



UnB - Universidade de Brasília
IL - Instituto de Letras
TEL - Departamento de Teoria Literária e Literaturas
POSLIT - Programa de Pós-graduação em Literatura
Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Dissertação de Mestrado

QUE CIDADE É ESTA?

A Urbs brasiliense nas letras do álbum *Que País é Este 1978/1987*
da banda Legião Urbana

Wesley Rosa Günther

Orientadora: Dra. Sylvia Helena Cyntrão

Brasília
2013

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Mestrado em Literatura

Que cidade é esta?

A *Urbs* brasiliense nas letras do álbum *Que País é Este 1978/1987*
da banda Legião Urbana

Wesley Rosa Günther 11/0002148

Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas sociais, 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 grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Dra. Sylvia Helena Cyntrão

Brasília
Novembro 2013

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Que cidade é esta?

A *Urbs* brasiliense nas letras do álbum *Que País é Este 1978/1987*
da banda Legião Urbana

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Sylvia Helena Cyntrão (TEL/IL/UnB)
(Presidente)

Prof. Dr. José Mauro Ribeiro Barbosa (IDA/UnB)
(membro externo)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior (TEL/IL/ UnB)
(membro interno)

Prof.^a Dra. Cíntia Schwantes (TEL/IL/UnB)
(membro suplente)

Já tentei muita coisa de heroína a Jesus. Tudo que já fiz foi por vaidade.
Renato Russo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08	
CAPÍTULO 1		
Onde está a <i>intenção do autor?</i>	19	
“Angra dos Reis”.....	27	
“Mais do Mesmo”.....	32	
CAPÍTULO 2		
A <i>intenção do texto</i> e a cidade de Brasília.....	40	
“Química”.....	45	
“Tédio (Com Um T Bem Grande Pra Você)”.....	50	
“Que País É Este”.....	52	
“Conexão Amazônica”.....	55	
“Eu sei”.....	59	
CAPÍTULO 3		
A hora e a vez da <i>intenção do leitor</i>	64	
“Depois do Começo”.....	65	
“Faroeste Caboclo”.....	74	
CONCLUSÃO.....		89
BIBLIOGRAFIA.....		93
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....		100

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo propor uma reflexão sobre as letras das canções da banda Legião Urbana relativas à cidade de Brasília e o mote inspirador dos temas apresentados nas letras poéticas. A escolha do material artístico dessa banda dá-se pelo fato de que as letras poéticas produzidas por Renato Russo, o líder, fazem parte de uma obra consistente sob o ponto de vista do fato literário e de perfil geracional. Dos oito discos lançados pela Legião, dois são feitos especificamente a partir de uma visão brasiliense do artista, sendo que também, em menor número, encontramos, nos outros discos, alguma alusão à Brasília. Selecionou-se como *corpus* da pesquisa o terceiro disco, *Que País é Este - 1978/1987*. O modelo teórico para desvendamento do processo de criação e entendimento das conexões linguísticas e semânticas partirá de Umberto Eco e seus três tipos convergentes de interpretação para o texto: *intentio auctoris*, *intentio lectoris*, *intentio operis*. Lipovetsky, Antonio Candido e Paul Zumthor serão lidos pela importância para o aporte das relações entre a literatura e a sociedade e a inserção do sujeito criador nesse contexto.

Palavras-chave: Renato Russo, Brasília, letra poética.

ABSTRACT

This research aims to reflect on the lyrics of the band Legião Urbana for the city of Brasilia as inspiring motto of the topics presented in poetic lyrics. The choice of artistic material of this band is given by the fact that the poetic lyrics produced by Renato Russo, the leader, are part of a consistent work from the point of view of literary fact and generational profile. The eight albums released by the Legion, two are specifically made from an artist's vision brasiliense, and also, to a lesser extent, the other LPs found any allusion to Brasilia. Was selected as the research corpus third album, *Que País É este - 1978/1987*. The theoretical model for uncovering the process of creation and understanding of linguistic and semantic connections depart from Umberto Eco and the three types of convergent interpretation of the text: *intentio auctoris*, *intentio lectoris*, *intentio operis*. Lipovetsky, Antonio Candido and Paul Zumthor will be read by the importance to the contribution of the relations between literature and society and the insertion of the creative subject in this context.

Keywords: Renato Russo, Brasília, letter-poetic

INTRODUÇÃO

Renato Russo foi um dos maiores roqueiros brasileiros: “mais de dez milhões de cópias vendidas dos sete discos da Legião Urbana e dois álbuns solo, Renato Russo é o mais bem-sucedido artista da história do rock brasileiro.” (MARCELO, 2009, p. 391). Isso em 2009. Em 2013, os números atualizados¹ são vinte milhões de cópias vendidas. Viveu e morreu à luz do triunvirato mítico do Rock: sexo, drogas e *rock’n’roll*. Foi nacionalmente conhecido, afamado e muito rico. Com a sua banda, Legião Urbana, produziu uma obra consistente: oito álbuns. Em todas as canções dos discos as letras são suas.

Renato Manfredini Júnior, nascido no Rio de Janeiro, chegou a Brasília em 1973, o ano em que eu nasci, junto com a família, pai, mãe e sua única irmã, Carmem Tereza. Instalaram-se na SQS 303 Bloco “B” Apartamento 202, quadra nobre da capital. Entre o Rio e Brasília, a família Manfredini passou uma temporada nos Estados Unidos, Nova Iorque. O pai, economista do Banco do Brasil, foi fazer um curso lá. Para Renato, com sete anos, “a estada de dois anos nos Estados Unidos foi muitíssimo bem aproveitada, e teria reflexos notáveis em toda sua formação.” (DAPIEVE, 2000, p.23)

“Renato Russo era um brasiliense típico” (DAPIEVE, 1995, p. 129). Russo faz parte da primeira geração de brasilienses: pais que vieram trabalhar na nova capital e trouxeram seus filhos ainda crianças ou pré-adolescentes, como Renato. Aqui me refiro aos que vieram trabalhar na esfera administrativa da nova capital e viver no Plano Piloto. A segunda geração, da qual eu faço parte, é composta de pais que não são brasilienses, mas seus filhos já nasceram na capital. E, finalmente, a terceira, que são os brasilienses filhos de brasilienses.

A formação musical do compositor aqui mencionado foi se desenvolvendo primeiramente em casa, com os pais e a tia. *White Album* foi seu primeiro LP. No geral, teve uma infância feliz e era uma criança sensível e inteligente, mais do que um superdotado. Era um leitor ávido, desde cedo, e em sua casa, na biblioteca do seu pai, tinha acesso a todo tipo de literatura, inclusive assinaturas de revistas em inglês.

¹ Segundo o site <http://www.abpd.org.br> da Associação Brasileira de Produtores de Discos.

Pensando aqui, segundo os conceitos de Bourdieu (1974), o *habitus* estava formado para a construção do indivíduo pensante e dono de um saber simbólico grande, “nada mais falso do que acreditar que as ações simbólicas nada significam além delas mesmas: na verdade, elas exprimem sempre a posição social segundo uma lógica que é a mesma da estrutura social.” (BOURDIEU, 1974, p.17)

Renato estudou o fim do ensino fundamental e o ensino médio todo no Colégio Marista. Frequentava as salas de cinema das embaixadas, o Centro Cultural da 508 Sul. Estudou inglês na Cultura Inglesa, onde se tornou professor aos dezessete anos. E curti todo o tédio brasileiro, à época, “sentado em baixo do bloco sem ter o que fazer” (da canção: “Anúncios de Refrigerantes”, 2008).

Aos quinze anos, Renato adoece gravemente: epifisiólise era sua doença, que o deixou por quase dois anos sem andar, usando cadeira de rodas e depois muletas. Mas ele venceu essa dificuldade. Esse tempo maior em casa o torna mais introspectivo. Faz aulas de violão e chega a criar uma banda ficcional, com o nome de *42nd, Street Band* (tudo escrito em inglês), cujo líder chamava-se Eric Russell. Este material existe ainda hoje, em posse de sua família.

Renato Manfredini Júnior se fez Renato Russo em Brasília. Foi aqui, no meio da cena musical, que ele se desenvolveu para o Brasil. Ele já tinha avisado a família que ia ser muito famoso e ia ter a maior banda de rock do Brasil. E conseguiu. Nas palavras de Dapieve (2000, p. 31), “Pois ele tinha alertado a família – ser muito famoso e formar a melhor banda de rock do Brasil”.

Para melhor entendimento do que se segue, defino canção como a união distinta e separável de dois sistemas semióticos: música e letra. Por música temos “a arte de combinar os sons simultaneamente e sucessivamente com ordem, equilíbrio, e proporção dentro do tempo.” (Med, 1996, p.11) e tendo como partes principais: melodia, harmonia e ritmo, entre outros. Por letra tem-se a nova manifestação lírica: do suporte linguístico estetizado. Ao unir-se à música, a letra usa a parte melódica daquela, ou seja, a melodia é o local onde a letra e a música se unem, a parte cantada da música. Há, ainda, várias divisões de estilos para a canção, tais como: forró, folclórica, rock, MPB, sertanejo entre outras.

Diante do exposto, meu trabalho surgiu da ideia inicial de continuar meus estudos acadêmicos na abordagem de um tema contemporâneo. Posto isso, dediquei-me à escolha de

um *corpus*. Vi, nos estudos da professora Sylvia Helena Cyntrão e de seu Grupo de Pesquisa de Poesia Contemporânea, uma possibilidade na qual eu pudesse trabalhar com as letras poéticas.

O objeto de estudo será o terceiro álbum da banda Legião Urbana. O desenvolvimento das ideias temáticas propostas será o gênero canção que constitui a manifestação cultural conhecida como Rock Brasil. Segundo Cyntrão, “o Brasil pode conhecer vindos de grupos de rock brasileiros, três dos mais conscientes cancionistas deste país; Cazuzza, Arnaldo Antunes e Renato Russo.” (CYNTRÃO, 2004, p. 85). Assim, estudar a obra de Renato Russo é estudá-lo como dono de uma produção consistente e de enorme penetração na cultura brasileira musical dos últimos vinte e cinco anos, como demonstrado no curso desta dissertação.

Ler a cidade a partir das lentes do poeta significa lê-la filtrada com a finalidade artística, tendo como suporte as canções. Isso proporciona um saber que concebe as irregularidades entre o entendimento e o texto, pois o simbolismo “já não é mais concebido atualmente, pelo menos em regra geral, como uma correspondência regular entre significantes e significados.” (BARTHES: 2001: p. 225), o que gera possibilidades de entendimento em que prevaleça uma leitura da cidade como palco e *habitat* natural da “hipermodernidade” e de seus tipos, como será visto adiante sob a ótica de Lipovetsky (2007).

A partir do final dos anos de 1970, a noção de pós-modernidade fez sua entrada no palco intelectual, com o fim de qualificar o novo estado cultural das sociedades desenvolvidas. Bem depressa foi mobilizada para designar, ora o abalo dos alicerces absolutos da racionalidade e o fracasso das grandes ideologias da história, ora a poderosa dinâmica de individualização e de pluralização de nossas sociedades. Para além das diversas interpretações propostas, impôs-se a ideia de que estávamos diante de uma sociedade mais diversa, mais facultativa, menos carregada de expectativas em relação ao futuro.

Às visões entusiásticas do progresso histórico sucediam-se horizontes mais curtos, uma temporalidade dominada pelo precário e pelo efêmero. Confundindo-se com a derrocada das construções voluntaristas do futuro e o concomitante triunfo das normas consumistas centradas na vida presente, o período pós-moderno indicava o advento de uma temporalidade social inédita, marcada pela primazia do aqui-agora.

O neologismo pós-moderno tinha um mérito: salientar uma mudança de direção, uma reorganização em profundidade do modo de funcionamento social e cultural das sociedades democráticas avançadas. Rápida expansão do consumo e da comunicação de massa; enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; surto de individualização; consagração do hedonismo e do psicologismo; perda da fé no futuro revolucionário; descontentamento com as paixões políticas e as militâncias. Era mesmo preciso dar um nome à enorme transformação que se desenrolava no palco das sociedades abastadas, livres do peso das grandes utopias futuristas da primeira modernidade. Para Lipovetsky (2007, p.51), “o período pós-moderno indicava o advento de uma temporalidade social inédita, marcada pela primazia do aqui-agora.”

Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto - o que mais não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa? Ao clima de epílogo, segue-se uma sensação de fuga para adiante, de modernização desenfreada, feita de mercantilização proliferativa, de desregulamentação econômica, de ímpeto técnico-científico, cujos efeitos são tão carregados de perigos quanto de promessas. Tudo foi muito rápido: o nascimento do pós-moderno deu-se no mesmo momento em que se esboçava a hipermodernização do mundo.

Quanto à hipermodernidade, o artista lê e escreve a *Urbs*, catalisando os sentimentos, numa entropia facilitadora dos significados possíveis oferecidos ao leitor pelo texto. A cidade tem a importância de ser o espaço de motivação e criação da leitura e do interdito, facilitando o direcionamento do olhar sensível do leitor às possibilidades oferecidas pelo texto, afinal, “o fenômeno poético deve ser, pois, investigado em suas implicações globais de integração e estranhamento do homem em seu meio.” (CYNTRÃO, 2004, p.29). Então, ver a cidade como algo presente na criação e no entendimento artístico satisfaz o interesse em se ter uma linha guia para a análise literária das letras. Neste caso, Brasília, com suas características arquitetônicas diferenciadas, presta-se a esta condição de ente participativo no fazer poético do letrista.

Pensando como a sociedade atual, revela seus relacionamentos. Pensar o “aqui-agora” em questões como: hipermercados, hiperpotências, hiperinflações. Assim, esta visão de mundo é “a consagração do presente.” (Lipovetsky, 2007 p. 59). A hipermodernidade do mundo, como já foi dito, nasceu junto à pós-modernidade, e este foi um estágio para as mudanças profundas que a sociedade passa.

Segundo Lipovetsky:

Rápida expansão do consumo e da comunicação de massa; enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; surto de individualização; consagração do hedonismo e do psicologismo; perda da fé no futuro revolucionário; descontentamento com as paixões políticas e militâncias. (2007, p. 52).

Atentemo-nos ao fato das letras selecionadas terem sido comercializadas por uma multinacional, EMI, no caso, no formato de LP, pois só a partir do quinto álbum, “V”, é que sai também em versão de CD. Depois de quase dezesseis anos da morte do líder da Legião, ainda assim eles têm grande vendagem de CDs.

A canção possui, em suas estruturas criativas, a condição dual de possuir letra e música, cada qual com sua força de sistema semiótico independente. Com isso, é possível separá-los para fins de estudo. Tal caráter de independência permite que, tanto a letra, quanto a música guardem suas particularidades semânticas. Para Hegel, “a música haure o poder de agir principalmente sobre a alma e está habituada a viver na interioridade e na profundidade insondável dos sentimentos.” (HEGEL, 1997, p. 303). A letra, então, pega carona nesse canal, que conduz a música até a alma e instala-se mais profundamente no ser humano. Assim, a canção pode oferecer também uma sugestão de entendimento de mundo. Para Hilda Lontra, (2000, p. 9):

A poesia brasileira, a partir da década de 60, desloca-se do seu cenário habitual, o livro, e passa a circular por meio de outras formas de comunicação, principalmente pela música popular brasileira. As letras poéticas de muitas canções apresentam um processo de construção linguística semelhante ao empregado nos melhores exemplos da produção literária, bem como revelam a busca de novas estruturas de significação, ligadas aos problemas contemporâneos, conforme o fazem as poéticas de vanguarda.

