Renato Russo. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 11, n. 1, jun. 2009.

CYNTRÃO, Sylvia H. (Org.). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Editora da UnB, 2009.

DANTAS, Fabrício. O Jesus marginal de Chico Buarque e Renato Russo. In: FERRAZ, S. et al. (Orgs.). *Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia*. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB, 2008.

DAPIEVE, Arthur. *BRock, o rock brasileiro dos anos 80*. 2. ed. São Paulo: Editora 84, 1996.

DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo, o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura Municipal, 2000.

- DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo, o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DEMARCHI, André Luis Campanha. *Legionários do rock: um estudo sobre quem pensa, ouve e vive a música da banda Legião Urbana*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- DINIZ, Julio; GIUMBELLI, Emerson; ZAN, José Roberto; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- DOMINGOS, Marcelo José. *Muitos porteiros e pessoas normais: sobre as bandas de rock em Brasília em perspectiva identitária (1982-1990)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2005.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. de Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 9. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- FERNANDES JUNIOR, Antônio. *Intertextualidade nas letras das canções de Renato Russo*. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2002.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FRITH, Simon. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books, 1981.
- FUSCALDO, Chris. *Discobiografia legionária*. São Paulo: Leya, 2016.
- GATTO, Vinicius Delangelo Martins. *Rock progressivo e punk rock: uma análise sociológica da mudança na vanguarda estética do campo do rock*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- GIBSON, Clare. *Como compreender símbolos: guia rápido sobre simbologia nas artes*. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GIDDENS, Anthony. *Política, sociologia e teoria social: encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo*. Trad. de Cibele Saliba Rizek. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GOMES, Alessandra Leila Borges. *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu e Renato Russo*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GOMES, Cristiano Vinicius de Oliveira. *Depois do começo – as composições de Renato Russo: modernidade – uma leitura da identidade cultural na geração do anos 80*. 2008. 189 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GÜNTHER, Wesley Rosa. *Que cidade é esta? A Urbs brasiliense nas letras do álbum Que País é Este 1978/1987 da banda Legião Urbana*. 2013. 97 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. *O que é poder?* Petrópolis: Vozes, 2019.

HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, ANTONIO; VILLAR, MAURO DE SALES. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

KEROUAC, Jack. *On the road: o manuscrito original*. Trad. de Eduardo Moreno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2012.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos (anseios teóricos): peripécias de um investigador dos sentidos no torvelinho das formas e das ideias*. Curitiba: Criar, 1986.
- LEONI. *Letra, música e outras conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional, 1970.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LOPES, Marcos Carvalho. *Canção, estética e política: ensaios legionários*. Campinas: Mercado das Letras, 2011.
- LORCA, Federico García. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1993.
- MACHADO, Irene de Araújo. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. São Paulo: Fapesp, 1995.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MANN, Thomas. *Tônio Kroeger & A morte em Veneza*. Trad. de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARCELO, Carlos. *Renato Russo – O filho da revolução*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- MARCELO, Carlos. Entrevista. Caderno C, capa e página 2. *Correio Braziliense*, 17/05/2009.
- MARSHALL, Berman. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- MARCHETTI, Paulo. *O diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad, 2001.
- MARTINS, Sérgio. Riqueza de repertório. *Veja*, ed. 2277, ano 45, n. 28, 11/07/2012.
- MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. Trad. de Andrea Gottlieb Castro Neves. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.
- McLUHAN, Herbert Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Trad. de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

- MEDINA, Carlos Alberto de. *Música popular e comunicação: um ensaio sociológico*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELLER, Lauro. *Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre música popular e poesia literária*. Curitiba: Appris, 2015.
- MESLIN, Michel. *A experiência humana do divino*. Trad. de Orlando Reis. Petrópolis: Vozes, 1992.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Guarulhos: Ponto de Leitura, 2009.
- MUGIATTI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NETO, Torquato. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- NUTO, João Vianney Cavalcanti (Org.). *Personas autorais: prosárias e teoremas*. Brasília: Siglaviva, 2016.
- OZÓRIO, Elisângela Maria. *A poética do cotidiano em Renato Russo: a letra e a música como resistência e contestação*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 2011.
- PARDO, Ana Lúcia. *A teatralidade do humano*. São Paulo: SESC, 2011.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PEREIRA, Carlos A. M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 3. ed. São Paulo: Dominus, 1967.
- REED, Lou. *Luzes da cidade*. Trad. de Luís Maio. Portugal: Assírio e Alvim, 1987. (Coleção Rei Lagarto, n. 15).
- RENATO RUSSO MANFREDINI JR. (RMJR) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- RENATO RUSSO. *Entrevistas*. Direção: João Augusto. Produção: Marcelo Fróes. Abril Radiodifusão S.A., 2006. 1 DVD (149 minutos de entrevistas). DVD/NTSC, son., color.

REMÉDIOS, Maria Luiza R. *Literatura confessional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

REVISTA CERRADOS. Poesia brasileira contemporânea, ano 13, n. 18, Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

ROCHEDO, Aline do Carmo. *Os filhos da revolução: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

RODRIGUES, Víctor Gabriel. *O ensaio como tese: estética e narrativa na composição do texto científico*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1975.

RUSSELL, Bertrand. *A história da filosofia universal*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

RUSSO, Renato. *The 42nd St. Band: romance de uma banda imaginária*. Org. de Tarso de Melo. Trad. de Guilherme Flores. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

RUSSO, Renato. *O livro das listas: referências musicais, culturais e sentimentais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

SÁ, Sérgio. *A reinvenção do escritor: leitura e mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SALOMÃO, Wally. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SANTANNA, Affonso Romano. *Que país é este?* São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.

SANTANNA, Affonso Romano. Canto e Palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

SANTANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SANTANNA, Affonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTIAGO, Silviano. *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 3 v.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SCHWARTZ, Jorge. A cosmópolis: do referente ao texto. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SEIXAS, Jacy Alves de. A imaginação do outro e as subjetividades narcísicas – um olhar sobre a in-visibilidade contemporânea [o mal-estar de Flaubert no Orkut]. In: NAXARA,

Márcia. MARSON, Izabel. BREPHOL, Marion. (org.). *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU, 2012. p. 63-88.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Desconstrução/construção no texto lírico*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves S.A., 1975.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A paraliteratura. In: PORTELA, Eduardo. *Teoria literária*. Rio: Tempo Brasileiro, 1976.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira do século XX*. São Paulo: Vertente, 1999.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo: representação do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOARES, Luiz Eduardo. Juventude e violência no Brasil contemporâneo. In: NOVAES, Regina; VANNUCHI, Paulo (Orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Instituto Cidadania; Fundação Perseu Abramo, 2004.

SOBRINHO, Jorge Alexandre Fernandes Anselmo. *Entre a sanfona e a guitarra: hibridismos e identidades no rock'n'roll e heavy metal nacionais dos anos 90*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUSA, Rodrigo Franklin de. *O messianismo enquanto movimento social*. In: ANAIS DO III SEMINÁRIO NACIONAL E I SEMINÁRIO INTERNACIONAL: MOVIMENTOS SOCIAIS PARTICIPAÇÃO E DEMOCRACIA. 11 a 13 de agosto de 2010, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. *Cultura rock e arte de massa: Crítica social e divertimento no rock brasileiro dos anos 80*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 1994.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1987.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

VASCO, Júlio; GUIMA, Renato. *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Letra Livre, 1996.