Sob o ponto de vista da *intentio lectoris* de Eco, é relevante dizer que fui um legionário, li o que Renato Russo, como líder e mentor, indicava para ler. Assim, na parte da canção “Eduardo e Mônica” em que fala que a moça lia Bandeira e Rimbaud, eu o seguia na sugestão. Lembro-me que, em uma de suas entrevistas, ele disse que o livro de que mais gostou de ler foi *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, e lá fui eu lê-lo também. Eu sentia, em suas canções, meus sentimentos expressos. E agora, com a distância de pesquisador, posso enveredar nos estudos dos signos e no desvelamento das imagens construídas nas letras.

O *corpus* da minha dissertação é o terceiro álbum da banda: *Que País é Este*. As canções do álbum em que trabalho, com exceção de duas, foram todas feitas por Russo na sua juventude em Brasília, com toda a carga simbólica que a cidade oferecia.

Pensar a canção como fonte de estudo é pensá-la como “o novo canal de manifestação da poesia” (CYNTRÃO, 2004, p.86). Estudar as letras poéticas deste modo coaduna-se com as ideias hipermodernas, professadas por Lipovetsky, de que “o centro de gravidade temporal de nossas sociedades se deslocou do futuro para o presente”. (LIPOVETSKY, 2007, p. 27).

Trabalhar com o que se gosta, tanto é bom, quanto perigoso. Não posso ir para o campo do fã, e sim pensar sempre como um pesquisador e reconhecer o processo criativo do artista e sua inserção na sociedade a partir da análise sistematizada da poética das letras.

As letras vêm em um encarte compondo um álbum com o LP. O encarte do disco desta pesquisa traz um texto de Russo não assinado, um texto explicativo sobre a obra e um pequeno comentário sobre cada canção. Isto será mais estudado e detalhado nos capítulos vindouros.

Como a integração da cidade é algo sempre muito forte na obra da Legião Urbana, a ideia de correlacionar as letras com a cidade surgiu das próprias letras que citam abertamente Brasília, considerada por muito tempo como “a cidade do rock”. A Legião Urbana é um ícone brasiliense, quer para o amor, quer para o ódio. Renato Russo pavimentou essa estrada junto a um grupo de jovens. Russo, antes de tudo, era um agitador cultural. Segundo Dapieve:

Isolados do resto do país, e ao mesmo tempo tão perto do exterior, morando numa cidade entediante, sem opções de lazer. Aqueles garotos foram gestando uma cultura própria. A base era a Colina, prédios para abrigar funcionários e professores da UnB. (2000, p.37)

Assim, Renato capitaneava este grupo da Colina. Segundo Dado Villa-Lobos, “Ele (Russo) era o elemento catalisador dessa cena.” (DAPIEVE, 2000, p.56). E foi com eles que foram se formando as bandas da cidade: Aborto Elétrico, Blitz 64, Plebe Rude, Dado e o Reino Animal, entre outras. A cena musical no final de 1970 era o *punk* e o *pós-punk*. Era esse o estilo de música que unia a galera.

A música em voga à época era o *Punk Music*. Foi este estilo de música e de hábitos que reuniu certos jovens brasileiros de gostos musicais parecidos, em determinados locais da cidade. As Bandas como *Sex Pistols* e *The Clash* eram as coqueluches. Para Russo, seu amplo domínio do inglês aproximou-o ainda mais das bandas inglesas. Com o estilo do *punk* - faça você mesmo - Renato viu uma possibilidade para fazer música. O lema era: três acordes. E isso faria com que ele não precisasse aprofundar-se em aprender rock progressivo, que exigia mais técnica como músico.

O movimento *punk* foi bastante importante para as bandas brasileiras. Pavimentara a abertura do que Dapieve (1995) chama de BRock. Na condição de leitores que absorviam o que vinha de fora, foram gerando uma cultura nova, pois “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental no processo de contar a história” (ECO, 1994, p.7). A história a ser contada era a do Rock brasileiro.

Busca-se aqui evidenciar a cidade como algo que se relaciona com o artista. Para Bachelard, “a linguagem escrita é como uma realidade psíquica particular.” Com isso, veremos a cidade a partir dos olhos do artista e sempre buscando equacionar esta resolução estético-semântica. Ademais, buscaremos signos que se relacionem com a cidade.

É importante enfatizar “que não pretendemos significar qual seja a natureza secreta do fato, mas simplesmente aquilo que pensamos que ela é.” (PIERCE, 2008, p. 23). Assim, o texto a nós oferecido é o mapa da orientação da experiência, que é sempre no pretérito, a poesia que dança.

Uma das grandes moradas do poeta na hipermodernidade é a canção. Hoje, 2013, temos Arnaldo Antunes. Entretanto, ele faz parte da geração de oitenta, e como um fenômeno, a geração de oitenta está na estrada há trinta anos (foi capa do Caderno Dois do Correio Braziliense do dia 13 de maio 2012). Bandas como Blitz, Os Paralamas do Sucesso, Titãs e Kid Abelha continuam atuando no cenário de espetáculos.

O fato de estas bandas ainda estarem na ativa e a Legião não estar, só corrobora para o mito: o roqueiro que morreu jovem, aos 36 anos. Para falar da *persona* de Russo, é preciso também ter um olhar tanatográfico.

Russo fez uso excessivo de álcool e outras drogas. Entre seus poetas favoritos, estavam W. H. Auden, Rimbaud e Fernando Pessoa, filósofos como Bertrand Russell e o

escritor Thomas Mann. Viver numa cidade que ainda se construía, uma cidade que nasceu do nada no meio do Planalto Central não oferecia os agitos do Rio de Janeiro, por exemplo. Então, restava aos jovens buscarem formas alternativas de diversão e a turma da Colina, da qual ele fazia parte, por exemplo, era abastecida por garrações de vinho e maconha, sempre ao som do *punk music*.

A vida artística de Renato Russo pode ser dividida em pré e pós AIDS, doença diagnosticada ao compositor em 1989. Há também o show em Brasília em 1988, que acabou da pior maneira possível, com “as 385 pessoas atendidas no serviço médico, as 60 pessoas detidas pela PM, os 64 ônibus depredados e os 10 milhões de cruzados de prejuízo no estádio Mané Garrincha”. (DAPIEVE, 2000, p. 104.). Estas duas rupturas levaram o artista a outro patamar de consciência para suas novas composições. Antes de receber a confirmação de ter realmente AIDS, Renato estava bebendo mais, drogando-se mais. Sua mistura suicida de usar álcool, cocaína e Lexotan para dormir, estavam em progressão cada vez maior. Segundo Dapieve:

(Russo) Estava bebendo ainda mais que o habitual, estava ainda mais tenso que o habitual. Volta e meia incendiava algum lugar de tanta agitação. A causa: Renato estava preocupado com sua saúde. ‘Ele tinha certeza que tinha AIDS’, contaria Rafael. (2000, p. 118).

Em uma de suas internações para desintoxicar-se, recebeu a confirmação médica de que estava com AIDS. Recebeu a notícia resignadamente; seu ser roqueiro tinha agora a certeza da morte, mas era uma condenação muito cruel, até mesmo para ele. Não quis que seu caso se transformasse em algo público, então, poucas pessoas tomaram conhecimento. A atriz Denise Bandeira, sua amiga, uma das poucas pessoas que sabia, revela: “... depois de uma temporada de muita angústia e desespero, ele começou uma fase, digamos, meio mística que resultou num verdadeiro renascimento profissional e artístico.” (DAPIEVE, 2000, p.118).

“Pascal morreu só. Mas tendo no bolso um papel que dizia jamais se morre só.” (SCHNEIDER, 2005, p.54). A vida destrutiva como roqueiro que Russo mantinha, entre altos e baixos, levou-o a uma morte precoce. Entretanto, falaremos aqui de sua produção ainda muito jovem, em sua época de Trovador Solitário, (como a si próprio denominava) que vai do fim de sua primeira banda, Aborto Elétrico, até o projeto inicial da Legião Urbana, primeiramente, com o baterista Marcelo Bonfá, e depois com a entrada definitiva do músico Dado Villa-Lobos. É esta a base da banda.

O terceiro álbum foi concebido de maneira diferenciada. Em setembro de 1987, a Legião suspende as gravações do terceiro disco por, provavelmente, existir a pressão da grande vendagem do disco anterior junto ao incômodo de Russo ser o novo porta-voz da juventude, “ainda mais porque ele tinha perfeita consciência da responsabilidade social do artista.” (DAPIEVE: 2000 p. 98). Estes acontecimentos vinham o aborrecendo. Então, com a pressão também da gravadora em lançar um novo álbum, veio a solução: gravar as músicas do tempo em que Russo vivia em Brasília.

Foi neste clima que o disco foi gravado. Todos ficaram aliviados porque tinham material suficiente. Então, no dia 10 de dezembro de 1987, o álbum foi lançado. Nas palavras de Russo “Essas músicas falam das mesmas coisas que fariam o terceiro LP, (se fossem inéditas) são coisas de que queríamos falar: Constituição, Cocaína, Solidão. Mas são letras antigas, adolescentes” (DAPIEVE: 2000 p. 100).

Das nove canções que são analisadas, sete são da época do Aborto Elétrico e do Trovador Solitário que durou apenas alguns meses. Para Dapieve (2000), foi exatamente nesta época que ele teve tempo e necessidade de se dedicar mais às músicas e letras, pois se apresentava apenas com o violão, abrindo os shows de outras bandas da cidade. As outras duas canções que foram compostas para o LP, “Angra dos Reis” e “Mais do Mesmo”, são letras de Russo com parceria dos outros membros na música.

Umberto Eco, no seu livro *Os Limites da Interpretação*, nos fala das três intenções do texto literário, As três são: a intenção do autor (*Intentio Auctoris*), a intenção do texto (*Intentio Operis*) e a intenção do leitor (*Intentio Lectoris*).

Quando César invadiu a Gália, ele disse “*Gallia omnis erat divisa in partes tres*”², para melhor administrar e gerir suas riquezas. Assim farei eu, com minha dissertação. Ela será dividida conforme as três intenções do texto, de que nos fala Eco. Como apoio teórico para cada capítulo, também, dividirei as análises das letras poéticas, para um respaldo maior nas teorias utilizadas. A separação das letras segue uma lógica que será detalhada em cada capítulo.

No primeiro capítulo referente à *Intentio auctoris*, identificaremos a responsabilidade social do artista e sua relação com Brasília e, para tanto, serão analisadas as letras de “Angra dos Reis” e “Mais do Mesmo”. Como textos teóricos de apoio, apontamos

² É preciso dividir a Gália em três partes

para *A origem da tragédia* de Nietzsche e seu conceito de Apolíneo e Dionisíaco, que sublinha bem o que representou Russo. Temos também menção às duas biografias de Renato.

No segundo capítulo, apresenta-se a *Intentio operis*, com as análises das letras de “Tédio (Com um T bem grande pra vocês)”, “Química”, “Que País é Este”, “Conexão Amazônica” e “Eu Sei”, norteadas pelos conceitos de Barthes sobre a semiótica e a cidade.

No terceiro capítulo, a *Intentio lectoris* figura as análises das letras “Faroeste Caboclo” e “Depois do Começo”. Deste modo, cada capítulo trata de uma intenção. Aqui cabe, também, minha intenção como leitor e a recepção da leitura dos brasilienses.

O desejo desta pesquisa é que celebre a importância da banda e da cidade pelo desvelamento possível dos aspectos da condição humana retratada por seu autor. O *corpus* de análise concentra-se em um álbum, mas há outras canções em outros álbuns da Legião, com a presença de Brasília, que serão mencionadas, oportunamente.

A dialética que compõe uma canção é fruto da ambivalência entre a música e a letra. Afinal, o público leitor das letras foi primeiramente ao encontro da melodia. Os sentimentos que a letra produz foram geridos, em parte, pela melodia, que faz girar a máquina fonográfica capitalista. Este interstício faz com que, primeiro, o ouvinte-leitor se apegue ao ritmo da música para, depois, captar as letras e, enfim, se torne um leitor-ouvinte.

É preciso que isso fique claro ao se estudar as letras poéticas das canções: estamos fazendo um recorte na obra artística, visando à compreensão da série literária. Não cabe aqui o aprofundamento da teoria musical. É o encarte do álbum nosso objeto de estudo.

Localizar os lugares da cidade em que Renato passou sua juventude, tendo sua perspectiva refletida em suas letras é material para esta pesquisa. “O erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano.” (BARTHES, 2001, p. 229). É nos locais públicos que há o encontro com o outro, as trocas de ideias e, nesse caso estudado, a formação de bandas de rock.

As consequências de estudarmos as letras das canções nos levam a outro tema igualmente importante, que é a consciência corporal da voz. É certo que para analisá-las recorreremos aos textos. Entretanto, tratamos aqui de um artista que se fez ouvir por sua presença, sua *performance*. Tal realidade cria uma epistemologia intercultural, uma leitura

analítica que prevê a desconstrução dos elementos da canção, tida como uma espécie de poesia cantada.

Com as novas mídias de divulgação da poesia, a voz torna-se elemento importante neste processo. A análise semiótica do ato de comunicação: como o leitor-ouvinte vai captar a obra diz muito sobre sua recepção da leitura.

Todo o desempenho artístico em divulgar a canção é considerado pelo público consumidor. Para Paul Zumthor, (2000, p. 31) “a *performance* marca a palavra, mais do que a comunica e modifica a comunicação.” Os shows da Legião Urbana eram de uma grande teatralidade. Russo dançando freneticamente, conduzindo a multidão que o assistia. A teatralidade não é apenas o artista, mas toda a “semiotização” do espaço. Deste modo, podemos ver a canção como uma convergência entre a poesia e o desempenho do artista. Assim, agregam-se a estes, para as análises das manifestações literárias, o que agregamos às análises, quando conveniente para a expansão das interpretações.

Em tempos hipermodernos, compreender o fazer poético, que nos apresenta de forma híbrida, é buscar o entendimento, ainda que parcialmente, da condição humana, representada nas letras, com a consciência de buscar, por meio das análises, uma parcela dos sonhos e desejos humanos. Termina aqui esta Introdução, com as palavras de Marcos Napolitano (2005, p.7) sobre o lugar privilegiado da música popular no Brasil:

A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para *pensar* a música.

CAPÍTULO 1

Onde está a *intenção do autor*?

Pensar as mídias contemporâneas de divulgação da literatura, segundo os atuais paradigmas sociológicos e editoriais, em que a obra e as imagens estão disponíveis virtualmente na Internet e materialmente em novos lançamentos de CDs e LPs, abre novos espaços para o pesquisador. Então, os estudos literários da canção instauram-se nesta maneira de agregar tais manifestações do gênero poético.

“Mas ao sustentar que também o convite à liberdade interpretativa dependia da estrutura formal da obra” (ECO, 1990, p.5), damos voz ao autor e ao que ele quis dizer. Entretanto, não consideraremos, tão somente, o aspecto formal da obra neste capítulo, mas sim, a organização da intenção do autor – a *intentio auctoris*, sua formação como ente criador da literatura propriamente dita.

O autor está na representação semiótica do texto, é o condutor das imagens possíveis na leitura, ou, como esclarece Eco (1990), o autor do primeiro nível de significado da mensagem, o literal. É a existência da criação do autor que abre o texto ao mundo e, com isso, às mais variadas interpretações dos leitores e críticos.

A existência semiótica do artista é condicionada, *a priori*, pela experiência da vida do indivíduo, que engendrará o artista e, *a posteriori*, o leitor ao consumir e repercutir a obra, dando visualidade ao artista. O autor existe antes da obra e, durante a leitura, permanece entre o significante e o significado.

Para o indivíduo Renato Manfredini Júnior e a persona artística de Renato Russo, pensaremos a questão Apolínea e Dionisíaca, que se encontra no livro *A Origem da Tragédia*, de Nietzsche (1988). Para tanto, vale falar um pouco sobre estes dois deuses olímpicos.

Apolo foi uma das divindades principais da mitologia greco-romana, um dos deuses olímpicos. Filho de Zeus e Leto, e irmão gêmeo de Ártemis, possuía muitos atributos e funções, e possivelmente depois de Zeus, foi o deus mais influente e venerado de todos da Antiguidade clássica.

As origens de seu mito são obscuras, mas no tempo de Homero já era de grande importância, sendo um dos mais citados na *Ilíada*. Era descrito como o deus da divina distância, que ameaçava ou protegia desde o alto dos céus, sendo identificado com o sol e a luz da verdade.

Fazia os homens conscientes de seus pecados e era o agente de sua purificação; presidia sobre as leis da Religião e sobre as constituições das cidades, era o símbolo da inspiração profética e artística, sendo o patrono do mais famoso oráculo da Antiguidade, o Oráculo de Delfos, e líder das Musas. Era temido pelos outros deuses e somente seu pai e sua mãe podiam contê-lo.

Era o deus da morte súbita, das pragas e doenças, mas também o deus da cura e da proteção contra as forças malignas. Além disso, era o deus da Beleza, da Perfeição, da Harmonia, do Equilíbrio e da Razão, o iniciador dos jovens no mundo dos adultos. Estava ligado à natureza, às ervas e aos rebanhos, e era protetor dos pastores, marinheiros e arqueiros. Embora tenha tido inúmeros amores, foi infeliz nesse terreno, mas teve vários filhos.

Foi representado inúmeras vezes desde a Antiguidade até o presente, geralmente como um homem jovem, nu e imberbe, no auge de seu vigor, às vezes com um manto, um arco e uma aljava de flechas, ou uma lira, e com alguns de seus animais simbólicos, como a serpente, o corvo ou o grifo.

O deus da música e da poesia traz o equilíbrio que a canção exige, balanceando a delicada e intrigada composição. Traz, também, a força da juventude que o Rock exige. Mira sua seta no artista que, embutido da força primaz, faz uso para suas criações. Apolo, portanto, é um deus de vários atributos.

Dioniso ou Dionísio era o deus grego equivalente ao deus romano Baco: dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da insânia, mas, sobretudo, da intoxicação que funde o bebedor com a deidade. Filho de Zeus e da princesa Sêmele, foi o único deus olímpiano filho de uma mortal, o que faz dele uma divindade grega atípica.

Há, na mitologia grega, versões muitas vezes diferentes e contraditórias dos eventos mitológicos. A história do nascimento de Dioniso não é diferente: existem pelo menos duas versões do nascimento de Dioniso.

Cadmo, rei e fundador de Tebas, foi casado com Harmonia, filha de Arese Afrodite. Cadmo e Harmonia tiveram vários filhos: Autôno, Ino, Sêmele, Agave e Polidoro.

Zeus engravidou Sêmele, sem o conhecimento de Hera, e prometeu a Sêmele que esta poderia pedir o que quisesse. Enganada por Hera, ela pediu que Zeus se mostrasse a ela na sua forma real, como ele se mostrava para Hera. Sem poder recusar, Zeus aparece em uma carruagem de raios e trovões, e Sêmele morre, pois seus olhos mortais não suportam a luz divina. Zeus, então, pega o bebê prematuro de seis meses, e o cria na sua coxa. As irmãs de Sêmele, porém, disseram que ela tinha engravidado de um mortal, falsamente acusando Zeus de tê-la assassinado com um raio.

Na hora de Dioniso nascer, Zeus desfez os pontos, e entregou o bebê a Hermes, que o entregou a Ino e seu marido Atamante, ordenando que ele fosse criado como uma menina. Mas Hera fez Atamante enlouquecer, e matar seu filho Learco, confundindo-o com um veado. Ino, em seguida, matou o outro filho Melicertes e se jogou com o filho morto no fundo do mar. Zeus, em consequência, enganou Hera. Tomou Dioniso para si, e entregou-o para as ninfas que viviam em Nisa, na Ásia. Estas ninfas, como prêmio, foram transformadas nas estrelas chamadas Híades.

O desenvolvimento do Teatro Grego teve origem no culto prestado a Dioniso em Atenas. O principal festival no qual três tragédias e uma sátira eram executadas em competição era conhecido como Dionísia Urbana. Aqui não é uma referência ao nome da banda, pois, na verdade, Legião Urbana era uma das legiões do exército Romano – *Urbana legio*. Segundo o mito, Dionísio ordenou a seus súditos que lhe trouxessem uma bebida que o alegrasse e envolvesse todos os sentidos. Trouxeram-lhe néctares diversos, mas Dioniso não se sentiu satisfeito, até que ofereceram o vinho.

O deus encheu-se de encanto ao ver a bebida, suas cores, nuances e a forma como brilhava ao Sol, ao mesmo tempo em que sentia o aroma frutado que exalava dos jarros à sua frente. Quando a bebida tocou seus lábios, sentiu a maciez do corpo do vinho e percebeu seu sabor único, suave e embriagador.

De tão alegre, Dioniso fez com que todos os presentes brindassem com suas taças, e ao som do brinde, pôde ser ouvido por todos os campos daquela região. A partir daí, Dioniso passou a abençoar e a proteger todo aquele que produzisse bebida tão divinal, sendo adorado como deus do vinho e da alegria.

Tivemos um pequeno prolegômenos sobre Apolo e Dionísio que será esclarecedor na medida da imagem que será encaminhada a respeito do espírito do artista e sua *performance*: a união das energias das duas entidades mitológicas na construção da persona do artista Renato Russo.

Com essas palavras, num sentido mais enciclopédico, formamos um quadro dessas divindades. “O Grego conheceu e sentiu as angústias e os horrores da existência: para lhe ser possível viver, teve que gerar em sonhos um mundo brilhante dos deuses olímpicos (...) o espelho onde a humanidade se via transfigurada.” (NIETZSCHE, 1988, p. 46).

O filósofo alemão entende que “ao apreciarmos ambos os impulsos imaginemo-los como mundos de arte separados do sonho e da embriaguez; fenômenos fisiológicos entre os quais é possível notar uma contradição como a existente entre o apolíneo e o dionisíaco” (Idem, 1998, p. 39). Pensando a canção popular como o *perpetum vestigium* da mistura do apolíneo com o dionisíaco, iremos, então, pensar o artista como possuidor dessas duas forças que se encontram como uma aporia, onde duas verdades se confrontam, sonho e devaneio fazem brotar a arte.

Trazendo ao nosso contexto, afirmo que o artista Renato Russo viveu esse estado de dualidade: a pessoa Renato que se transforma na persona Russo consciente de suas letras e de seu alcance, mas também, o artista da embriaguez e dos excessos, que no meio do caos, apresenta a cosmologia de sua arte. Não consideremos uma embriaguez em vão, mas arte dionisíaca. Em seus espetáculos, Renato passava de um tímido a um transloucado Russo.

Num primeiro momento, instaura-se uma espécie de complementaridade antagônica. Apolo é o deus da imaginação, enquanto Dionísio é o deus da embriaguez. Vejamos nas palavras de Nietzsche:

O músico não é auxiliado por imagem alguma, está compenetrado do sofrimento primordial; é, por isso, o eco primordial desse mesmo sofrimento. O gênio lírico sente nascer dentro de si, sob a influência mística da renúncia à individualidade e do estado de identificação, um mundo de imagens e de símbolos. (1988, p. 56)

Já afirmamos, baseados nos estudos da Professora Sylvia Cyntrão, que a canção é um espaço de destaque da poesia contemporânea. E o artista aqui pesquisado representa “a evolução progressiva da arte que resulta do duplo caráter do ‘espírito apolíneo e do espírito dionisíaco’.” (NIETZSCHE, 1998, p.17). A atividade artística é a essência da metafísica do

homem. Contudo, essa liberdade se dá no plano da arte. O desempenho do artista “não é apenas um espetáculo de sombras e de fantasmas, é mais que espetáculo, porque ele vive, experimenta e sofre tais cenas.” (Idem, 1998, p.37)

Embora estudemos a letra, a gestualidade da apresentação da canção forma uma dualidade que cria um quadro mais completo em relação ao artista. Por isso, volto minhas palavras a Nietzsche:

Imaginemos agora o momento em que se percebe existente entre essas imagens; envolvido num tumulto de paixões e aspirações subjectivas que se dirigem para um determinado fim que lhe parece real (...) já não podemos deixar cair em erro pela indução da aparência, como aconteceu certamente a todos quantos viram no poeta lírico apenas um poeta subjectivo. (NIETZSCHE, 1988, p. 57)

O bardo brasileiro encontra-se neste estágio artístico e suas letras darão as respostas. As canções “Angra dos Reis” e “Mais do Mesmo” são representantes desta dualidade. O fato determinante para a escolha das duas canções é o de serem mais atuais e estarem agrupadas no encarte juntamente. Então serão analisadas com o foco de desvelamento da intenção do autor:

Aqui, no maior perigo da vontade, se aproxima, como feiticeira salvadora e sabedora da cura, a Arte. Só ela consegue dobrar aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível ou sobre o absurdo da existência, em representações com as quais se consegue viver. Estas são o sublime como a sujeição artística do horrível, e o cômico como a descarga artística de nojo do absurdo. (IDEM, 1998, p.63)

O que se põe é o fato de que o artista, inserido na sociedade, seja capaz de mostrá-la e ter o distanciamento crítico ao compor sua representação artística. E o que faz o sistema? Coopta-o, enriquece-o e o enaltece. A racionalidade apolínea desperta e Dionísio aguarda sua vez. Russo compõe tal dualidade, mantendo ativamente sua posição de artista que se expressa entre a arte e os problemas sociais brasileiros. Neste aspecto, sua intenção como artista é desvelar o que o circunda. Dá vida à sua canção carregada de contextos conscientes e politizada. Abre nossos olhos para o óbvio, “uma imagem luminosa projetada numa tela escura” (NIETZSCHE, 1974, p.78).

Para criarmos um quadro que colabore com o entendimento do que represente a intenção do autor, vejamos as circunstâncias sociais de Renato Manfredini Júnior, um indivíduo que teve as garantias socioeconômicas necessárias para ser senhor de si. O *habitus*

estava garantido e a ideia de fazer rock também. Vindo de uma família de classe média alta, que pôde proporcionar ao filho muitas informações e leituras, além de instrumentos e aparelhagens de som. “Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais” (CANDIDO, 2000, p.21). Entender o círculo social no qual estamos inseridos é estarmos atentos à realidade que nos circunda.

Quando se buscava uma análise que compreendia a intenção do autor, quase sempre pesava o lado biográfico, até o início do século XX. Hoje, entendemos que o texto aponta também para a intenção de quem o criou numa tríade sistemática para a compreensão da obra literária, junto com o texto e o leitor. O que se verifica, sociologicamente, é que Renato Russo, artista brasileiro, estava em uma alta posição social e reproduzia as condições de existência de sua classe.

Neste capítulo, pensamos a *intentio auctoris* - a intenção do autor, ou seja, o indivíduo investido na condição de sujeito criador, sua construção como artista, e sua relação com a cidade. Observamos também como a sociedade gera seus artistas, que vivem o estágio poético que processam e transmitem a arte e a simbologia que encontram pela cidade. Há uma anedota sobre John Lennon que disse uma vez: “dê-me uma tumba e eu lhe darei notas musicais”. É este o material do artista. As questões sociológicas são importantes para ajudar a compor o fenômeno literário, mas o que se busca como interesse primeiro é o valor estético da obra.

Com a ajuda da sociologia em fundamentar em certa perspectiva o discurso crítico interpretativo literário, averiguamos, no sentido de compor a intenção do autor, o que também já diz o professor Antonio Candido (2000), no caso da comunicação literária, os três momentos indissolúveis da arte e sua divulgação: autor, obra e público. O autor, o artista, fruto da sociedade, é a força criadora que impulsiona a arte, e está entre o leitor e a obra artística. Oscilando entre a criação e a interpretação.

Ao ver a obra literária na intenção autoral, não se descarta que o texto transcenda a mera experiência de vida do autor como indivíduo isolado. Deve-se entendê-lo como portavoz, representante geracional. Para Eco:

Podemos, igualmente, assumir um ponto de vista hermenêutico admitindo, no entanto, que a interpretação tem por finalidade buscar o que o autor queria realmente dizer, ou então o que o Ser diz através da linguagem, sem, contudo, admitir que a palavra do Ser possa ser definida com base nas pulsões do destinatário. Seria mister, em seguida, estudar a vasta tipologia

que nasce do cruzamento da opção entre geração e interpretação com a opção entre intenção do autor, obra ou do leitor. (1990, p. 7)

A busca pela intenção do autor passa essencialmente pelo texto, que se encontra inserida numa situação de identificação com o leitor que permite várias leituras da obra. A criação do artista realiza-se no uso e na leitura da obra. Como essa obra de arte foi acessível ao público?

A obra de arte ora estudada é um disco divulgado imensamente pelo país, com uma grande multinacional no aporte e shows milionários. Podemos, com isso, criar uma imagem do local privilegiado da fala de Russo. Vejamos as palavras de Bourdieu sobre a questão da mercadoria cultural:

No momento em que se institui um mercado de obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria e também a singularidade da condição intelectual e artística. (1974, p. 103)

Sobressai esta relação “paradoxal” do mercado e o artista que tenta perceber essa relação em que sua obra artística existe enquanto significação intelectual e também como uma mercadoria. Interessante pensar que isso não passa incólume pela visão artística, o que mostra esta não tranquila ideia no artista.

Renato Russo, no foco deste dilema apresentado, é fruto de seu meio e busca na sociedade elementos para criar os temas e as formas recorrentes que o cercam. O artista é uma antena para sua época. Sua posição diante dos fatos é a intenção filtrada pelo seu ser artístico e social.

É necessário esclarecer que “a sociologia não passa, neste caso, de disciplina auxiliar, não pretende explicar o fenômeno literário” (CANDIDO, 2000, p. 18). O fenômeno literário se explica no próprio texto, em suas imagens criadas. A busca que passa pela política e pelas mazelas brasileiras vão se refletir esteticamente. Ainda Candido:

O poeta não é o resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade. (2000, p. 18)

Deste modo, o artista é o centro da criação e transformação estética. Um ser que pertence à sociedade, mas que num processo de estranhamento, desprega-se dela para que, como um observador e narrador, mostre o óbvio que se esconde em suas ruas, suas quadras, seus moradores e toda a fauna urbana que vive nas cidades.

As canções selecionadas como centro deste capítulo “Angra dos Reis” e “Mais do Mesmo” têm os aspectos sociológicos ressaltados para se fazer um quadro do artista e seu tempo, observando o caráter de denúncia que o autor usa para compor os textos. Para Candido, “como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é o sistema simbólico de comunicação inter-humana.” (2000, p. 36).

O artista transita entre vários segmentos da sociedade, transcendendo o cartesianismo dos estratos sociais. Por mais que Renato Russo tenha sido pertencente à classe média alta, como artista foi produtor de uma obra consistente e com contexto para uma visão essencialmente brasileira de nossa condição econômica e existencial, pois há no Brasil, ainda, uma grande problematização de estruturas básicas que dividimos com nossos enclaves ao esclarecimento de nossa gente. Ainda não estamos prontos para atingir o entendimento da alma humana em sua plenitude. Para este caminho, no entanto, nos valem da arte. “O belo brilho dos mundos de sonho, em cuja produção o homem é um artista perfeito, é condição de existência para toda arte plástica, e também, de uma parte essencial da poesia.” (NIETZSCHE, 1988, p. 17).