VELASCO, Tiago. *Novas dimensões da cultura pop: a coexistência dos ídolos de massa e de nicho na música contemporânea*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *Por enquanto*. Texto de apresentação da coleção de CDs Legião Urbana: São Paulo: EMI Brasil, setembro de 1995.

VIEIRA, Evandro. *Esfolando ouvidos: memórias do hardcore em Brasília*. Brasília: FAC, 2005.

WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: WISNIK, José Miguel. *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Org. de Cláudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

YUNES, Eliana. *Tecendo um leitor: uma rede de fios cruzados*. Curitiba: Aymarã, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DISCOGRAFIA

14 BIS. *Sete*. São Paulo: EMI/Odeon, 1987. 1CD.

LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1985.

LEGIÃO URBANA. *Dois*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1986.

LEGIÃO URBANA. *Que país é este – 1978/1987*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1987.

LEGIÃO URBANA. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1989.

LEGIÃO URBANA. *V*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1991.

LEGIÃO URBANA. *Música para acampamentos*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1992.

LEGIÃO URBANA. *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1993.

LEGIÃO URBANA. *A tempestade ou O livro dos dias*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1996.

LEGIÃO URBANA. *Uma outra estação*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1997.

RENATO RUSSO. *Renato Russo presente*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 2003.

RENATO RUSSO. *Bis*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 2000.

RENATO RUSSO. *O último solo*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1997.

RENATO RUSSO. *Equilíbrio distante*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1995.

RENATO RUSSO. *The Stonewall Celebration Concert*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1994.

MARISA MONTE. *Universo particular*. Rio de Janeiro: Phonomotor Records/EMI, 2006.

MARISA MONTE. *Infinito ao meu redor*. Rio de Janeiro: Phonomotor Records/EMI, 2006.

ANEXOS

**ANEXO A – 29 LETRAS DE CANÇÃO DE AUTORIA EXCLUSIVA DE RENATO
RUSSO QUE COMPÕEM O CORPUS DESTA TESE**

	Faixa e título da Letra da Canção	Autoria	Disco / Ano
1	6 – “Geração Coca-Cola”	RR	1985 – <i>Legião Urbana</i>
2	11 – “Por enquanto”	RR	1985 – <i>Legião Urbana</i>
3	“1977”	RR	-
4	04 – “Eduardo e Mônica”	RR	1986 – <i>Dois</i>
5	06 – “Tempo perdido” (1977 ⁹⁹)	RR	1986 – <i>Dois</i>
6	07 – “Metrópole”	RR	1986 – <i>Dois</i>
7	09 – “Música urbana” 2	RR	1986 – <i>Dois</i>
8	11 – “Fábrica” (1977)	RR	1986 – <i>Dois</i>
9	12 – “Índios”	RR	1986 – <i>Dois</i>
10	01 – “Que país é este?”	RR	1987 – <i>Que país é este 1978-1987</i>
11	3 – “Tédio (Com um T bem grande para você)”	RR	1987 – <i>Que país é este 1978-1987</i>
12	4 – “Depois do começo”	RR	1987 – <i>Que país é este 1978-1987</i>
13	5 – “Química”	RR	1987 – <i>Que país é este 1978-1987</i>
14	6 – “Eu sei”	RR	1987 – <i>Que país é este 1978-1987</i>
15	07 – “Faroeste caboclo”	RR	1987 – <i>Que país é este 1978-1987</i>
16	3 – “ <i>Feedback song for a dying friend</i> ”	RR	1989 – <i>As quatro estações</i>
17	07 – “Monte Castelo”	RR	1989 – <i>As quatro estações</i>
18	3 – “A canção do senhor da guerra”	RR	1992 – <i>Música para acampamentos</i>
19	01 – “Vinte e nove”	RR	1993 – <i>O descobrimento do Brasil</i>
20	8 – “Vamos fazer um filme”	RR	1993 – <i>O descobrimento do Brasil</i>
21	12 – “1º de julho”	RR	1996 – <i>A tempestade</i>
22	10 – “Dado viciado”	RR	1997 – <i>Uma outra estação</i>
23	11 – “Marcianos invadem a terra”	RR	1997 – <i>Uma outra estação</i>
24	13 – “Mariane”	RR	1997 – <i>Uma outra estação</i>
25	“Mariane II” ¹⁰⁰	RR	-
26	“Boomerang Blues”	RR	2003 – <i>Presente</i>
27	“Apóstolo de São João” ¹⁰¹	RR	-
28	“Medieval” ¹⁰²	RR	-
29	“Vício moderno” ¹⁰³	RR	-

Casos à parte:

Sonetos da exposição de Renato Russo

“Sagrado Coração” – letra que consta de “Uma outra estação”

Parcerias:

“Mais uma vez” – RR e Flavio Venturini

“Soul Parsifal” – RR e Marisa Monte

⁹⁹ 1977 – Canção nunca lançada e que desdobrou em outras duas letras: a melodia inspirou “Fábrica” e parte da letra deu vida a “Tempo perdido”.

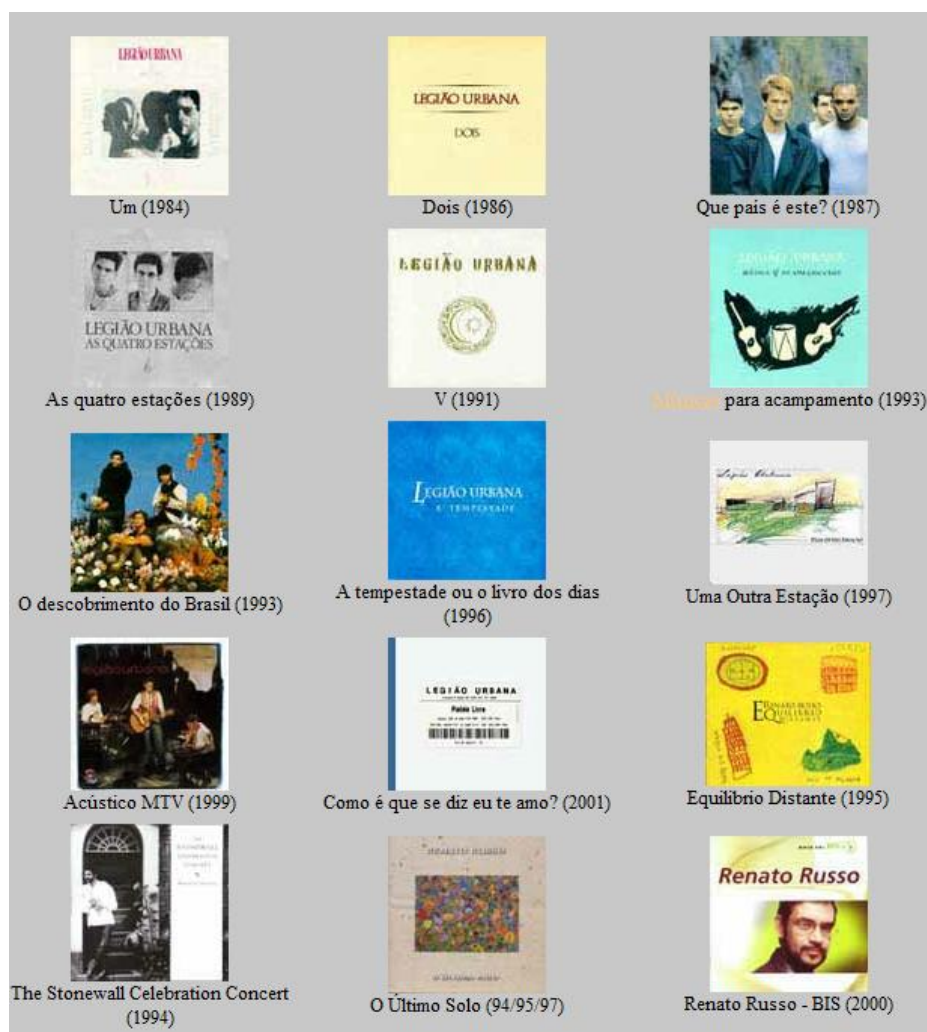
¹⁰⁰ Lançada pelo grupo “Urban Legion”, com aval de Giuliano Manfredini.