As duas canções, “Angra dos Reis” e “Mais do Mesmo”, foram feitas logo após a gravação do álbum “Dois”. São as de menor influência de Brasília no álbum, e mais de tendências existenciais. As letras são as mais recentes entre todas. “Este disco, junto aos outros dois LPs, completa o registro da Legião Urbana em sua atual formação.” É com estas palavras que Russo apresenta as duas canções no encarte do álbum, *Que País É Este*. Em termos mais específicos de data, as letras foram compostas em 1986, visto que “Dois chegou às lojas, na virada de julho para agosto de 1986...” (DAPIEVE, 2000, p. 85).

As letras foram feitas com o letrista aos 26 anos, com dois discos lançados, e a fama cada vez mais aumentando, nas palavras do guitarrista, “A excursão de *Legião Urbana* (primeiro disco) foi feita em casas noturnas, a de *Dois* em ginásios, a de *Que País É Este* em estádios de futebol.” (DAPIEVE, 2000, p. 98).

A canção “Angra dos Reis” apresenta um ar bastante irônico para falar do uso da energia nuclear, mas tem como pano de fundo uma melodia romântica. Já “Mais do Mesmo” fala de drogas, dá uma cutucada no regime militar e nas grandes gravadoras, representantes da indústria cultural, e as consequências de sua influência sobre a produção do artista em seu processo criativo.

Angra dos Reis

A letra de “A Angra é dos Reis” é assim apresentada em seu encarte:

ANGRA DOS REIS

DEIXA, se fosse sempre assim quente
 Deita aqui perto de mim
 Tem dias, que tudo está em paz
 E agora os dias são iguais
 Se fosse só sentir saudade
 Mas tem sempre algo mais
 Seja como for
 É uma dor que dói no peito
 Pode rir agora que estou sozinho
 Mas não venha me roubar
 Vamos brincar perto da usina
 Deixa pra lá
 A Angra é dos Reis
 Por que se explicar
 Se não existe perigo?

Senti teu coração perfeito batendo à toa
 E isso dói
 Seja como for
 É uma dor que dói no peito
 Pode rir agora que estou sozinho
 Mas não venha me roubar

Vai ver que não é nada disso
 Vai ver que já não sei quem sou
 Vai ver que nunca fui o mesmo
 A culpa é toda sua e nunca foi
 Mesmo se as estrelas comessem a cair
 E a luz queimasse tudo ao redor
 E fosse o fim chegando cedo
 E você visse o nosso corpo em chamas!
 Deixa, pra lá.
 Quando as estrelas começarem a cair
 Me diz, me diz pra onde a gente vai fugir?

Começamos com a referência ao título da canção. Angra 1 é a primeira das usinas nucleares que deu origem à Central Nuclear Almirante Álvaro Alberto. Os reatores de

potência são maiores e se destinam à produção de energia para a movimentação de navios, submarinos, usinas átomo-elétricas e tantas outras. A primeira usina átomo-elétrica brasileira está situada na Praia de Itaorna, em Angra dos Reis, Rio de Janeiro. Foi a primeira usina do programa nuclear brasileiro que atualmente conta também com Angra 2 em operação, Angra 3 em construção, e mais duas novas usinas a serem construídas na região Nordeste, conforme o planejamento da Empresa de Pesquisa Energética - EPE.

Angra 1 teve sua construção iniciada em 1972, tendo recebido licença para operação comercial da Comissão Nacional de Energia Nuclear – CNEN, em dezembro de 1984, ou seja, o tema estava em voga em 1986.

Dito isso, passemos à canção, que foi feita em 1986, com a participação de três legionários, com exceção de Dado Villa-Lobos. A canção é sem refrão, ou seja, ela não cabe no estilo mais pop-rock. A letra é contínua e sem repetição, com a melodia se alternando, sempre lentamente. Grande sucesso radiofônico, foi das mais pedidas do dia nas rádios especializadas. Em 1988 ela ficava em segundo lugar, enquanto “Faroeste Caboclo”, em primeiro.

A música inicia-se num *mood* romântico, em dó maior, e aborda um tema bastante político e ecológico em sua letra, que mescla uma relação amorosa de fundo, ou um romance, com o problema ecológico da energia nuclear em segundo plano. Isso mostra o traço característico de Russo, de romantizar, nas melodias, letras políticas e ácidas. Por mais que esta pesquisa seja literária, faz-se necessário recorrer, quando para melhor entendimento da letra, à melodia e ao ritmo, que reforçam a semântica:

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

A letra abre com o verbo “Deixar”, com a noção de ‘não se aborrecer’. Os sintagmas “quentes”, “sempre” e “perto” trazem uma sensação de segurança no meio do caos nuclear. “Deixa” o mundo e “deita aqui perto de mim.” No mesmo contexto de deixar, o eu poético pede “Deita”. Há um diálogo, e apenas uma voz se pronuncia. O sentido imperativo dos verbos demonstra isso. Os verbos no modo imperativo têm por ontologia o outro. As marcas “vamos”, “Pode rir agora”, “vai ver” denotam a existência de outra presença. Destarte, o primeiro verso da letra nos leva, inicialmente, a um sentimento abstrato até a palavra

“assim”, ainda mais com o espaço melódico que temos antes da palavra “quente”. Contudo, quando ela surge, o leitor é atingido pela surpresa da ideia de calor.

Vemos ironia de que “tudo está em paz”, como se os dias não importam mais. Há um jogo de ideias, no sentido de conformidade, afinal, os dias em paz são iguais uns aos outros, há continuidade e não há mudança. Resumindo: os dias estão quentes, em paz e iguais. A expressão “tem dias” sugere a incerteza. Esse sentido é explorado em toda a letra: a incerteza, insegurança, aqui se confundindo com as incertezas das questões do uso da energia nuclear. Russo traz essa discussão análoga das inseguranças e incertezas a um relacionamento amoroso. Questões amorosas e políticas misturadas são marcas de Russo.

Se fosse só sentir saudade
Mas tem sempre algo mais
Seja como for
É uma dor que dói no peito
Pode rir agora que estou sozinho
Mas não venha me roubar

Essa estrofe reflete o sentimento chave da letra. As combinações “só sentir/algo mais” estruturam o efeito do sentimento “saudade” que está carregado de outras nuances. E nos lembra de que o amor não é apenas amar, há toda uma complexidade humana nas relações. Há uma dualidade vibrante de dois seres. Como se todo o perigo não fosse suficiente, Russo volta para a relação amorosa. Há algo mais na relação, não é só a falta de amor que separa, mas o sentimento sobrepujado pelos acontecimentos que transcendem a relação a dois. O eu poético traz para si uma dor existencial e a transforma em dor real que “dói no peito”.

Vamos brincar perto da usina
Deixa pra lá
A Angra é dos Reis
Por que se explicar
Se não existe perigo?
Senti teu coração perfeito batendo à toa
E isso dói

O inusitado verbo “brincar” perto da usina mostra o sentimento deixa-ser. No verso “A Angra é dos Reis” a inclusão do verbo SER representa o uso poético do óbvio, extraído da poesia do improvável e do limite, criando a ironia, no sentido sarcástico. Assim, constata-se que a ironia é figura de linguagem que se destaca no álbum.

Aqui está um exemplo fino da poesia de Russo. Ele trabalha a proximidade semântica dos verbos ‘bater’ e ‘doer’, criando uma imagem construída do uso polissêmico dos verbos. Dói porque é vã a existência sem um par. Tem-se também uma comparação com o coração batendo à toa e a utilização da energia nuclear, a usina e o coração que pulsam.

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

Isolado e fragilizado pede para não ser roubado: os bens materiais ou seu coração? Não venham roubar os mil pedaços que sobraram dele. É um diálogo:

Vai ver que não é nada disso
Vai ver que já não sei quem sou
Vai ver que nunca fui o mesmo
A culpa é toda sua e nunca foi
Mesmo se as estrelas comessem a cair
E a luz queimasse tudo ao redor
E fosse o fim chegando cedo
E você visse o nosso corpo em chamas!
Deixa, pra lá.
“Senti teu coração perfeito batendo à toa/E isso dói”

Um jogo de culpa atinge o eu poético e ele busca se entender e se reconciliar consigo mesmo. Resignação conferindo incerteza é uma característica da letra. A locução verbal “vai ver” traz um sentido de insegurança, uma incerteza do acontecido, os verbos “ser” e “ir” nesses versos estão precedidos de advérbios de negação, com a intenção de colaborar para esta atmosfera incerta. O uso negativo do verbo faz duvidar de sua real condição existencial e amorosa. Este romance com tintas de remorsos faz com que o eu poético lute contra si e, numa confusa emoção, tente se encontrar. As dúvidas se vão no momento de acusar. O sintagma “culpa” traz à tona o resumo do relacionamento. Esse movimento de incertezas que povoa o eu poético cria uma atmosfera que reflete as incertezas do uso de energia nuclear e a insegurança narcísica do amor.

Mais do mesmo

A canção “Mais do Mesmo” do álbum *Que País é Este* é assim apresentada em seu encarte:

MAIS DO MESMO

Ei menino branco o que é que você faz aqui
 Subindo o morro pra tentar se divertir
 já disse que não tem
 E você ainda quer mais
 Por que você não me deixa em paz?
 Desses vinte anos nenhum foi feito pra mim
 E agora você quer que eu fique assim igual a você
 É mesmo, como vou crescer se nada cresce por aqui?
 Quem vai tomar conta dos doentes?
 E quando tem chacina de adolescentes
 Como é que você se sente?
 Em vez de luz tem tiroteio no fim do túnel.
 Sempre mais do mesmo
 Não era isso que você queria ouvir?
 Bondade sua me explicar com tanta determinação
 Exatamente o que eu sinto, como eu penso e como sou
 Eu realmente não sabia que eu pensava assim
 E agora você quer um retrato do país
 Mas queimaram o filme
 E enquanto isso, na enfermaria
 Todos os doentes estão cantando sucessos populares.
 (e todos os índios foram mortos).

“Em setembro de 1987, a Legião Urbana suspendeu as gravações de seu terceiro LP. Dado cogitou enveredar pela diplomacia. Marcelo pensou em pegar ondas na Austrália. Renato travou.” (DAPIEVE, 2000, p. 98). Houve certa pressão para um novo disco, afinal, eles eram a galinha de ovos de ouro da gravadora – EMI.

Curiosamente, ou como uma pequena vingança dos dois legionários, “Mais do Mesmo” é a segunda coletânea da banda. Foi lançada em 1998, dois anos após a morte do líder. Todas as músicas foram escolhidas por Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá e retiradas dos oito álbuns de estúdio da banda. No Brasil foram vendidas mais de 750 mil cópias e o álbum foi premiado com Disco de Platina Triplo.

Inicialmente, Dado e Bonfá se posicionaram contra o lançamento da coletânea. Aceitaram, com a condição de que o disco ficasse por apenas um ano no mercado (de março de 1998 a março de 1999). Entretanto, como o mercado pirata ilegal aproveitou-se para

continuar as distribuições que a EMI havia parado, esta optou por voltar a distribuir o CD normalmente em agosto de 2000. Esta canção foi composta pelos quatro legionários. Se certo que a música é uma arte apolínea e que o espírito artístico de Apolo e Dionísio brota da força do centro da Terra, como quer a mitologia, a intenção da canção ora tende para uma entidade olímpica, ora para outra. A verdade sóbria e ébria. O sonho e o devaneio. Para Nietzsche:

O músico dionisíaco não é auxiliado por imagem alguma, está compenetrado do sofrimento primordial; é, por isso, o eco primordial desse mesmo sofrimento. O gênio lírico sente nascer dentro de si, sob a influência mística da renúncia à individualidade e do estado de identificação, um mundo do artista plástico ou épico, no colorido, na casualidade e na rapidez. (1988, p. 56).

O compositor dionisíaco é um lírico paradoxal, que se define mais no Romantismo. A canção “Angra dos Reis” é toda em teclados e baixo, sem guitarras, num ritmo mais lento, uma melodia variada e rica, uma música romântica, bem ao estilo apolíneo, perfeita, notas claras, um vocal forte. (O fato de essa canção não ter a participação do guitarrista Dado Villa-Lobos justifica-se, também, pela superstição da banda, pois em todos os discos tem uma canção em que o guitarrista não toca). Já a canção “Mais do Mesmo” tem guitarra, vários *riffs* e um vocal ameaçador, mais para o grito, a fúria, ou seja, Dionísio.

Pensando esta letra com o auxílio de Candido:

Na medida em que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. (2000, p.38)

O letrista da Legião Urbana possui uma imensidão de leitores, um público cativo. Então, sobre o alcance de suas palavras, reflete: “as pessoas bebem minhas palavras como água. E escrevo justamente porque não sei. Não quero que minha opinião sobre temas controversos, drogas, por exemplo, influencie outra pessoa.” (DAPIEVE, 2000, p. 98).

Há, antes de cada obra literária, um autor e, para cada obra, seu leitor. É este ser criador que dá impulso inicial à criação artística. Para Charles S. Pierce, “a Originalidade é ser tal como aquele ser é, independentemente de qualquer outra coisa.” (PIERCE, 2008, p. 26).

Há também o leitor e o crítico, que se fazem presentes no texto com a “Obsistência (sugerindo obviar, objeto, obstinado, obstáculo, insistência, resistência, etc.) é aquilo no que a secundidade difere da primeiridade; ou aquele elemento que tomado em conexão com a Originalidade, faz de uma coisa aquilo que outra a obriga ser.” (Pierce, 2008, p. 26). Ou seja, é a leitura do leitor e do leitor-modelo, a transformação do texto inerte para a vida no público.

Nessa mesma linha, para Eco, existem duas possibilidades para o autor “Não era isso que eu queria dizer, mas devo convir que o texto o diz, e agradeço por isso ao leitor por me informar a respeito” (2008). E a outra “Independentemente do fato de eu não querer dizer isso, penso que um leitor sensato não deveria aceitar semelhante interpretação, tão pouco econômica, e não me parece que o texto o permita.” (ECO, 2008, p.16). É por meio do texto que o autor se apresenta ao sacrifício da leitura “(...) o autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo.” (ECO, 2008, p.15)

Em que medida cabe uma visão brasiliense dos textos para letras que falam mais do universal, como as duas no caso? Vejamos: no começo de março de 1988, o álbum *Que País é Este* estava no topo da parada de LPs mais vendidos com 240 mil cópias. Quando soube, Renato ficou exultante: “Isso é uma honra! O público tem inteligência, ele escuta a Legião sem jabá. O mais importante é o artista fazer as coisas que ele respeita, aí as pessoas passam a respeitar.” (DAPIEVE, 2000, p. 103).

As “três intenções” de Eco encontram-se no estudo de cada elemento, afinal, “a oposição entre interpretação como pesquisa da *intentio auctoris*, interpretação como pesquisa da *intentio operis* e interpretação como imposição da *intentio lectoris*” (ECO, 2000, p. 6) nos levam sempre ao texto literário, à fonte, que por sua vez, é a ponte que nos conduz ao autor.

Para uma melhor leitura sobre a letra, iremos dividi-la como está disposta no encarte. Esta também é uma canção sem refrão e segue um esquema de vozes sobrepostas. Um rock clássico, feroz, ou ‘irada’ como diz Dapieve (2000).

Cada momento sugere uma voz dialógica e uma situação. O Primeiro momento é assim, uma simulação de contrastes, sob o início de uma voz marginal e excluída sem fala social:

Ei menino branco o que é que você faz aqui
Subindo o morro pra tentar se divertir

Mas já disse que não tem
E você ainda quer mais
Por que você não me deixa em **paz**?