¹⁰¹ Lançada pelo grupo “Urban Legion”, com aval de Giuliano Manfredini.

¹⁰² Letra musicada por Eduardo Paraná, que estava com a posse dos manuscritos originais, lançada com o aval de Carmem Lúcia.

¹⁰³ Letra musicada por Eduardo Paraná, que estava com a posse dos manuscritos originais, lançada com o aval de Carmem Lúcia.

ANEXO B – DISCOGRAFIA DA LEGIÃO URBANA



Discografia

<u>Ano</u>	<u>Álbum</u>	<u>Tipo</u>
1985	<i>Legião Urbana</i>	Estúdio
1986	<i>Dois</i>	Estúdio
1987	<i>Que País É Este</i>	Estúdio
1989	<i>As Quatro Estações</i>	Estúdio
1991	<i>V</i>	Estúdio
1992	<i>Música para Acampamentos</i>	Coletânea, com canções inéditas
1993	<i>O Descobrimento do Brasil</i>	Estúdio
1996	<i>A Tempestade ou O Livro dos Dias</i>	Estúdio
1997	<i>Uma Outra Estação</i>	Estúdio
1998	<i>Mais do Mesmo</i>	Coletânea
1999	<i>Acústico MTV Legião Urbana</i>	Ao Vivo
2001	<i>Como É que Se Diz Eu Te Amo</i>	Ao Vivo
2004	<i>As Quatro Estações ao Vivo</i>	Ao Vivo
2006	<i>Uma Celebração</i>	Ao Vivo, gravado por outros artistas
2009	<i>Legião Urbana e Paralamas Juntos</i>	Ao Vivo
2011	<i>Perfil</i>	Coletânea

CANÇÕES EM CADA DISCO

Álbum 1 – Legião Urbana

N.º	Título	Compositor(es)	Duração
1.	“Será”	Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá; Renato Russo	2:30
2.	“A dança”	Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá; Renato Russo; Renato Rocha	4:01
3.	“Petróleo do futuro”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo	3:02
4.	“Ainda é cedo”	Dado Villa-Lobos; Ico Ouro-Preto; Marcelo Bonfá; Renato Russo	3:57
5.	“Perdidos no espaço”	Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá; Renato Russo	2:57
6.	“Geração Coca-Cola”	Renato Russo	2:22
7.	“O reggae”	Renato Russo; Marcelo Bonfá	3:33
8.	“Baader-Meinhof Blues”	Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá; Renato Russo	3:27
9.	“Soldados”	Marcelo Bonfá; Renato Russo	4:50
10.	“Teorema”	Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá; Renato Russo	3:06
11.	“Por enquanto”	Renato Russo	3:16

Álbum 2 – Dois

N.º	Título	Compositor(es)	Duração
1.	“Daniel na cova dos leões”	Renato Russo/Renato Rocha	4:00
2.	“Quase sem querer”	Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Renato Rocha	4:40
3.	“Acrilic on Canvas”	Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Renato Rocha/Marcelo Bonfá	4:40
4.	“Eduardo e Mônica”	Renato Russo	4:31
5.	“Central do Brasil”	Renato Russo	1:34
6.	“Tempo perdido”	Renato Russo	5:02
7.	“Metrópole”	Renato Russo	2:49
8.	“Plantas embaixo do aquário”	Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Renato Rocha/Marcelo Bonfá	2:54
9.	“Música urbana 2”	Renato Russo	2:40
10.	“Andrea Doria”	Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Marcelo Bonfá	4:53
11.	“Fábrica”	Renato Russo	4:56
12.	“Índios”	Renato Russo	4:17
13.	“Química” Faixa Bônus apenas na versão em fita cassete–	Renato Russo	2:15

Álbum 3 – Que país é este 1978-1987

N.º	Título	Compositor(es)	Duração
1.	“Que país é este?”	Renato Russo	2:57
2.	“Conexão amazônica”	Renato Russo; Fê Lemos	4:37
3.	“Tédio (Com um T bem grande pra você)”	Renato Russo	2:32
4.	“Depois do começo”	Renato Russo	3:13
5.	“Química”	Renato Russo	2:19
6.	“Eu sei”	Renato Russo	3:10
7.	“Faroeste caboclo”	Renato Russo	9:04
8.	“Angra dos Reis”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	5:00
9.	“Mais do mesmo”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo; Renato Rocha Marcelo Bonfá	3:18

Álbum 4 – *As quatro estações*

N.º	Título		Duração
1.	“Há tempos”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	3:17
2.	“Pais e filhos”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	5:08
3.	“ <i>Feedback song for a dying friend</i> ”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	5:25
4.	“Quando o sol bater na janela do teu quarto”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	3:13
5.	“Eu era um lobisomem juvenil”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	6:45
6.	“1965 (Duas tribos)”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	3:44
7.	“Monte Castelo”	Renato Russo	3:50
8.	“Maurício”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	3:17
9.	“Meninos e meninas”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	3:23
10.	“Sete cidades”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	3:25
11.	“Se fiquei esperando meu amor passar”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	4:56

Álbum 5 – *V*

N.º	Título		Duração
1.	“ <i>Love song</i> ” (Letra: Nuno Fernandes Torneol, século XIII / Música: Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá)		1:18
2.	“Metal contra as nuvens”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	11:28
3.	“A Ordem dos Templários”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	4:26
4.	“A montanha mágica”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	7:48
5.	“O teatro dos vampiros”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	3:37
6.	“Sereníssima”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	4:01
7.	“Vento no litoral”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	6:06
8.	“O mundo anda tão complicado”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	3:45
9.	“ <i>L'âge D'or</i> ”	Renato Russo; Renato Rocha; Marcelo Bonfá	5:06
10.	“ <i>Come share my life</i> ” (Música tradicional do folclore americano / Arranjo de Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá)		2:02

Álbum 6 – *O descobrimento do Brasil*

N.º	Título	Música	Duração
1.	“Vinte e nove”	Renato Russo	3:43
2.	“A fonte”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	3:56
3.	“Do espírito”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	3:22
4.	“Perfeição”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	4:37
5.	“O passeio da Boa Vista”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo	2:02
6.	“O descobrimento do Brasil”	Marcelo Bonfá	5:03
7.	“Os barcos”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo	2:52
8.	“Vamos fazer um filme”	Renato Russo	4:21
9.	“Os anjos”	Dado Villa-Lobos	2:04
10.	“Um dia perfeito”	Dado Villa-Lobos	3:25
11.	“Giz”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	3:23
12.	“Love in the afternoon”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo	4:26
13.	“ <i>La nuova gioventù</i> ”	Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	4:03
14.	“Só por hoje”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo	4:03

Álbum 7 – *A tempestade ou O livro dos dias*

N.º	Título	Música	Duração
1.	“Natália”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo	3:55
2.	“L’Aventura”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	4:37
3.	“Música de trabalho”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	4:19
4.	“Longe do meu lado”	Renato Russo; Marcelo Bonfá	4:25
5.	“A Via Láctea”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	4:39
6.	“Música ambiente”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	4:07
7.	“Aloha”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	5:25
8.	“Soul Parsifal”	Renato Russo; Marisa Monte	4:54
9.	“Dezesseis”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	5:23
10.	“Mil pedaços”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	3:22
11.	“Leila”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	5:22
12.	“1º de julho”	Renato Russo	4:49
13.	“Esperando por mim”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	4:21
14.	“Quando você voltar”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	2:53
15.	“O livro dos dias”	Renato Russo; Dado Villa-Lobos; Marcelo Bonfá	4:18

Álbum 8 – *Uma outra estação*

N.º	Título	Música	Duração
1.	“ <i>Riding song</i> ”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo; Marcelo Bonfá	3:02
2.	“Uma outra estação”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo; Marcelo Bonfá	3:58
3.	“As flores do mal”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo; Marcelo Bonfá	4:32
4.	“ <i>La Maison Dieu</i> ”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo; Marcelo Bonfá	6:53
5.	“Clarisse”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo; Marcelo Bonfá	10:32
6.	“Schubert Ländler”	Schubert	1:09
7.	“ <i>A tempestade</i> ”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo; Marcelo Bonfá	4:14
8.	“ <i>High noon (Do not forsake me)</i> ”	Dimitri Tiomkin	1:29
9.	“Comédia romântica”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo; Marcelo Bonfá	2:55
10.	“Dado viciado”	Renato Russo	2:32
11.	“Marcianos invadem a Terra”	Renato Russo	2:36
12.	”Antes das seis”	Dado Villa-Lobos; Renato Russo	3:10
13.	“Mariane”	Renato Russo	3:15
14.	“Sagrado Coração”	Renato Russo; Carlos Trilha	6:29
15.	“Travessia do Eixão”	Nonato Veras; Nicolas Behr	3:36

**ANEXO C – LETRAS DE CANÇÃO DE AUTORIA EXCLUSIVA DE RENATO
RUSSO**

GERAÇÃO COCA-COLA

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

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

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

[I]

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

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

POR ENQUANTO

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

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

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

Mesmo com tantos motivos pra deixar tudo como está
 E nem desistir, nem tentar
 Agora tanto faz

Estamos indo de volta
 Pra casa.

1977

Todos os dias quando acordo de manhã
 Não tenho mais o tempo do dia que passou
 Mas tenho muito tempo
 Para acabar com essa indecisão
 Espero sinceridade e perigo

Todos os dias tento chegar em algum lugar
 Só pra depois dizer que não quero ficar lá
 Não é coincidência
 Essa minha indiferença
 É que está me faltando motivo
 Responsabilidade me deixa sem saber
 Qual é a interferência
 Ou como deve ser

Todos os dias quando eu deito pra dormir
 Fico pensando em todas as coisas que eu não fiz
 Só não penso no futuro
 Sempre com uma leve preocupação
 Se não lembrar qual foi o aviso

Todos os dias quando eu tento esquecer
 Todas as coisas que eu não quero mais fazer
 É só incosequência
 O tempo continua com a oscilação
 E eu não consigo ficar indeciso
 Pontos de referência
 Perdi meu referencial
 E quase como sempre não foi proposital

1977

Quero ficar na cidade ou não

1977

Começaram a brincar com eletricidade

EDUARDO E MÔNICA

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

Eduardo abriu os olhos mas não quis se levantar:
Ficou deitado e viu que horas eram
Enquanto Mônica tomava um conhaque,
Noutro canto da cidade,
Como eles disseram.

Eduardo e Mônica um dia se encontraram sem querer
E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer.
Foi um carinho do cursinho do Eduardo que disse:
“- Tem uma festa legal e a gente quer se divertir.”

Festa estranha, com gente esquisita:
“- Eu não estou legal. Não aguento mais birita.”
E a Mônica riu e quis saber um pouco mais
Sobre o boyzinho que tentava impressionar

E o Eduardo, meio tonto, isso pensava em ir pra casa:
“- É quase duas, eu vou me ferrar.”

Eduardo e Mônica trocaram telefone
Depois telefonaram e decidiram se encontrar.
O Eduardo sugeriu uma lanchonete
Mas a Mônica queria ver o filme do Godard.

Se encontraram então no parque da cidade
A Mônica de moto e o Eduardo de camelo.
O Eduardo achou estranho e melhor não comentar
Mas a menina tinha tinta no cabelo.

Eduardo e Mônica eram nada parecidos
Ela era de Leão e ele tinha dezesseis.
Ela fazia Medicina e falava alemão
E ele ainda nas aulinhas de inglês.

Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus,
De Van Gogh e dos Mutantes,
De Caetano e de Rimbaud
E o Eduardo gostava de novela
E jogava futebol-de-botão com a seu avô.

Ela falava coisas sobre o Planalto Central,
Também magia e meditação.

E o Eduardo ainda estava
No esquema escola-cinema-clube-televisão.

E, mesmo com tudo diferente,
Veio mesmo, de repente,
Uma vontade de se ver
E os dois se encontravam todo dia
E a vontade crescia,
Como tinha de ser.

Eduardo e Mônica fizeram natação, fotografia,
Teatro e artesanato e foram viajar.
A Mônica explicava pro Eduardo
Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar:
Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer
E decidiu trabalhar

E ela se formou no mesmo mês
Em que ele passou no vestibular.
E os dois comemoraram juntos
E também brigaram juntos, muitas vezes depois.
E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa,
Que nem feijão com arroz.

Construíram uma casa uns dois anos atrás
Mais ou menos quando os gêmeos vieram
Batalharam grana e seguraram legal
A barra mais pesada que tiveram.

Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília
E a nossa amizade da saudade no verão.
Só que nessas férias não vão viajar
Porque o filhinho do Eduardo tá de recuperação.

E quem um dia irá dizer
Que existe razão
Nas coisas feitas pelo o coração?
E quem irá dizer
Que não existe razão?

TEMPO PERDIDO

Todos os dias quando acordo,
Não tenho mais o tempo que passou
Mas tenho muito tempo
Temos todo o tempo do mundo.

Todos os dias antes de dormir,
Lembro e esqueço como foi o dia:
“Sempre em frente,
Não temos tempo a perder.”

Nosso suor sagrado
É bem mais belo que esse sangue amargo
E tão sério
E selvagem.

Veja o sol dessa manha tão cinza:
A tempestade que chega é da cor dos teus olhos castanhos.
Então me abraça forte e me diz mais uma vez
Que já estamos distantes de tudo:

Temos nosso próprio tempo.

Não tenho medo do escuro, mas deixe as luzes acesas agora.
O que foi escondido é o que se escondeu
E o que foi prometido, ninguém prometeu.
Nem foi tempo perdido.

Somos tão jovens.

METRÓPOLE

É sangue mesmo, não é mertiolate.
E todos querem ver
E comentar a novidade.

É tão emocionante um acidente de verdade.
Estão todos satisfeitos
Com o sucesso do desastre:

“ – Vai passar na televisão.”

“Por gentileza, aguarde um momento.
Sem carteirinha, não tem atendimento
Carteira de trabalho assinada, sim senhor.
Olha o tumulto: façam fila por favor.”

“ – Todos com a documentação”

“ – Quem não tem senha, não tem lugar marcado.
Eu sinto muito, mas já passa do horário.
Entendo seu problema, mas não posso resolver:
É contra o regulamento, está bem aqui, pode ver.”

Ordens são ordens.