“Paz”: o traficante pedindo paz? Forma-se uma imagem de consumidores de drogas indo comprar mais. Os sintagmas referenciais: “Subindo o morro” e “se divertir” fortalecem esta ideia. Contudo, é o traficante que pede “paz”. Há aqui uma inversão de valores. O traficante pede paz e o consumo de drogas só crescendo, representado pelo “menino branco”. Não há leveza nas palavras. Nessa situação, os versos exprimem as vozes de dois indivíduos do lado oposto da cadeia social. Mesmo que o “menino branco” não fale, ele representa uma voz.

O consumo é representado pelo “menino branco” cada vez em maior número, aumentando. Desse modo, dialogicamente falando, a voz de um traficante, subvertida à procura de paz, realimenta a ideia do aumento crescente do uso de entorpecentes, além de uma distorção da ideia do tráfico. Há também uma consciência do autor sobre o tema. A música é um rock rápido de guitarras fortes com vozes denunciadoras:

...já sabemos que forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor. Em primeiro lugar, determinando a ocasião da obra a ser produzida; em segundo, julgando da necessidade dela ser produzida; em terceiro, se vai ou não se tornar um bem coletivo. (CANDIDO, 2000, p.25)

Essas ideias são conduzidas pelo eu poético, que nos diz no texto a ocasião, a necessidade e o bem coletivo de se produzir uma obra artística. Vejamos a segunda parte da letra, uma atuação que vincula o escritor ao texto e faz brotar o leitor:

Desses vinte anos **nenhum** foi feito pra mim
E agora você quer que eu fique **assim igual a você**
É mesmo, como vou crescer se nada cresce por aqui?
Quem vai tomar conta dos doentes?
E quando tem chacina de adolescentes
Como é que você se sente?

Assim, o intensificador “nenhum” exprime o peso da inutilidade destes anos. E não é apenas nestas palavras, a expressão “que eu fique assim igual a você” demonstra o horror do jovem em se transformar no velhinho reacionário que morreu ontem.

Com os versos “Desses vinte anos nenhum foi feito pra mim” podemos refletir que seja uma voz dirigida aos militares, à época do regime de exceção, que vai de 1964 a

1985, ou seja, vinte anos. Então, a ideia seria que destes vinte anos tudo foi perdido, neste tempo nada foi feito, foi um tempo inexistente para a arte então!

A voz autoritária persiste e o eu poético que questiona não quer o mesmo para si. A saúde: “Quem vai tomar conta dos doentes?” e a educação são relegadas pelo poder.

“Em vez de luz tem tiroteio no fim do túnel
Sempre mais do mesmo
Não era isso que você queria ouvir?”

Aqui temos duas interrogações. Russo, no primeiro verso, brinca com a questão da luz no fim do túnel, e alfineta as autoridades sobre a questão da violência.

Então, voltando aos versos, o eu poético declama: “Sempre mais do mesmo/ Não era isso que você queria ouvir?”. Pelas marcas linguísticas empregadas, como; “mais do mesmo” e “você queria ouvir”, podemos pensar num discurso crítico para a gravadora, pois sabemos da contextualização a que o disco foi submetido. Em suma, se na primeira parte da letra ela fala aos militares, agora é para as grandes multinacionais. Foi até cogitado o álbum ser chamado de “Mais do Mesmo”, mas este título não foi aprovado.

Bondade **sua me** explicar com tanta determinação
Exatamente o que eu sinto, como eu penso e como sou
Eu realmente não sabia que eu pensava assim. E agora você quer um retrato do país
Mas **queimaram o filme**
E enquanto isso, na enfermaria
Todos os doentes estão cantando sucessos populares
(e todos os índios foram mortos).

Estes versos permitem como leitura ver a voz de um psicanalista ou a gravadora que “orienta” comercialmente seus pupilos. Reforçam a ideia do poder da mídia musical, pois até os doentes cantam “sucessos populares”. O indeterminado “queimaram” é uma referência à ação letal externa à produção do artista, simbolizado aqui pelo substantivo “filme”.

A expressão “Mas queimaram o filme” apresenta por extensão a imagem da “queima de arquivos”, a inexistência das provas. É como tirar a fotografia em que todos pareçam bem, mesmo doentes. A expressão “queimar o filme” não compõe o campo lexical militar, pelo contrário, é quando algo deu errado ou constrange outra pessoa, ‘queimando-lhe o filme’.

Observamos um interlocutor pelos pronomes “sua” e “me”. *A priori*, o outro sabe “exatamente” o que o eu poético sente, pensa e é. Mas quem quer um “retrato do país”? É a

gravadora com um novo álbum? E se os artistas não produzirem arte, não estarão fazendo dinheiro. A burocracia tem um espaço considerável neste nível de profissionalismo.

Outro elemento de destaque aqui são “os índios” - uma marca pessoal de Russo. “Foram mortos” também apresenta uma ação externa negativa, a morte do autêntico, representado e simbolizado pelo nativo brasileiro “(e todos os índios foram mortos).” É um grito coerente de rebeldia e contestação. O eu poético mira vários alvos como se percebe.

Nessa letra, há o fato de o artista explicitar que não está alienado do que o cerca. A banda traz em seu nome a palavra “urbana.” Há de se vislumbrar uma investigação do artista sobre si e seu meio urbano de trocas humanas.

Com a intervenção do artista em seu meio, ele nunca é um ser ausente, mesmo por vezes tentando sê-lo. Vejamos as palavras de Candido, para uma visão desta intervenção:

Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas, d) a síntese resultante age sobre o meio. (2000, p. 21)

Tal fenômeno da construção da arte é um condicional para a existência de um ciclo de divulgação do evento artístico, além de mensurar seu alcance. Temas e formas lançam-se no silêncio a qualquer momento nos braços do artista.

Dessa forma, segundo as marcas do texto, podemos afirmar que a letra “Mais do mesmo” trata de várias vozes que se interpolam para assumir uma posição diante os fatos da ditadura militar, da violência, da morte dos jovens e dos índios e os doentes sociais. Com a posição de alerta e protesto de inserção social em seu meio, o artista é um local de fala que funciona como centro de radiação.

Buscamos aqui uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto ocorre o paradoxo e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia dos livros ao lado dos psicológicos, religiosos, linguístico e outros. Neste nível de análise em que a estrutura constitui o ponto de referência. (CANDIDO, 2000, p. 7)

Nas duas canções analisadas, percebe-se uma ideia que perpassa ambos os textos, a denúncia social. Por denúncia social entende-se o discurso com o caráter de destacar um comportamento, uma ação ou atitude que representa uma ameaça aos indivíduos física, política ou psicologicamente partindo dos nossos governantes, portanto, é, também, um instrumento de reflexão.

No momento em que a arte é consumida, aqui uma canção popular no estilo de Rock Brasil, vem agregada uma mensagem que busca, entre outras, o despertar das ideias do leitor para um determinado aspecto da sociedade, que será tema da canção. Os anos de 1980 eram reflexos deste sentimento auxiliado pela recente liberdade de expressão. Como um paradoxo, as multinacionais permitem que seus artistas falem mal do sistema pelo único motivo de gerar mais lucro. Ademais, a massa é desinformada e conduzida.

Há uma preocupação da banda em se fazer presente nas discussões nacionais. Russo demonstra estar antenado com relação ao seu meio, faz valer seu local de fala e introduz uma letra de denúncia social em uma melodia romântica. A canção “Angra dos Reis” representa essa via. O tema estava em voga à época, como já foi dito. São exatamente os temas das canções da banda que conduzem a ideologia do grupo. Renato sempre destacou a importância temática de suas canções e para que prestássemos mais atenção à letra. “Pais e Filhos”, por exemplo, fala sobre um assassinato. Aqui vale destacar o poder que Brasília exerce em Russo. A personagem que se suicida, joga-se da janela do 5º andar, o que inclui Brasília, pois nossos prédios residenciais vão até o 6º andar.

Em “Angra dos Reis” percebemos a questão ambiental ser posta em pauta. Como foi destacado na análise, há um relacionamento amoroso que divide o olhar do leitor com as questões do uso da energia nuclear. O que demonstra um recurso poético por excelência, um casal num cenário caótico. A poética impera nesta imagem.

“Mais do mesmo” vem sem máscaras, uma denúncia com ares pessoais, pois Russo era também um “menino branco”. Menos simbolismo e um apontamento direto aos atores envolvidos.

Mas, em geral, as denúncias direcionam-se ao Governo Federal de várias formas, o que é uma expressão da força da voz do artista. Russo sempre foi preocupado com os temas de suas letras, em não se repetir e em fazer seu público entendê-lo suas letras. Isso, desde

muito cedo, na época ainda do Aborto Elétrico, quando Russo entregava suas cópias das letras para o público.

Então o Rock Brasil pensa, questiona e processa em arte essa aflição que doura nossas mentes. Esta ideia do Rock como protesto surge dos indivíduos que o criam. Deste modo, buscamos as interpretações das letras, sempre na *intentio auctoris* dada pelo texto, tendo o autor como idealizador da “primeiridade” da arte. Vimos também que aqui ele é um reflexo de seu meio, denunciando de forma ímpar as mazelas brasileiras.

CAPÍTULO 2

A intenção do texto e a cidade de Brasília

Ler no texto seu contexto. As linhas e as entrelinhas. Vislumbrar e objetivar as imagens a nós oferecidas. Para Eco:

Podemos, na verdade, descrever gerativamente um texto, vendo-o em suas supostas características objetivas – e, no entanto, decidindo que o esquema gerativo que o explica não pretende reproduzir as intenções do autor e sim a dinâmica abstrata por meio da qual a linguagem se coordena em textos com base em leis próprias e cria sentido, independentemente da vontade de quem enuncia. (1990, p.7)

Buscar no texto aquilo que ele diz, independente de sabermos da inicial vontade do autor. Fazer o texto falar, desvelar-se. Como sabemos, as “três intenções” estão inter-relacionadas, mas segundo Eco, esta intenção vai aos elementos do texto em busca de respostas a perguntas abertas no próprio texto - *a intentio operis*. Para tanto, vamos analisar cinco canções do álbum, a saber, “Química”; “Tédio (Com um T Bem Grande Pra Você)”; “Que País É Este”; “Conexão Amazônica” e “Eu Sei”. Vai nos acompanhar o artigo “Semiologia e Urbanismo”, de Roland Barthes (2001) e as ideias de Zumthor sobre *performance*.

“Em que condições, ou melhor, com que precauções e com que preliminares uma semiologia urbana será possível?” (BARTHES, 2001, p. 219.). Assim questiona-se Barthes, sobre qual metodologia e quais processos serão os mais adequados para uma semiologia das cidades. Ele diz mais, com quais “preliminares” faremos a pesquisa. Para este trabalho, quem nos guia é o poema da canção e como tal é o espaço urbano que será visto a partir deles.

As cidades são construções de objetos no espaço. “A sintaxe dos objetos é, evidentemente, uma sintaxe elementar” (IDEM, 2001, p. 214). Vitor Hugo concebia a cidade como uma inscrição do homem no espaço. Mas o que é realmente ler a cidade, entender seus signos, enfim? Qual leitura se dará? Uma cidade se faz tanto de gente quanto de espaços, moradia e de diversão. Um dos significados, entre tantos, é dado pelos cidadãos ao ocupar os espaços públicos. Ainda segundo Vitor Hugo, no texto de Barthes (2001, p. 228) “a cidade é

uma escrita, o usuário da cidade é o leitor que, segundo suas obrigações e os deslocamentos, recolhem fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”.

Pensemos o início básico do conhecer para buscarmos um entendimento nas letras. “Para o racionalismo grego, conhecer significava entender as causas.” (ECO, 1993, p.31), a verdade secreta da verdade. Mas nós, humanos, apenas deslocamos nossas verdades, sem jamais sabermos quem somos realmente. Assim é o texto, um revelar-se à esquiva de sua verdade primordial. A interpretação se dá na leitura criada do espaço e do momento visto por um autor e é desse modo que são captadas as imagens internalizadas por nós.

Sendo assim, é essencial conhecer o sujeito contemporâneo consumidor de arte, em meio ao mundo que o cerca. Mundo este que se inicia individualmente, onde a acumulação monetária e bens simbólicos se agregam a esse sujeito, esclarecendo-o e libertando-o. Este sujeito que se encontra topograficamente em uma boa moradia, e suas ecrãs, que se encontra em uma quadra, ou rua, que por sua vez está num bairro, numa cidade, num estado, num país, rodeado de indivíduos percebendo em níveis diferentes o que o cerca. Significantes específicos de um olhar para significar a cidade nas análises; perceber a oportunidade de esclarecimento da atuação do indivíduo social com o outro, por meio das canções.

“A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico.” (ECO, 2010, p. 15). O transeunte é o responsável pela primeira leitura que temos da cidade. O leitor já vê a cidade de maneira transformadora a partir de suas leituras do texto “o leitor deve suspeitar de que cada linha esconde um outro significado secreto; as palavras em vez de dizer ocultam o não-dito...” (IDEM, 1993, p.46). Neste labirinto garantido de significações, há de haver critérios para limitar a interpretação. O texto é um ser aberto com limitações propostas por ele mesmo, num hermetismo voltado a si.

Ainda com o auxílio de Eco (1993,): poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor e das circunstâncias concretas de sua criação, flutua no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis. Vamos atentar para a palavra ‘potencialmente’. Ela representa bem meu ponto de vista, afinal, demonstra um limite para as interpretações dos textos. Tudo vale, se o texto assim o permitir.

Roland Barthes, em seu artigo sobre o espaço urbano, lança as bases para uma abordagem semiológica da temática da cidade. O semiólogo utiliza o par conceitual básico significante/significado e forma/significação. Aliás, para este autor, o espaço urbano sempre foi significado, pois o “habitat humano constitui um discurso, com suas sintaxes e paradigmas” (BARTHES, 2001, p. 181). Assim, sob esta perspectiva, os estudos do urbanismo na literatura levam à exigência de significação.

Assim posto, observaremos a cidade como significado e, como tal, deve ser interpretada, afinal, “não faz parte da cidade enquanto ambiente construído, mas que é texto, verbal ou não-verbal, que produz o saber urbano” (VALLE, 2000 p.18). Ver a cidade como um texto e lê-la com os olhos atentos à sua estrutura e funcionalidade, seus espaços de encontro.

“A constituição do patriotismo como *pretexto*, e a consequente adoção pelo escritor do papel didático de quem contribui para a coletividade, deve ter favorecido a legibilidade da obra.” (CANDIDO, 2000, p. 86). O artista é a raiz do texto que ganha vida na leitura, e o crítico absorve as intenções do interdito e torna a interpretação mais econômica.

Existe um saber urbano que transcende os mapas e requer uma leitura, uma compreensão além dos aspectos urbanos e os espaços de reunião. Em um novo tipo de sistema urbano, que opera em nível regional, global e transnacional, as cidades são pontos para a coordenação internacional e para a prestação de serviços de empresas, mercados e mesmo de economias de toda uma nação, despontando como *locus* estratégico da economia global.

Barros (1999 p. 41-42) defende “a importância do papel do cidadão e da análise histórica na construção das significações do espaço urbano”. Ainda segundo Barros, uma tríplice relação do pedestre com o texto urbano pode ser encarada da seguinte forma: como leitor, como escritor, como personagem da sua narrativa, o que ele denomina como “letra móvel do seu alfabeto infinito” (BARROS, 1999 p.43). Já a relevância da perspectiva histórica deve ser levada em consideração em qualquer perspectiva que se dê ao tema.

O saber urbano transcende a arquitetura da cidade, dando-lhe novas importâncias e significações. A semiologia das cidades trabalha com as cidades em geral. Entretanto, Brasília tem diferentes esquemas urbanísticos, com suas quatro escalas: a monumental, a residencial, a gregária e a bucólica. Escala é um termo bastante utilizado no jargão dos arquitetos e urbanistas para indicar dimensão.