“ – Em todo caso já temos sua ficha.
 Só falta o recibo comprovando residência.
 P’ra limpar todo esse sangue, chamei a faxineira
 E agora eu já vou indo senão eu perco a novela

E eu não quero ficar na mão.”

MÚSICA URBANA II

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana
 Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres
 Cantam música urbana.

Motocicletas querendo atenção às três da manhã
 É só música urbana.

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

O vento forte seco e sujo em cantos de concreto
 Parece música urbana
 E a matilha de crianças sujas no meio da rua
 Música urbana.

E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana

Os uniformes, os cartazes
 Cinemas e os lares
 Favelas, coberturas
 Quase todos os lugares.

E mais uma criança nasceu.

Não há mentiras nem verdades aqui
 Só há música urbana.

Yeah, música urbana

FÁBRICA

Nosso dia vai chegar
 Teremos nossa vez.
 Não é pedir demais:
 Quero justiça,

Quero trabalhar em paz.
 Não é muito o que eu lhe peço
 Eu quero trabalho honesto
 Em vez de escravidão.
 Deve haver algum lugar
 Onde o mais forte
 Não consegue escravizar
 Quem não tem chance.

De onde vem a indiferença
 Temperada a ferro e fogo?
 Quem guarda os portões da fábrica?

O céu já foi azul, mas agora é cinza
 E o que era verde aqui já não existe mais.
 Quem me dera acreditar
 Que não acontece nada de tanto brincar com fogo.
 Que venha o fogo então.

Esse ar deixou minha vista cansada,
 Nada demais.

“ÍNDIOS”

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

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

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

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

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

Quem me dera, ao menos uma vez,
 Entender como isso Deus ao mesmo tempo é três
 E esse mesmo Deus foi morto por vocês
 É isso maldade então, deixar um Deus tão triste.

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

Quem me dera, ao menos uma vez,
 Acreditar por um instante em tudo que existe
 E acreditar que o mundo é perfeito
 E que todas as pessoas são felizes.

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

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

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

Nos deram espelhos e vimos um mundo doente

Tentei chorar e não consegui.

QUE PAÍS É ESTE?

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

Que país é este?

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

Que país é este?

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

Que país é este?

TÉDIO

Moramos na cidade, também o presidente
 E todos vão fingindo viver decentemente
 Só que eu não pretendo ser tão decadente não

Tédio com um T bem grande pra você

Andar a pé na chuva, às vezes eu me amarro
 Não tenho gasolina, também não tenho carro
 Também não tenho nada de interessante pra fazer

Tédio com um T bem grande pra você

Se eu não faço, nada fico satisfeito
 Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito
 Porque quando escurece, só estou a fim de aprontar

Tédio com um T bem grande pra você.

DEPOIS DO COMEÇO

Vamos deixar as janelas abertas
 Deixar o equilíbrio ir embora
 Cair como um saxofone na calçada
 Amarrar um fio de cobre no pescoço

Acender um intervalo pelo filtro
 Usar um extintor como lençol
 Jogar polo-aquático na cama
 Ficar deslizando pelo teto

Da nossa casa cega e medieval
 Cantar canções em línguas estranhas
 Retalhar as cortinas desarmadas
 Com a faca surda que a fé sujou

Desarmar os brinquedos indecentes
 E a indecência pura dos retratos no salão
 Vamos beber livros e mastigar tapetes
 Catar pontas de cigarro nas paredes

Abrir a geladeira e deixar o vento sair
 Cuspir um dia qualquer no futuro
 De quem já desapareceu

Deus, Deus, somos todos ateus
 Vamos cortar os cabelos do príncipe
 E entregá-los a um Deus plebeu

E depois do começo
 O que vier vai começar a ser o fim.
 E depois do começo
 O que vier vai começar a ser o fim.
 E depois do começo
 O que vier vai começar a ser o fim.
 E depois do começo
 O que vier vai começar a ser.

QUÍMICA

Estou trancado em casa e não posso sair
 Papai já disse, tenho que passar
 Nem música eu não posso mais ouvir
 E assim não posso nem me concentrar

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

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

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

Chegou a nova leva de aprendizes
 Chegou a vez do nosso ritual
 E se você quiser entrar na tribo
 Aqui no nosso Belsen tropical

Ter carro do ano, TV a cores, pagar imposto, ter pistolão
 Ter filho na escola, férias na Europa, conta bancária, comprar feijão
 Ser responsável, cristão convicto, cidadão modelo, burguês padrão
 Você tem que passar no vestibular.

EU SEI

Sexo verbal não faz meu estilo
 Palavras são erros e os erros são seus
 Não quero lembrar que eu erro também

Um dia pretendo tentar descobrir
 Porque é mais forte quem sabe mentir
 Não quero lembrar que eu minto também

Eu sei

Feche a porta do seu quarto
 Porque se toca o telefone pode ser alguém
 Com quem você quer falar
 Por horas e horas e horas

A noite acabou, talvez tenhamos que fugir sem você
 Mas não, não vá agora, quero honras e promessas
 Lembranças e histórias

Somos pássaro novo longe do ninho

FAROESTE CABOCLO

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

Quando criança só pensava em ser bandido
 Ainda mais quando com tiro de soldado o pai morreu
 Era o terror da cercania onde morava
 E na escola até o professor com ele aprendeu

Ia pra igreja só pra roubar o dinheiro
 Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar
 Sentia mesmo que era mesmo diferente
 Sentia que aquilo ali não era o seu lugar

Ele queria sair para ver o mar
E as coisas que ele via na televisão
Juntou dinheiro para poder viajar
E de escolha própria escolheu a solidão

Comia todas as meninhas da cidade
De tanto brincar de médico aos doze era professor
Aos quinze foi mandado pro reformatório
Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror

Não entendia como a vida funcionava
Discriminação por causa da sua classe e sua cor
Ficou cansado de tentar achar resposta
E comprou uma passagem foi direto a Salvador

E lá chegando foi tomar um cafézinho
E encontrou um boiadeiro com quem foi falar
E o boiadeiro tinha uma passagem
Ia perder a viagem mas João foi lhe salvar:

Dizia ele “ – Estou indo pra Brasília
Nesse país lugar melhor não há
Tô precisando visitar a minha filha
Eu fico aqui e você vai no meu lugar”

E João aceitou sua proposta
E num ônibus entrou no Planalto Central
Ele ficou bestificado com a cidade
Saindo da rodoviária viu as luzes de natal

“ – Meu Deus mas que cidade linda!
No Ano Novo eu começo a trabalhar”
Cortar madeira aprendiz de carpinteiro
Ganhava cem mil pro mês em Taguatinga

Na sexta feira foi pra zona da cidade
Gastar todo o seu dinheiro de rapaz trabalhador
E conhecia muita gente interessante
Até um neto bastardo do seu bisavô

Um peruano que vivia na Bolívia
E muitas coisas trazia de lá
Seu nome era Pablo e ele dizia
Que um negócio ele ia começar

E Santo Cristo até a morte trabalhava
Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar
E ouvia às sete horas o noticiário
Que dizia sempre que seu ministro ia ajudar

Mas ele não queria mais conversa
 E decidi que como Pablo ele ia se virar
 Elaborou mais uma vez seu plano santo
 E sem ser crucificado a plantação foi começar

Logo, logo os maluco da cidade
 Souberam da novidade
 “ – Tem bagulho bom aí!”
 E João de Santo Cristo ficou rico
 E acabou com todos os traficantes dali

Fez amigos, frequentava a Asa Norte
 Ia pra festa de Rock pra se libertar
 Mas de repente
 Sob uma má influência dos boyzinhos da cidade
 Começou a roubar

Já no primeiro roubo ele dançou
 E pro inferno ele foi pela primeira vez
 Violência e estupro do seu corpo
 “ – Vocês vão ver, eu vou pegar vocês!”

Agora Santo Cristo era bandido
 Destemido e temido no Distrito Federal
 Não tinha nenhum medo de polícia
 Capitão ou traficante, playboy ou general

Foi quando conheceu uma menina
 E de todos os seus pecados ele se arrependeu
 Maria Lúcia era uma menina linda
 E o coração dele pra ela o Santo Cristo prometeu

Ele dizia que queria se casar
 E carpinteiro ele voltou a ser
 “ – Maria Lúcia eu pra sempre vou te amar
 E um filho com você eu quero ter”

O tempo passa
 E um dia vem na porta um senhor de alta classe com dinheiro na mão
 E ele faz uma proposta indecorosa
 E diz que espera uma resposta, uma resposta de João

“ – Não boto bomba em banca de jornal
 E nem em colégio de criança
 Isso eu não faço não
 E não protejo general de dez estrelas
 Que fica atrás da mesa com o cu na mão
 E é melhor o senhor sair da minha casa
 Nunca brinque com um peixe de ascendente escorpião”

Mas antes de sair, com ódio no olhar
 O velho disse:
 “ – Você perdeu a sua vida, meu irmão!”

“ – Você perdeu a sua vida, meu irmão”
 “ – Você perdeu a sua vida, meu irmão”
 Essas palavras vão entrar no coração
 “ – Eu vou sofrer as consequências como um cão.”

Não é que o Santo Cristo estava certo
 Seu futuro era incerto
 E ele não foi trabalhar
 Se embebedou e no meio da bebedeira
 Descobriu que tinha outro trabalhando em seu lugar

Falou com Pablo que queria um parceiro
 Que também tinha dinheiro e queria se armar
 Pablo trazia o contrabando da Bolívia
 E Santo Cristo revendia em Planaltina

Mas acontece que um tal de Jeremias
 Traficante de renome apareceu por lá
 Ficou sabendo dos planos de Santo Cristo
 E decidiu que com João ele ia acabar.

Mas Pablo trouxe uma Winchester 22
 E Santo Cristo já sabia atirar
 E decidiu usar a arma só depois
 Que Jeremias começasse a brigar

Jeremias maconheiro sem vergonha
 Organizou a Roconha e fez todo mundo dançar
 Desvirginava mocinhas inocentes
 E dizia que era crente mas não sabia rezar

E Santo Cristo há muito não ia pra casa
 E a saudade começou a apertar
 “ – Eu vou me embora, eu vou ver Maria Lúcia
 Já está em tempo de a gente se casar”

Chegando em casa então ele chorou
 E pro inferno ele foi pela segunda vez
 Com Maria Lúcia Jeremias se casou
 E um filho nela ele fez

Santo Cristo era só ódio pro dentro
 E então o Jeremias pra um duelo ele chamou
 “ – Amanhã, às duas horas na Ceilândia
 Em frente ao lote catorze é pra lá que eu vou
 E você pode escolher as suas armas

Que eu acabo com você, seu porco traidor
 E mato também Maria Lúcia
 Aquela menina falsa pra que jurei o meu amor”

E Santo Cristo não sabia o que fazer
 Quando viu o repórter da televisão
 Que a notícia do duelo na TV
 Dizendo a hora, o local e a razão

No sábado, então às duas horas
 Todo o povo sem demora
 Foi lá só pra assistir

Um homem que atirava pelas costas
 E acertou o Santo Cristo
 E começou a sorrir

Sentindo o sangue na garganta
 João olhou as bandeirinhas
 E o povo a aplaudir
 E olhou pro sorveteiro
 E pras câmeras e a gente da TV que filmava tudo ali

E se lembrou de quando era uma criança
 E de tudo o que viveu até aqui
 E decidiu entrar de vez naquela dança
 “ – Se a *via-crucis* virou circo, estou aqui.”

E nisso o sol cegou seus olhos
 E então Maria Lúcia ele reconheceu
 Ela trazia a Winchester 22
 A arma que seu primo Pablo lhe deu

“ – Jeremias, eu sou homem. Coisa que você não é
 Eu não atiro pelas costas, não.
 Olha pra cá filha da puta sem vergonha
 Dá uma olhada no meu sangue
 E vem sentir o teu perdão”

E Santo Cristo com a Winchester 22
 Deu cinco tiros no bandido traidor
 Maria Lúcia se arrependeu depois
 E morreu junto com João, seu protetor

O povo declarava que João de Santo Cristo
 Era santo porque sabia morrer
 E a alta burguesia da cidade não acreditava na história
 Que ele viram da TV

E João não conseguiu o que queria

Quando veio pra Brasília com o diabo ter
 Ele queria era falar com o presidente
 Pra ajudar toda essa gente que só faz

Sofrer

<i>FEEDBACK SONG FOR A DYING FRIEND</i>

Soothe young man sweating forehead
 Touch the naked stem held hidden there
 Safe in such dark hayseed
 Wired nest

Then, his light brown eyes are quick
 Once touch is what he thought was grip

This is not his hands
 Those there but mine
 And safe my hands
 Do seek to gain
 All knowledge of
 My master's mainly rain

The scented taste
 That stills my tongue
 Is wrong that set
 But not undone

His fiery eyes
 Can slash my savage skin
 And force all seriousness away

He wades in close waters
 Deep sleeps alter his senses
 I must obey my only rival
 He will command our twin revival

The same,
 Insane
 Sustain
 Again

The two of us so close to our own hearts
 I silenced and wrote this awe
 Of the coincidence

Na tradução de Millôr Fernandes:

Alisa a testa suada do rapaz
 Toca o talo nu ali escondido
 Protegido nesse ninho farpado
 Sombrio da semente

Então seus olhos castanhos ficam vivos
 Antes afago pensava que era domínio

Essas aí não são suas mãos
 são as minhas
 E seguras, minhas mãos buscam se impor
 Todo conhecimento do
 Jorro viril do meu senhor

O gosto perfumado
 Que retém minha língua
 É enquanto instalado
 E não desfeito

Seus olhos chispantes
 Podem retalhar minha pele bárbara
 Forçar toda gravidade a ir embora

Ele vadeia em águas fechadas
 Sono profundo altera seus sentidos.
 A meu único rival eu devo obedecer
 Vai comandar nosso duplo renascer:

O mesmo
 Insano
 Sustenta
 Outra vez.

Os dois juntos junto de nossos próprios corações.
 Calei e escrevi isto em reverência
 Pela coincidência.

MONTE CASTELO

Ainda que eu falasse a língua dos homens.
 E falasse a língua dos anjos,
 Sem amor eu nada seria.

É só o amor,
 É só o amor.
 Que conhece o que é verdade.
 O amor é bom, não quer o mal.
 Não sente inveja ou se envaidece.

O amor é o fogo que arde sem se ver.
 É ferida que dói e não se sente.
 É um contentamento descontente.
 É dor que desatina sem doer.

Ainda que eu falasse a língua dos homens.
 E falasse a língua dos anjos,
 Sem amor eu nada seria.

É um não querer mais que bem querer.
 É solitário andar por entre a gente.
 É um não contentar-se de contente.
 É cuidar que se ganha em se perder.

É um estar-se preso por vontade.
 É servir a quem vence, o vencedor;
 É um ter com quem nos mata a lealdade.
 Tão contrário a si é o mesmo amor.