A escala monumental do espaço vivencial do compositor Renato Russo está configurada pelo Eixo Monumental, desde a Praça dos Três Poderes até a Praça do Buriti. A escala residencial, que simboliza a nova maneira de viver, própria de Brasília, está representada pelas Superquadras da Asa Sul e da Asa Norte. A gregária situa-se na Plataforma Rodoviária e nos Setores de Diversões, Setores comerciais, bancários, hoteleiros, médico-hospitalares, de autarquias e de rádio e televisão Norte e Sul. A bucólica, por sua vez, confere à Brasília o caráter de cidade-parque e é constituída por todas as áreas livres destinadas à preservação paisagística e ao lazer.

A Superquadra, tradução da escala residencial e talvez uma das mais inovadoras e acertadas contribuições para a habitação multifamiliar, representou em 1960, data da fundação da Capital Federal, novo conceito de morar. Estruturalmente, no dizer do próprio Lucio Costa:

é um conjunto de edifícios residenciais sobre pilotis (que têm em Brasília, pela primeira vez, presença urbana contínua) ligados entre si pelo fato de terem acesso comum e de ocuparem uma área delimitada - envolto por renques de árvores de copas densas – e com uma população de 2.500 a 3.000 pessoas. O chão é público – os moradores pertencem à quadra, mas a quadra não lhes pertence – e é esta a grande diferença entre superquadra e condomínio. Não há cercas nem guardas e, no entanto, a liberdade de ir e vir não constrange nem inibe o morador de usufruir de seu território, e a visibilidade contínua assegurada pelos pilotis contribui para a segurança”. Na inovadora proposta residencial estão incluídos os comércios locais e entrequadras, que comportam as atividades de ensino, esporte, recreação e cultura de vizinhança. (Carta do projeto do Plano Piloto de Brasília, 1958)

Assim, apresentamos um pequeno quadro do projeto arquitetônico de Brasília. Vejamos agora a teoria aplicada à cidade, com o auxílio da semiologia. Será demonstrada a intrigada rede de permissões entre a cidade, o texto, o leitor e o cantor que divulga a canção.

Este capítulo baseia-se em cinco canções, a saber, “Química”; “Tédio (Com um T bem Grande Pra Você)”; “Que País é Este”; “Conexão Amazônica” e “Eu Sei”.

São canções adolescentes, da época em que Renato Russo vivia em Brasília. Algumas feitas para sua banda “Aborto Elétrico” e outras do tempo de “Trovador Solitário”. Contudo, já se observa a maturidade do artista. São todas assinadas por Russo, com exceção de “Conexão Amazônica”, coassinada com Felipe Lemos, na melodia, baterista de sua primeira banda. Essas canções ficaram à espera, aguardando seu momento de se lançarem, o que vem acontecer em 1987.

Para o primeiro grande show da Legião Urbana no final da Asa Sul, no auditório da Associação Brasileira de Odontologia, em 1984, Russo e Bonfá convidam Villas-Lobos para entrar na Legião Urbana. Os três participam dos ensaios na sala 2090 alugada no Rádio Center e no mítico quarto de Renato, no apartamento 202 da 303 Sul. Para Dapieve (2000, p.62):

Pela primeira vez o som das bandas seria profissional, um PA armado por Toninho Maia. Estas canções foram a base do primeiro LP. O restante delas foi dividido entre a Legião e a banda Capital Inicial. O material que sobrou foi feito o disco “Que País é Este” -1978/1987. Eram *rocks* doutrinariamente singelos, movidos pela energia *punk*, mas com voos mais altos nas letras.

Pensando assim, podemos ver o final da Asa Sul como espaço concreto de significantes e permite criar significações da cidade que Renato frequentou, pois ele estudava no colégio Marista, também no final da Asa Sul. Além disso, nesta mesma região, na 415 sul Bloco “F”, Renato fora a uma festa na casa do poeta Nicolas Behr.

Trataremos aqui do jovem Russo, um adolescente com a cabeça no mundo e os pés no Brasil. Segundo Rondeu (apud DAPIEVE, 2000, p. 74), primeiro produtor da banda, “Só um cego ou surdo não constataria de primeira que Renato era John Lennon, Bob Dylan, Elvis Presley, Paul McCartney, tudo junto, num país carente de equivalentes nacionais.”.

Portanto, algumas letras mostram certa ingenuidade intrigante, outras revelam uma profundidade que habita uma mente bastante experiente. Assim, a força da juventude, numa mente madura, fez brotar o bardo brasiliense.

Grande consumidor de cultura, Renato era frequentador de teatros e cinemas, além da sala da Cultura Inglesa e do Complexo Cultural da 508 Sul, à época, Galpãozinho e que hoje leva o seu nome: Centro Cultural Renato Russo. Sendo Russo catalisador da cena musical dos anos de 1980 em Brasília, percebe-se já uma aura artística do agir do jovem Renato, uma época em que Russo era um jovem artista local.

Em seu projeto, Lucio Costa já vislumbrava a possibilidade de a cidade agir como espaço apropriado para o fazer artístico:

cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país. (Carta do projeto do Plano Piloto de Brasília, 1955)

Assim, com os fatores sociais apropriados, e sua primeira juventude brasileira, Brasília vê ativamente o momento histórico do início do Rock Brasil na cidade que levou esses jovens a um processo intelectual que se reverteu em arte. Bandas de rock e canções autorais.

Uma consideração deve ser pensada na *intentio operis*. Como será divulgada a *operis*, a obra, a canção? A voz é o canal, “o fato de que o interesse pela voz ultrapassa o domínio científico” (ZUMTHOR, 2001, p. 10) faz com que a divulgação das ideias das letras seja absorvida de outra forma. Renato Russo sempre constou nas listas de melhores cantores do ano entre 1986 a 1993. É fato que Russo era um grande vocalista e sua mensagem era e é passada de forma clara e aprazível a quem o escuta.

O álbum *Que País é Este 1978/1987* é essencialmente um disco de rock. O básico, o simples. Guitarra, baixo, bateria e vocal em sua excelência. As canções feitas dez anos antes do lançamento encontram uma voz potente, treinada e uma instrumentalização cada vez melhor. Um álbum de rock com baladas e a clássica “Faroeste Caboclo” são exemplos disso. Começemos com a canção “Química”, nessa busca dos elos urbanos espaciais:

Química

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 inteiro eu tenho que estudar
 Fico só pensando se vou conseguir
 Passar na porra do vestibular

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

“Química” é uma canção dos tempos do “Aborto Elétrico”. Renato a apresentou aos outros membros e, nesta época, aconteceu um dos primeiros desentendimentos entre Russo e o baterista Felipe Lemos. Ele não aceitou a letra. Achava inocente demais falar que “só gosto de educação sexual”. As coisas foram piorando, e Renato já cogitava sair da banda.

Os verbos estão no presente e os pronomes em primeira pessoa, marca de Russo. Seja como for, a canção é um grito de guerra dos vestibulandos e toda a angústia dessa parte da vida estudantil. Um ritual de passagem que leva ao mundo adulto. Uma aflição para a juventude. É interessante lembrar que Russo era frequentador da UnB, mas ele mesmo não passou no vestibular. Fez jornalismo no CEUB, e nunca foi buscar seu diploma, uma atitude *punk*.

A canção “Química” relata o cotidiano do vestibulando que se vê perdendo suas ‘mordomias’ em casa, em função de ter de passar no Vestibular:

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

A palavra “trancado” demonstra a condição primaz do eu poético, “não posso sair”; “não posso ouvir música”, sua vida está toda direcionada para passar no vestibular. Uma representação burguesa brasileira, representada aqui pela palavra “papai” e a obrigação de passar nesta prova.

“Também gravada em primeiro *take* (baixo, guitarra e bateria de uma só vez), está aqui em uma versão diferente da que foi incluída nas cópias cassete do segundo LP. Grito de guerra dos vestibulandos, escrita em 1981 para violão e voz.” É assim que Russo apresenta a canção no encarte do álbum. Um rock com batida compassada e um vocal irado:

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

Esta canção já possui um refrão com repetição. Há uma meia verdade neste refrão, pois Literatura era umas das disciplinas preferidas de Renato. Mas as outras, Física, Gramática e Química são um terror para os estudantes, segundo o senso comum.

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

O verbo “chegou” deixa evidente a referência à entrada dos alunos na Universidade. Ele esclarece o ritual de passagem, aos que entraram na Universidade, os ‘aprendizes’. Ao citar Belsen tropical, ele usa de grande ironia, afinal, Belsen, também conhecida por Bergen-Belsen, foi um campo de concentração alemão da época de Adolf Hitler. Entrou em funcionamento em 1940 para prisioneiros de guerra. Depois de 1941, cerca de 20 mil soldados soviéticos foram torturados e mortos no campo. Mais tarde, em 1942, Belsen tornou-se um campo de concentração; a SS tomou o comando em Abril de 1943. Grande parte de Bergen-Belsen foi deixada abaixo após a libertação, com receio de tifo e dos piolhos. Cerca de setenta mil pessoas morreram em Belsen. Entre elas, Anne Frank que morreu ali em março de 1945. Hoje, o campo está aberto ao público, e contém um centro de visitantes e uma “Casa do Silêncio” para reflexão.

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

Nestes versos ele desfila um rol de privilégios burgueses que aguarda os vestibulandos depois de formados. O verbo “ter” nos traz esta dimensão. “Carro novo”; “férias na Europa”; “conta bancária”.

O eu poético traz a confirmação do “cidadão modelo”: “Ser responsável, cristão convicto, cidadão modelo, burguês padrão”. E é isto que a sociedade espera de seus indivíduos: cidadãos modelos, atitudes fúteis, pagar impostos, casar-se e, como motor contínuo, a vida vai indo. “TV a cores” fica aqui por conta do texto manter certas marcas de temporalidade, um passado não muito distante em que a TV em cores era sinônimo de riqueza.

O modelo apresentado reflete uma classe social e seus valores. Para Bourdieu: “Uma classe não pode jamais ser definida apenas por sua situação e por sua posição na estrutura social” (BOURDIEU, 1974, p. 14). Não é apenas o dinheiro que define uma classe social, mas sim indivíduos que compartilham a mesma classe. Quando falamos de rock de Brasília, estamos nos referindo ao Plano Piloto. Não temos nenhuma banda de expressão no cenário nacional que tenha origem em alguma das cidades satélites do Distrito Federal.

Relembrando Bourdieu e seus conceitos de prestígio social, todo o cenário estava preparado para a divulgação da arte criada por tal classe social que mantém seu *status*, permitindo uma liberdade econômica que faz do artista um ser altamente ligado ao simbólico, mas sendo capaz de transformar sua liberdade em algo palpável, quebrando os paradigmas da música à época.

Este ser pertencente a uma alta classe social é capaz de interrogar a si mesmo e suas circunstâncias, além de ver o que o cerca, desmascarando as relações sociais de dominação. E, num paradoxo, a sociedade que o forma é o centro das ideias de combate.

O sujeito multifacetado desfalece seu interior numa implosão artística, que é a arma do artista. Sua identidade dilui-se para absorver os signos da cidade, por exemplo, e produzir sentidos e desmascarar as intenções implícitas no cotidiano. Vejamos o que Cyntrão (2008, p. 189) nos diz a respeito:

Alguns compositores da canção brasileira podem ser alçados – eles próprios – à condição de mito porque além de contar a história da nação, são a representação de uma convergência ideológica. É difícil separar os signos estéticos produzidos por artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso,

Gilberto Gil, Zé Ramalho ou Renato Russo da persona cultural destes poetas. A forte e explícita ligação de cada um deles com diversas referências culturais da história política brasileira, identificados como posturas socialmente transformadoras, faz com que a análise de sua obra remeta eventualmente a sua persona como um sistema semiológico que comporá nossas conclusões interpretativas.

Dessa forma, com a intenção do texto em ênfase, mas sem perder de vista o artista, é no próprio texto que temos as respostas dos contextos. Passemos agora à canção “Tédio (Com Um T Bem Grande Pra Você)”, a terceira canção da época do Aborto Elétrico:

Tédio (Com Um T Bem Grande Pra Você)

TÉDIO (COM UM T BEM GRANDE PRA VOCÊ)

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, não 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
Se eu não faço nada, não 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

No encarte do álbum, assim é apresentada a canção por Russo:

A terceira música da época em que Renato Russo tinha o Aborto Elétrico (muda o nome desse conjunto, meu filho). Sempre quis uma música entre parênteses. Algo como “(I Can’t Get No) Satisfaction” ou então “Baby, I’m On Fire.” Faz parte da primeira leva, é de 1979, e totalmente boba. Gravada em primeiro *take*, é ótima para festas e era uma espécie de hino dos *punks* de Brasília daquela época. Os mais modernos podem cantar Césio com um C, se desejarem. Só não foi incluída no primeiro disco porque deveríamos falar sobre coisas mais sérias. Soldados por exemplo. Na verdade foi mesmo

porque o Biquini Cavadao já tinha lançado uma música como o mesmo nome. (Encarte do álbum *Que País é Este - 1978/1987*)

A “Turma da Colina” estava com um ouvido no Exterior e outro no Brasil. Essa força nova e jovem de 1980 surge no Brasil, alterando o gosto e as leituras dos ouvintes. Possuidores de bens monetários e bens simbólicos, esses jovens geraram, quer pela união de fatores sociais, quer por fatores históricos, um momento artístico brasileiro, produzindo canções e *performances*. Por mais jovens que fossem os artistas brasilienses, à época, as práticas literárias já estavam bem desenvolvidas, produtos de uma série de positivas convergências culturais que Brasília proporcionava, e ainda proporciona.

“O texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 1988, p. 33). A experiência está no pretérito e é de lá que os mecanismos poéticos agem no artista, que vê a cidade como leitura, buscando a originalidade como uma força bruta que impulsiona a canção.

Ler a cidade é estar atento aos signos mobilizados pelos sujeitos. “Assiste-se a uma tomada de consciência das funções dos símbolos no espaço urbano.” (BARTHES, 2001, p. 223)

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

Esta é uma canção brasiliense. Trata do marasmo de se viver em Brasília em 1980. Mostra o cotidiano dos adolescentes. Neste contexto, tem-se a visão de um jovem que quer se divertir na Capital do Brasil. Trata também do fato de dividirmos a cidade com o Presidente da República.

O verso “Moramos na cidade, também o presidente” apresenta a consciência de se morar em Brasília, junto ao Presidente da República, mas “eu não pretendo ser tão decadente”. Observa-se uma consciência do eu poético e de sua condição de indivíduo que divide o espaço urbano com as autoridades, que não o representam em seus anseios, e faz disso uma crítica, pois “todos vão fingindo viver decentemente”.

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

Os versos dão ênfase ao modo de vida de um brasileiro, já que é uma cidade de grandes escalas que promove o desejo de se ter carro. Estamos em busca das significações dos fenômenos urbanos, que se encontram nos espaços significantes. E o eu poético insiste na ideia de não se ter nada interessante para fazer na cidade:

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

Dormir o dia inteiro e viver a noite é uma atitude boêmia que satisfaz o poema. O eu poético segue essa regra e subverte o sentido de dia/noite. Ele tem consciência que “não é direito”, mas o pratica.

O verbo “aprontar”, entre suas várias acepções no dicionário Houaiss (2001), tem uma que nos convém: “proceder de modo indevido, quase sempre fazendo o que não deve ou provocando confusão.” Uma atitude adolescente vivida e escrita pelo eu poético. É o espaço do aqui e agora.