Estou acordado e todos dormem
 Todos dormem, todos dormem.
 Agora vejo em parte.
 Mas então veremos face a face.

É só o amor, é só o amor.
 Que conhece o que é verdade.

Ainda que eu falasse a língua dos homens.
 E falasse a língua dos anjos,
 Sem amor eu nada seria.

A CANÇÃO DO SENHOR DA GUERRA

Existe alguém esperando por você
 Que vai comprar a sua juventude
 E convencê-lo a vencer

Mais uma guerra sem razão
 Já são tantas as crianças
 Com armas na mão
 Mas explicam novamente que a guerra
 Gera empregos, aumenta a produção
 Uma guerra sempre avança a tecnologia
 Mesmo sendo guerra santa
 Quente, morna ou fria

Pra que exportar comida se as armas
 Dão mais lucros na exportação?

Existe alguém que está contando com você
Pra lutar em seu lugar já que nessa guerra
Não é ele quem vai morrer

E quando longe de casa
Ferido e com frio
O inimigo você espera
Ele estará com outros velhos
Inventando novos jogos de guerra

Que belíssimas cenas de destruição
Não teremos mais problemas
Com a superpopulação
Veja que uniforme lindo fizemos pra você
E lembre-se sempre que:
Deus está do lado de quem vai vencer

O senhor da guerra não gosta de crianças
O senhor da guerra não gosta de crianças
O senhor da guerra não gosta de crianças
O senhor da guerra não gosta de crianças
O senhor da guerra não gosta de crianças
O senhor da guerra não gosta de crianças

VINTE E NOVE

Perdi vinte em vinte e nove amizades
Por conta de uma pedra em minhas mãos
Me embriaguei morrendo vinte e nove vezes
Estou aprendendo a viver sem você
(Já que você não me quer mais.)

Passei vinte e nove meses num navio
E vinte e nove dias na prisão
E aos vinte e nove com o retorno de Saturno
Decidi começar a viver.

Quando você deixou de me amar
Aprendi a perdoar
E a pedir perdão.

E vinte e nove anjos me saudaram
E tive vinte e nove amigos outra vez.

VAMOS FAZER UM FILME

Achei um 3x4 teu e não quis acreditar
Que tinha sido a tanto tempo atrás
Um exemplo de bondade e respeito
Do que o verdadeiro amor é capaz.

A minha escola não tem personagem
 A minha escola tem gente de verdade
 Alguém falou do fim-do-mundo,
 O fim-do-mundo já passou
 Vamos começar de novo:
 Um por todos, todos por um.

O sistema é mau, mas minha turma é legal
 Viver é foda, morrer é difícil
 Te ver é uma necessidade
 Vamos fazer um filme.

E hoje em dia, como é que se diz: “Eu te amo”?

Sem essa de que: “Estou sozinho.”
 Somos muito mais que isso
 Somos pinguim, somos golfinho
 Homem, sereia e beija-flor

Leão, leoa e leão-marinho
 Eu preciso e quero ter carinho, liberdade e respeito
 Chega de opressão.
 Quero viver a minha vida em paz.

Quero um milhão de amigos
 Quero irmãos e irmãs
 Deve de ser cisma minha
 Mas a única maneira ainda
 De imaginar a minha vida
 É vê-la como um musical dos anos trinta

E no meio de uma depressão
 Te ver e ter beleza e fantasia.

E hoje em dia, como é que se diz: “Eu te amo”?
 E hoje em dia, como é que se diz: “Eu te amo”?
 E hoje em dia, como é que se diz: “Eu te amo”?
 E hoje em dia, vamos fazer um filme?

Eu te amo
 Eu te amo
 Eu te amo

1º DE JULHO

Eu vejo que aprendi
 O quanto te ensinei
 E nos teus braços que ele vai saber
 Não há por que voltar

Não penso em te seguir
 Não quero mais a tua insensatez
 O que fazes sem pensar aprendeste do olhar
 E das palavras que aguardei prá ti
 Não penso em me vingar
 Não sou assim
 A tua insegurança era por mim
 Não basta o compromisso
 Vale mais o coração
 Já que não me entendes, não me julgues
 Não me tentes
 O que sabes fazer agora
 Veio tudo de nossas horas
 Eu não minto, eu não sou assim
 Ninguém sabia e ninguém viu
 Que eu estava a teu lado então
 Sou fera, sou bicho, sou anjo e sou mulher
 Sou minha mãe e minha filha,
 Minha irmã, minha menina
 Mas sou minha, só minha e não de quem quiser
 Sou Deus, tua deusa, meu amor
 Alguma coisa aconteceu
 Do ventre nasce um novo coração
 Não penso em me vingar
 Não sou assim
 A tua insegurança era por mim
 Não basta o compromisso
 Vale mais o coração
 Ninguém sabia, ninguém viu
 Que eu estava ao teu lado então
 Sou fera, sou bicho, sou anjo e sou mulher
 Sou minha mãe e minha filha,
 Minha irmã, minha menina
 Mas sou minha, só minha e não de quem quiser
 Sou Deus, tua deusa, meu amor
 Baby, baby, baby, baby
 O que fazes por sonhar
 É o mundo que virá prá ti e prá mim
 Vamos descobrir o mundo juntos baby
 Quero aprender com o teu pequeno grande coração
 Meu amor, meu amor
 Baby

DADO VICIADO

Você não tem heroína
 Então usa Algafan
 Viciou os seus primos
 Talvez sua irmã

Mas aqui não tem Village, Rua 42
 Me diz pra onde é que você vai depois
 Porque você deixou suas veias fecharem
 Não tem mais lugar pras agulhas entrarem
 Você não conversa, não quer mais falar
 Só tem as agulhas pra lhe ajudar

Cadê o bronze no corpo
 Os olhos azuis
 O seu corpo tem marcas
 De sangue e pus

Você não sabe
 Se é março ou fevereiro
 Trancado o dia inteiro
 Dentro do banheiro

Dado Dado Dado
 O que fizeram com você?
 Dado Dado Dado
 O que fizeram com você?

Cadê os seus planos?
 Cadê as meninas?
 Você agora enche a cara
 E cai pelas esquinas

Eu quero você
 Mas não vou lhe ajudar
 Não me peça dinheiro
 Não vou lhe entregar

Cadê a criança
 Meu primo e irmão?
 Se perdeu por aí
 Com seringas na mão

Dado Dado Dado
 O que fizeram com você?
 Dado Dado Dado
 O que fizeram com você?

MARCIANOS INVADEM A TERRA

Diga adeus e atravesse a rua
 Voamos alto depois das duas
 Mas as cervejas acabaram, e os cigarros também

Cuidado com a coisa coisando por aí
 A coisa coisa sempre, também coisa por aqui
 Sequestram o seu resgate
 Envenenam sua atenção
 é verbo e substantivo, adjetivo e palavrão

E o carinha do rádio não quer calar a boca
 E quer o meu dinheiro
 E as minhas opiniões
 Ora, se você quiser se divertir
 Invente suas próprias canções

Será que existe vida em Marte?
 Janelas de hotéis, garagens vazias
 Fronteiras, granadas, lençóis

Existem muitos formatos
 Que só têm verniz
 E não tem invenção
 E tudo aquilo contra os que sempre lutam
 é exatamente tudo aquilo que eles são

Marcianos invadem a Terra!
 Estão inflando meu Ego com ar
 E quando acho que estou quase chegando
 Tenho que dobrar mais uma esquina

E mesmo se eu tiver a minha liberdade
 Não tenho tanto tempo assim
 E mesmo se eu tiver a minha liberdade
 Será que existe vida em Marte?

MARIANE

I've been working all day
 I've been thinking a lot
 I've been doing some things
 That are not quite right

I've been thinking about you
 I've been thinking about you
 When will you return?

I've been working all day
 I've been thinking a lot
 I've been lost in the morning
 I don't know what it costs
 Will you find me there ?

And I guess it's just a phase
 I don't know where I'm going
 And I guess it's just a phase
 I don't know where I'm going

I've been working all day
 I've been thinking a lot
 I've been lost in the morning
 I don't know what it costs

I don't think about you
 I will be able to do
 Will you let me be ?

And I don't know where I'm going
 I guess it's just a phase
 And I don't know where I'm going
 I guess it's just a phase

BOOMERANG BLUES

Tudo o que você faz
 Um dia volta pra você
 Tudo o que você faz
 Um dia volta pra você
 E se você fizer o mal
 Com o mal mais tarde você vai ter de viver
 Não me entregue o seu ódio
 Sua crise existencial
 Preliminares não me atingem
 O que interessa é o final
 E não me venha com problemas
 Sinta sozinho o seu mal
 Por que tentar tentei demais
 E você só me usou
 Eu tentava ajudar
 E você só me queimou
 Mas é errando que se aprende
 Minha boa vontade se esgotou
 Os aborígenes na Austrália
 Com o boomerang vão caçar
 O boomerang vai e volta
 E só fica quando consegue acertar
 E eu sou como um boomerang
 Quando eu acerto é pra matar
 Como um boomerang tudo vai voltar
 E a ferida que você me fez é em você que vai sangrar
 Eu tenho cicatrizes
 Mas eu não me importo não
 Melhor do que a sua ferida aberta

E o sangue ruim do seu coração
 Eu só não entendo como fui cair
 Dentro da sua teia e não tentei fugir
 Me sinto mal lembrando o que aconteceu
 Você tentou roubar
 Mas o boomerang agora é meu

Mariane 2

Quem borrou seu batom?
 Quem dormiu no sofá?
 Quem me deixou tão triste?
 Não quero mais vê-la voltar
 Quem não quis entender?
 Quem me traiu e eu sem saber
 Quem foi meu grande amor?
 Quem só me traz paz e dor?
 E eu não vou mudar
 Quarto trancado escrevendo
 Acrilic on Canvas prá você
 Mas o hoje o mundo é difícil
 E já não preciso lhe ver
 E eu não vou mudar
 Mariane Mariane
 Você não disse nada
 Mariane Mariane
 E nem precisava dizer
 Mariane Mariane
 Espero que tua filha esteja bem
 Mariane Mariane
 Meu filho está bem também.
 Mariane Mariane o que ficou não passa
 Mariane Mariane mas preciso me resguardar
 Mariane Mariane esquece que te magoei
 Mariane Mariane contigo tudo bem
 Oh oh
 Oh oh oh
 Mariane Mariane
 Você não disse nada
 Mariane Mariane
 E nem precisava dizer
 Mariane Mariane
 Espero que tua filha esteja bem
 Mariane Mariane
 Meu filho graças a Deus está bem também.

Apóstolo de São João

Hey
 O que é que é isso?
 O que eu faço aqui?
 Me lembro dos meus sonhos
 E ainda não dormi

Números, Romanos, Atos e Juízes
 Êxodo e Provérbios
 Números, Romanos, Atos e Juízes
 Êxodo e Provérbios

E o Apocalipse do Apóstolo São João

Teve tiroteio
 Me disseram, eu não vi
 Eu estava desligado
 E não dá pra prevenir

Hey, babe, deixa disso
 Hey, babe, deixa disso

Ninguém veio aqui pra se machucar
 Foi o dia da criança e aí ficou tudo bem

Detenham-no!
 É um fugitivo!
 Detenham-no!
 É um fugitivo!

Bem-vindos à nossa mansão
 Espero que gostem dos seus aposentos

Teve tiroteio
 Me disseram, eu não vi
 Eu estava desligado
 E não dá pra prevenir

É um fugitivo!
 É um fugitivo!

Teve tiroteio
 Me disseram, eu ouvi
 Eu estava desligado
 E não dá pra prevenir

Hey, babe, deixa disso
 Hey, babe, deixa disso

SOUL PARSIFAL

Ninguém vai me dizer o que sentir
 Meu coração está disperso
 É sereno o nosso amor
 E santo este lugar
 Nos tempos de tristeza
 Tive o tanto que era bom
 Eu tive o teu veneno
 E o sopro leve do luar
 Porque foi calma a tempestade
 E tua lembrança, a estrela a me guiar
 Da alfazema fiz um bordado
 Vem, meu amor. É hora de acordar
 Tenho anis, tenho hortelã
 Tenho um cesto de flores
 Eu tenho um jardim e uma canção
 Vivo feliz, tenho amor
 Eu tenho desejo e um coração
 Tenho coragem e sei quem eu sou
 Eu tenho um segredo e uma oração
 Vê que a minha força é quase santa
 Como foi santo o meu penar
 Pecado é provocar desejo e depois renunciar
 Estive cansado
 Meu orgulho me deixou cansado
 Meu egoísmo me deixou cansado
 Minha vaidade me deixou cansado
 Não falo pelos outros
 Só falo por mim
 Ninguém vai me dizer o que sentir
 Tenho jasmim, tenho hortelã
 Eu tenho um anjo, eu tenho uma irmã
 Com a saudade teci uma prece
 E preparei erva-cidreira no café da manhã
 Ninguém vai me dizer o que sentir
 Eu, eu vou cantar uma canção prá mim

SAGRADO CORAÇÃO*

Sei que tenho um coração
 Mas é difícil de explicar
 De falar de bondade e gratidão
 E estas coisas que ninguém gosta de falar

Falam de algum lugar
 Mas onde é que está ?
 Onde há virtude e inteligência
 E as pessoas são sensíveis
 E que a luz no coração

é o que pode me salvar
 Mas não acredito nisso
 Tento mas é só de vez em quando

Onde está este lugar
 Onde está essa luz ?
 Se o que vejo é tão triste
 E o que fazemos tão errado?

E me disseram!
 Este lugar pode estar sempre ao seu lado
 E a alegria dentro de você
 Porque sua vida é luz

E quando vi seus olhos
 E a alegria no seu corpo
 E o sorriso nos seus lábios
 Eu quase acreditei
 Mas é tão difícil

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

*esta canção não possui registro da voz de Renato Russo

MEDIEVAL (letra de Renato Russo e música de Kadu Lambach)

Anjo Deus com uma espada entre as pernas
 Diabo Rei em gravuras quase eternas
 As lendas não passam mais de boca em boca
 Se tiver sorte é por computador
 Ou então a lenda termina
 E começa o reinado do terror

Que ainda não começou mas já veio
 Que ainda não terminou
 Tem madeira com cheiro de vômito
 Tem vinho com gosto de mel
 Purgatório é escala antiga
 Meio a meio, a caminho do céu aeroporto

VÍCIO MODERNO (Renato Russo – letra, Kadu Lambach – melodia)
--

Anúncios de cigarro na televisão todo dia
Depois reclamam quando a gente se vicia
Campanha anti-câncer
Uma fila no INAMPS
Fumaça nos olhos
Nicotina no coração
Vício Moderno
Não é bagulho não é cocaína
Vício Moderno
Não é bebida não é heroína
Vício Moderno
Aaaarrgh! Preciso de um cigarro