O artista lê e escreve a *Urbs*, catalisando os sentimentos, numa entropia facilitadora dos significados possíveis oferecidos ao leitor, pelo texto, em que a cidade tenha a importância de ser o espaço de motivação e criação da leitura do interdito, facilitando assim o direcionamento do olhar sensível do leitor às possibilidades oferecidas pelo texto.

Afinal, “o fenômeno poético deve ser, pois, investigado em suas implicações globais de integração e estranhamento do homem em seu meio.” (Cyntrão, 2004 p.29). Então, ver a cidade como algo presente na criação e no entendimento artístico satisfaz o interesse em investigar Brasília como ente participativo no fazer poético do letrista.

Sendo assim, passemos à canção “Que País é Este”. A ideologia que permeia o álbum, contrapondo-se principalmente às regras estabelecidas, é representada nesta letra. Russo nos brinda com uma canção que já faz parte do imaginário nacional. Esta letra dá nome ao álbum:

Que País É Este

QUE PAÍS É ESTE

NAS favelas, no Senado
 Sujeira pra todo lado
 Ninguém respeita a Constituição
 Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é este

No Amazonas, no Araguaia, na baixada fluminense
 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 for
 Piada no exterior
 Mas o Brasil vai ficar rico
 Vamos faturar um milhão
 Quando vendermos todas as almas
 Dos nossos índios num leilão

Que país é este

Russo apresenta a canção no encarte com estas palavras:

Uma das marcas registradas da Legião Urbana junto com “Geração Coca-Cola”, escrita em 1979 para o então Aborto Elétrico e, mais tarde, incorporada definitivamente ao repertório da Legião. Com seu ritmo tribal e seus três acordes, foi a música de abertura de virtualmente todas as apresentações ao vivo da banda, é simples, direto e eficaz. Nunca foi gravada antes porque sempre havia a esperança de que algo iria realmente mudar no país, tornando-se a música totalmente obsoleta. Jimmy Page dizia que o bom do rock é que não se aprende na escola. Outros atacam “para ser roqueiro basta pendurar uma guitarra no pescoço e sair por aí e fazer a música mais primária do mundo.” Oras, mas é este mesmo o espírito da coisa! O ataque continua: “O rock é isso mesmo, um bate-estaca, a coisa mais elementar que existe, mais primitiva, menos inventiva que pode acontecer. O rock não é novidade, é uma imposição, uma ditadura. É um sistema estético com a intenção de embotar a cabeça do jovem. Sim, pois se você fica com aquele bate-estaca o dia inteiro na cabeça, você esquece da realidade que o cerca, de coisas realmente importantes.” Dois apartes aqui. Realmente o rock não pode ser novidade, já que é uma forma musical que nasceu em 1955, tem mais de trinta anos, portanto, preste atenção à letra de “Que País é Este.” Não nos parece coisa de quem se esquece da realidade que o cerca. Comparar o rock com ditadura? Que país é este? Quem é Jimmy Page? (Encarte do álbum *Que País é Este - 1978/1987*)

Há uma clara defesa de Russo em combater quem ataca a alienação de se ouvir rock. A questão de não querer incluir a música devido ao fato de que ela estaria ultrapassada é interessante, pois ainda hoje, perdura sua atualidade. Os versos cristalizados nacionalmente: “Nas favelas, no Senado/Sujeira pra todo lado” são bastante atuais, ainda hoje. A melodia não é novidade, é primária, representante do expressivo sistema musical *punk*: três acordes.

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

Revela o desrespeito às leis, bem como a ideia do Brasil ser o país do futuro. O par de verbos “respeitar/acreditar” torna-se uma espécie de ironia, pois ninguém ‘respeita’, mas todos ‘acreditam’ num Brasil melhor. Uma banda de rock *punk* (pois esta canção é do tempo do Aborto Elétrico) preocupada com o desrespeito às leis, aqui representada pelo lexema “Constituição”, já traz uma preocupação sociopolítica com o Brasil e sua população. Continuemos com os outros versos:

No Amazonas, no Araguaia iá, iá,
 Na baixada fluminense
 Mato grosso, Minas Gerais e no
 Nordeste tudo em paz
 Na morte o meu **descanso**, mas o
Sangue anda solto
Manchando os papéis e documentos fiéis
 Ao **descanso do patrão**

Novamente os sintagmas nominais se destacam, neste trecho. O autor desfila um rol de localidades brasileiras. Ela fala do Norte do Brasil, passando pelo Sudeste até o Nordeste. A maldade e a corrupção grassam comprovadas no verso “mas o Sangue anda solto”, o que representa bem a sujeira das relações políticas brasileiras, pois andam “Manchando os papéis e documentos fiéis”. E em mais uma ironia, ele enaltece o “descanso do patrão”, uma crítica marxista que ressalta a ideia de os operários trabalharem para o ‘sagrado’ descanso do patrão.

Observamos em Russo sempre uma preocupação com os valores sociais e, ao fazê-la, usa com bastante frequência a ironia. Pensemos um pouco sobre a ironia que, como figura de linguagem, pode funcionar no discurso de três maneiras, **asteísmo**: quando louva;

sarcasmo: quando zomba; **antífrase**: quando engrandece ideias funestas, erradas, fora de propósito e quando se faz uso carinhoso de termos ofensivos.

Primeiramente ele zomba, asteísmo; depois enaltece ideias funestas, antífrase. É necessário reiterar que tais procedimentos são possibilidades da figura. Não existe a pergunta “Que país é este?” em nenhum momento escrito no encarte, ou até mesmo no nome do álbum, não há ponto de interrogação. O eu poético não se pergunta, ele afirma “Que país é este”, remetendo a um sentimento de espanto consciente e reflexivo.

Cabe aqui outra observação entre a música e a letra. O artigo demonstrativo “este” representa que o país do qual se fala é o Brasil. Contudo, quando Russo o canta diz “esse”, bem provável que seja pela sonoridade. Este exemplo corrobora com a diferença às vezes sutil entre ler e ouvir a letra ‘performatizada’.

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

“Terceiro mundo, se for/Piada no exterior” zomba com a imagem que se tem (ou tinha) do Brasil, além do que, “terceiro mundo” ser uma expressão caduca. “Mas o Brasil vai ficar rico/Vamos faturar um milhão”, aqui a imagem que se forma é de ficarmos ricos, a eterna esperança de sermos um país desenvolvido. Estes versos trazem a ironia asteísmo, o país do futuro. Há novamente a preocupação de Renato com os índios, pois “Quando vendermos todas as almas/Dos nossos índios num leilão” ficaremos ricos. Nova ironia, agora uma antífrase ao engrandecer a ‘venda’ dos índios.

Deste modo, o texto nos mostrou a intenção de ironizar a situação vigente no Brasil em 1979, e que em certos casos perdura até hoje.

A próxima letra poética a ser analisada busca desmascarar, em partes, as questões das drogas no Brasil e continua nesse sentido de desvelar as mazelas brasileiras. Para Russo, sua letra antidroga.

CONEXÃO AMAZÔNICA

ESTOU cansado de ouvir falar
 Em Freud, Jung, Engels, Marx
 Intrigas intelectuais
 Rodando em mesa de bar
 Yeah, yeah, yeah,

O que eu quero eu não tenho
 O que eu não tenho eu quero ter
 Não posso ter o que eu quero
 E acho que isso não tem nada a ver
 Yeah, yeah, yeah,

Os tambores da selva já começaram a rufar
 A cocaína não vai chegar
 Conexão amazônica está interrompida
 Yeah, yeah, yeah,

E você quer ficar maluco sem dinheiro e acha que está tudo bem
 Mas alimento pra cabeça nunca vai matar a fome de ninguém
 Uma peregrinação involuntária talvez fosse a solução
 Auto-exílio nada mais é do que ter seu coração na solidão
 Yeah, yeah, yeah!

Esta canção (coassinada a melodia com Felipe Lemos, baterista do Aborto Elétrico e atualmente da banda Capital Inicial) é uma canção *punk* com uma levada forte e ritmada. Trata do assunto das drogas, evidente nos versos “A cocaína não vai chegar”. Era o tempo de uma rota de drogas que passava por Manaus. Aborda também a solidão e o fugaz. Traz uma boa imagem dos bares de Brasília, espaços importantes de agregação. Esta canção tem uma forte expressão do Rock: “Yeah, yeah, yeah!”. Então os primeiros versos:

Estou cansado de ouvir falar
 Em Freud, Jung, Engels, Marx
 Intrigas intelectuais
 Rodando em mesa de bar
 Yeah, yeah, yeah,

Estamos, neste momento, na Brasília de 1980. Assim, Russo diz no encarte:

Mais bate-estaca. E dos bons. Assim como “Que País É Este” abriu caminho para temas mais tarde utilizados nas letras do grupo (principalmente no primeiro LP. “Conexão Amazônica”, de 1980, definiu a sonoridade característica de grande parte das músicas da Legião Urbana: um ritmo esparsos, quase marcial, repetido como um mantra elétrico sobre o qual é feito

uma variação vocal e instrumental (guitarras e efeitos diversos). Bate-estaca! Esta continua até hoje proibida pela censura por causa da temática. Lembrando que discutir Freud e Jung em mesas de bar acontecia de verdade naqueles tempos (pelo menos em Brasília) e que o tema da música está hoje em todos os jornais e, pasmem, até nas novelas! Gente, até em chamadas no horário infantil (aquele anúncio do pó). Bem, alimento pra cabeça *nunca* vai matar a fome de ninguém, *mesmo*. (Encarte do álbum *Que País É Este 1978/1987*)

Importantes referências podem ser encontradas neste texto. Destaca-se o fato de “Conexão Amazônica” ser um guia para a compreensão relacionada às sonoridades e temas relacionados às drogas que Russo faz uso em suas letras e em sua vida pessoal.

Nos espaços de bares que a cidade possui, como o famoso Beirute, na comercial da Superquadra 109 Sul, até hoje Freud, Jung, Engels e Marx são discutidos. Mencionamos o bar Beirute como espaço físico e real frequentado pela juventude intelectualizada e lugar de encontro para Renato e seus asseclas. É um signo forte da cidade e como tal é um elemento de significação. Os centros de ajuntamento humano aqui em Brasília são esparsos, distantes uns dos outros e historicamente mutáveis, por meio de seus frequentadores, como Russo. Contudo, o bar Beirute permanece desde 1966, como lugar por onde passa a história de Brasília.

Quanto à sonoridade, Russo insiste no estilo de bate-estaca, uma forte batida ritmada. Nos próximos versos temos:

O que eu quero eu não tenho
 O que eu não tenho eu **quero ter**
Não posso ter o que eu quero
 E acho que **isso** não tem nada a ver
 Yeah, yeah, yeah,

Percebe-se o jogo vocabular com o par de verbos “ter/querer”, com os dois primeiros versos, que dizem a mesma coisa, mas em uma sintaxe diferente. Ele quer algo que não tem. Mas o eu poético, no quarto verso, constrói uma ambiguidade semântica a partir do pronome “isso” que tanto pode remeter ao “querer ter” quanto ao “não posso ter”. Aqui se trata do jovem Russo, que deseja o que não tem. Entretanto, no decorrer de sua carreira, no álbum *O Descobrimento do Brasil*, em 1994, na canção “Love in Afternoon”, as ideias e as situações mudam, pois nesta canção ele já diz em um dos versos “eu aprendi a ter tudo o que sempre quis”.

Os tambores da selva já começaram a rufar
 A cocaína não vai chegar
 Conexão amazônica está interrompida
 Yeah, yeah, yeah,

A própria menção à palavra cocaína já era motivo para ser proibida sua radiodifusão. Os verbos no presente ajudam a formar a imagem do primeiro verso que brinca com a ideia de que outros habitantes, que não os nativos, toquem seus tambores para avisar que “a cocaína não vai chegar”, na contraposição do natural ao cultural corrompido. O uso da palavra “Conexão” está ligado ao fato de a rota de entorpecentes estar “interrompida” e ao campo semântico do tráfico. Assim, nos versos finais da letra:

E você quer ficar **maluco** sem **dinheiro** e acha que está tudo bem
Mas alimento pra cabeça nunca vai matar a fome de ninguém
 Uma **peregrinação** involuntária talvez fosse a solução
 Auto-exílio nada mais é do que ter seu coração na solidão
 Yeah, yeah, yeah!

Há neste trecho um dos versos sociais de mais impacto de Russo, que é: “Mas alimento pra cabeça nunca vai matar a fome de ninguém”. Este verso sugere vários aspectos, dentre os quais se destaca: a vida dos viciados que, em busca de ‘abrir as portas da percepção’ e mais compreensão da realidade, só encontram a ‘solidão’ na volta à realidade. Questiona também o fato que apenas ficar ‘maluco’, sob o efeito de drogas, e não produzir algo palpável em sua vida é desperdício da força humana.

Vejam o verso: “Uma peregrinação involuntária talvez fosse a solução”. Atentemos ao sintagma “peregrinação”. Novamente tem-se mais de uma acepção no dicionário Houaiss, uma que diz ser “uma jornada a lugares santos ou de devoção”; a outra, “uma jornada longa e exaustiva”. A etimologia da palavra que vem do latim significa “viagem”, que é também uma gíria para quando se está drogado. Com esses elementos linguísticos, pode-se vislumbrar com mais apuro o verso. Russo sempre dizia que uma jornada leva uma vida. Fiquemos com a segunda acepção do sintagma, peregrinação. No interdito, podemos vislumbrar o ser de um viciado em drogas. O qualificador “involuntária” reforça a ideia de seguir-se só neste caminho contra a vontade. Contudo, esta jornada é também uma jornada religiosa, no sentido alienante, onde o viciado impõe um altar de adoração à droga.

No último verso, Russo menciona consequências, como a solidão, no autoexílio imposto, que é uma característica do usuário, e que é o tema da próxima letra, “Eu Sei”:

Eu Sei

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 estórias

Somos pássaro novo longe do ninho
Eu sei

Russo nos diz, no encarte do álbum, sobre esta canção:

Duas grandes redes de rádios transmitiram extensivamente uma gravação (pirata, por sinal) das apresentações de fim de ano em Brasília, na sala Villa-Lobos do Teatro Nacional. Quando é hora do set acústico, qual não foi a surpresa ao termos grande parte do público chamando por “sexo verbal, sexo verbal!” Esta canção antes conhecida por “18 e 21” aqui aparece com seu título definitivo. Das nove canções, esta talvez seja a que está mais próxima do espírito do segundo LP. Foi escrita em 1982, depois do Aborto Elétrico, pouco antes do aparecimento da Legião Urbana. (In: Encarte do álbum *Que País É Este 1978/1987*)

Esta canção acredita-se ser uma das preferidas de Russo, já que compõe quase todos os *sets list* das apresentações da banda ao vivo. A música é de 1982, com o compositor entre 21 e 22 anos, um pouco mais experiente. Segundo Dapieve, “Russo passava horas e horas ao telefone e os versos da canção eram cantados com contrição religiosa” (DAPIEVE, 2000, p. 60-61). Além do que, quando Renato estava no auge de sua doença, o único contato com os músicos de sua banda era por telefone.

Ela aborda um conversa virtual. É uma linguagem adolescente, mas entre seus versos, há algo mais. Percebe-se um diálogo em toda a letra. É o eu poético que se comunica com o outro. “Eu sei” é a resposta do outro lado da linha, apenas nos versos finais o outro fala, ou melhor, pede. Uma das ideias que se destaca é o fato de as palavras serem insuficientes e erradas. É necessária atitude, pois quando falamos, mentimos.

Sexo verbal **não faz** meu estilo
Palavras são erros e os erros são seus
Não quero **lembrar** que eu erro também

Aqui, enuncia as consequências do ‘falar’ que conduz ao erro, uma auto reflexão sobre sua inerente condição humana. Nos versos “Não quero lembrar que eu erro também” confirma-se isso. Sexo verbal aqui fica por conta do diálogo que se dá ao telefone, porque toda a letra é uma conversa por telefone, o que é comprovado nos demais versos.

A letra está em primeira pessoa, com número considerável de verbos, próprio da ação da narrativa que se desenvolve ‘saber, fazer, ser, querer, lembrar, errar, pretender, tentar, descobrir, mentir, fechar, tocar, falar, acabar, ter e fugir’. São dezesseis verbos no infinitivo com significações amplas. O verbo – a palavra – é o tema da letra em função específica, conectado ao apelo sexual.

Os verbos ‘saber, fazer, ser, querer’ são usados na letra de forma negativa, uma ação a não se realizar. ‘Lembrar, errar, pretender, tentar’ apresentam a ideia da incerteza que perpassa a letra.

O eu poético propõe uma descoberta e se vê, ele mesmo, como alvo. Se quem mente é forte, ele também mente. Esta imagem traz a insegurança e o medo de assumir-se. O eu poético que se embeleza de finos versos, tentando descobrir a força dos mentirosos, no rol dos quais se inclui. Os verbos desta estrofe continuam a dar uma meia ideia da incerteza.

Um dia **pretendo tentar descobrir**
Porque **é** mais forte quem sabe **mentir**
Não quero **lembrar** que eu **mino** também.

Assim, falar é mentir e o que temos são palavras, um paradoxo da comunicação humana.

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**

Lembremos que estamos na Brasília de 1980. O telefone tinha importante função social para a classe média, assim como ter um quarto onde pudesse se trancar por “horas e horas”. Esses versos remetem a questão do sexo verbal, em ideia um pouco mais ampla que os referentes ao ‘sexo verbal’. Neste tempo ainda sem Internet, era o telefone que aproximava e conectava as pessoas.

A noite **acabou** talvez **tenhamos** que **fugir** sem você
 Mas não, não **vá** agora, **quero** honras e promessas
 Lembranças e estórias

A outra voz agora se pronuncia, pedindo ao seu interlocutor que não vá. Mas o fim da noite é a hora da fuga, dos sentimentos ausentes antes cultivados. A outra voz implora por mais tempo para consolidar uma história de amor. O lexema “fugir” dá uma ideia de algo mais do que ir embora. Uma fuga que precede “honras” e “promessas”, deixando para trás a possibilidade de criar “lembranças” e “estórias”. O lexema ‘honra’ é de certo modo intrigante, pois traz uma imagem de nobreza ao sentimento do amor e demonstra uma grande vontade de se ter uma paixão proba, virtuosa e corajosa.

O último verso, “Somos pássaro novo longe do ninho” é uma espécie de despedida, seguida por angústia, ternura e desolação. O eu poético parece descobrir aonde quer ir. A imagem deste verso metaforiza também a relação entre o eu poético e a segurança no lugar de acolhimento (‘ninho’). E tem a concordância da “outra voz” que mais uma vez responde “eu sei”.

Vale aqui reforçar que este estudo privilegia as letras das canções, mas sabendo-se que as letras foram feitas para serem cantadas. Cabem as palavras de Zumthor sobre estes delicados sistemas entrecruzados aqui tratados (ZUMTHOR , 2005, p. 101):

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em espessura física, nos ritmos de seu canto, o fato que ele conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor funda definitivamente a realidade daquilo que é dito.

As palavras de Zumthor cabem bem no sentido que representam as canções da Legião Urbana, as apresentações das letras poéticas num contexto vocalizado e musicado fazem com que a poesia e as imagens penetrem mais fundo no entendimento humano do leitor que ouve. Sendo a *performance* uma forma eficaz de comunicação poética, Russo vai revelando pouco a pouco os índices de apresentações da leitura. Em sua *performance*, observa-se a intensidade da presença do corpo, contudo, observa-se também, nas apresentações ao vivo, que sobretudo a voz, era o elemento corporal que quase sempre pontificava ébria junto à dança dionisíaca que ouvíamos e víamos:

Surpreendia até os próprios membros da banda que aqueles shows se realizassem. Pois novamente Renato se enveredara por uma fase perigosa. “Era muito triste ver que, apesar da doença diagnosticada, ele continuava a se autodestruir, bebendo, se drogando”, lembraria Dado. “Isso era chocante, fazia muito mal a todos. Eu não aguentava mais, era insuportável a convivência. Nós conversávamos sobre isso, mas ele ou estava completamente alucinado ou completamente de ressaca, só nos dava patada”. Mesmo sob o sol do Nordeste, Renato passava os dias bebendo. Bebendo pesado. Pegava um copo grande, como os de requeijão, enchia de licor Cointreau até a borda e tomava tudo de um só gole. Junto à hora do show chegava a ressaca. Não era raro ele se assustar com os efeitos do álcool e achar que ia morrer. Suas gengivas começavam a sangrar por causa do abuso do álcool e ele achava que estava tendo uma hemorragia interna, por exemplo. Às vezes, ele quase convencia o pessoal. Para Rafael, empresário da banda, “Renato fazia shows belíssimos, apesar do Cointreau, apesar do Lexotan. (DAPIEVE, 2000, p. 134)

Percebe-se que a força semântica das letras cantadas por Russo era em parte originada do espírito dionisíaco da embriaguez. A força da poesia oral hoje se beneficia de um complexo de tecnologia em prol de tornar a voz humana com o maior alcance possível e ainda com qualidade. No entanto, a voz do artista, que pode ser ouvida em shows ao vivo, realça-se como o corpo, intensifica os sentidos semânticos da letra.

O que entender aqui pela palavra "corpo"? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal, como o ego transcendental de Husserl! No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (ZUMTHOR, 2001, p. 23)

Então essa força do corpo conjuga os experimentos da voz, amplia o texto poético que vai ao encontro de ouvidos que buscam a fruição e o entendimento que transpassa os limites do corpo do poeta. Se pensarmos com as ideias de McLuhan (1964) de que “o meio é a

mensagem”, reforçamos a ideia da estrutura de transmissão do texto oral não se reduzir apenas ao seu conteúdo, mas também aos aspectos performáticos.

Para que *a intentio operis* concretize-se para o leitor nesta intersecção da música, a letra, a voz e o corpo, é necessário que o ouvinte passe a ser o leitor, atento à mensagem e ao meio em que ela é divulgada. O que vale destacar é que no constrito da canção, em nenhum momento, descarta-se a leitura da letra escrita. Uma condição que leva a outra: em face da atração prazerosa da canção, o leitor poderá buscar, depois, a leitura formal da letra, disponível nos encartes.

Renato Russo, desde seus tempos de Aborto Elétrico, primava pela apreciação da letra pelo público. Como a aparelhagem dos shows, naquela época em Brasília, era caótica, ele distribuía cópias de suas letras. Essa atitude agrega o aspecto da leitura concomitante ao oral. Por isso preferimos a nomenclatura de álbum ao invés de LP, pois nos parece mais completa a primeira denominação que compreende o disco e o encarte com as letras impressas, além da parte artística de composição gráfica e da escolha da capa.

A voz do cantor é o elemento despertador desta relação que se inicia como uma diversão do leitor ao ouvir a canção, devido à força semântica da letra poética impulsionar o sujeito de um ouvinte inicial a um leitor de texto escrito. O leitor se desloca, aqui, pois na canção “performatizada” não há “operador da ação de ler” (ZUNTHOR, p. 25, 2001).

Assim, pensamos as canções selecionadas na “intenção do texto” como guia para as análises feitas. O leitor encontra o texto aqui: a canção, na *performance* do artista, com o cruzamento da palavra na expressão corporal visível do artista cantor, mas também, no silêncio da leitura isolada do encarte.

No último capítulo, analisaremos as canções “Faroeste Caboclo” e “Depois do Começo” - na perspectiva da intenção do leitor. Nas conclusões serão sublinhados os cruzamentos dos elementos intencionais de interpretação, segundo Eco, autor-obra-público.

CAPÍTULO 3

A hora e a vez da *intenção do leitor*

O autor, com o texto em mãos, repara a incompletude de sua obra. O texto, por sua vez, deseja partir ao encontro da entidade que pode, ao mesmo tempo, dar-lhe existência e vida exterior: o **leitor**, que ao fazer uso do texto, recria, divulga e dá valor ao entendimento, oriundo e resolvido no próprio texto. “A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico.” (ECO, 2010 p. 15). O que dispara a imaginação do leitor é o que o limita.

O leitor é, mais do que simplesmente o destino receptor do texto, a um só tempo, ente passivo e ativo do ato da leitura. Passivo porque encontra o texto pronto, e ativo porque o interpreta segundo sua conveniência, dando à interpretação inevitáveis cores pessoais. O leitor estava implícito na criação e agora confirma a intenção do autor cristalizada no texto. Eco distingue duas interpretações que, por sua vez, geram dois leitores, a saber: a interpretação **semântica** e a **crítica**.

A interpretação semântica ou semiósica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas. (2010, p. 12)

Trazendo o contexto da *intentio lectoris* para a canção, deparamo-nos com uma particularidade: a de que o leitor, aqui, ouve. Por mais que o objeto de estudo seja a letra da canção, seria pensar, primeiramente, em não considerar o fenômeno da música. O leitor surge no contexto da canção. A conseqüente leitura das letras escritas por Renato Russo, isolada da música, como interesse literário dá-se pelo fato de apresentar relevantes aspectos estéticos. As imagens e os temas suscitados, nas canções e no sistema de ação artística que embasa esse constricto cultural de grande penetração na cultura ocidental, tentam retratar a alma e a realidade brasileira.

O leitor, nesse contexto musical, assume outra alcunha, a de **público**. Sendo a Legião Urbana umas das bandas do Rock Brasil com maior público, dado confirmado pela

enorme vendagem de discos, que hoje já passa de mais de vinte milhões de álbuns vendidos³, o público é outro destaque da banda. Este fato representa bem o que Dapieve (2000) chamava, sarcasticamente, de ‘religião urbana’ e que era motivo para aborrecimento de Russo, que sempre primou por manter sua vida pessoal resguardada, o que, evidentemente, dada sua condição de ídolo, nem sempre conseguiu.

Cada leitor e sua interpretação distinguem-se nos pormenores ao estabelecer matizes particulares que reforçam as idiossincrasias, mas que, no geral, devem sustentar um só conjunto de significado aceitável pelo próprio texto.

Então, com a ideia de interesse baseada no leitor, vejamos as duas letras poéticas: “Depois do Começo” e “Faroeste Caboclo”. Elas foram selecionadas para comporem as reflexões sobre o conceito de *intentio lectoris* porque a primeira tem, na sua apresentação no encarte, um convite explícito ao leitor. Já “Faroeste Caboclo” é uma canção representativa da banda. Subverteu a ordem imposta aos *hits*, fez uma geração inteira decorar seus incessantes cento e cinquenta e nove versos. E, em meu testemunho de leitor (hoje modelo, àquela época leigo), foi a canção que me abriu o mundo à Legião Urbana, no final de 1988.

Portanto, comecemos com “Depois do Começo”.

Depois do Começo

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 fê sujou
Desarmar os brinquedos indecentes
E a indecência pura dos retratos no salão
Vamos beber livros e mastigar tapetes
Catar pontas de cigarros nas paredes

³ Segundo o site <http://www.abpd.org.br>

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

Russo apresenta a canção no encarte assim:

Nosso ska, da época do revival Two-Tone. 1982 ou 1983. A letra contém diversas mensagens em código, ideal para quem gosta de descobrir significados secretos em letras de música. Cuidado, entretanto. Interpretar estes versos provavelmente dirá mais sobre quem tenta decifrá-los do que propriamente sobre a música em si.

A forma com que a canção é apresentada é uma oportunidade para Russo nos introduzir essa modalidade de ska⁴. Ele aproveita, também, para desfilas sua erudição musical, que era notoriamente vasta e que, numa época sem Internet, é ainda mais destacada. É curioso o alcance da música jamaicana, o reggae, que é também um ska. Algumas das grandes bandas de rock fizeram reggae, por exemplo, Led Zeppelin, fez a canção “Dyer Maker”.

Ainda sobre a apresentação do encarte, temos aqui uma oportunidade para o analista literário refletir, na intenção do leitor, o convite para descobrir os significados da letra dados pelo autor ao leitor. Entretanto, isso pode tornar a análise perigosa. Não devemos nos dedicar apenas a decifrar as mensagens ocultas nas entrelinhas, mas buscar um entendimento da letra poética que contemple uma parcela de desvelamento do mundo, por meio das imagens geradas no texto, a partir do que o leitor faz com a interpretação que lhe convém, limitada nos rigores da *intentio operis*, sempre.

A letra poética, para a banda Legião Urbana, constituía-se em elemento de destaque e de forte empatia entre os músicos e seu público, com a intenção de veicular mensagens, criando uma ligação entre autor e leitor-ouvinte justificada pela forma e o conteúdo das letras, que foram importantes para a cristalização do mito da banda e seu líder.

⁴ Ska é um gênero musical que teve origem na Jamaica no final da década de 1950, combinando elementos caribenhos, como o calipso, e estadunidenses, como o jazz, blues e rhythm and blues. Foi o precursor do reggae. As suas letras abordam temas que mostram a insatisfação dos jovens em face ao mundo adulto, abordando temas como marginalidade, discriminação, a vida dura da classe trabalhadora, e acima de tudo, a diversão na música. No Brasil, temos a banda brasileira carioca Paralamas do Sucesso como grande representante deste gênero.

Não devemos nos manter apenas na busca incessante por códigos que decifram outros códigos como nos esclarece Rorty (1993). A estratégia de análise que buscamos no texto compreende as respostas às perguntas geradas no próprio texto.

Entende-se que na *intentio lectoris* há uma ligação direta entre o leitor e o texto. Neste momento, a intenção do autor já está cristalizada, ele já produziu o espaço possível da liberdade interpretativa do leitor da relação autor-texto-leitor.

No entanto, liberdade implica responsabilidade. Hannah Arendt (1990) relata que a liberdade está na ação de agir, pois os homens encontram-se livres enquanto agem, não antes nem depois da ação. Essa ação de ser livre completa-se, então, no ato da leitura, no aqui e agora da apreensão do leitor-ouvinte. E novamente, dado o caráter híbrido da canção, este momento é quase sempre um momento no qual o leitor busca o deleite do agir livre a partir da letra, da melodia, da harmonia e da voz do cantor, esse conjunto semiótico que forma a canção. Para Eco, essa liberdade é demonstrada como:

O código secreto que está nesta sua vontade oculta, que se faz evidente quando traduzida em termos de estratégias textuais, de produzir esse leitor, livre para arriscar todas as interpretações que queira, mas obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias mais libidinais. (2010, p. 16)

Logo, com a consciência de que podemos recair no erro de insistir, reafirma-se o fato de mantermos a posição e destacamos a importância em esclarecer que a liberdade exposta ao leitor é cerceada pelo limite do texto.

O múltiplo espaço de interpretação não se apresenta infinito, nem permite que cada leitor busque um significado à revelia do texto. As ações humanas são experiências individuais que surgem, em geral, do encontro com o outro. A importância do leitor, nesse papel de confirmação do autor refletido nas canções, é o que cria o entendimento e as interpretações do texto, para Eco:

O intérprete – como protagonista ativo da interpretação – está certamente pressuposto no curso de um *processo de comunicação* (eu digo rosa para alguém e esse alguém compreende que quero dizer “flor vermelha”). Este intérprete, porém, não é necessário num *sistema de significação*, isto é, num sistema de instruções que manda corresponder “flor vermelha”, como interpretante correto, à expressão. (1990, p.183)

Nesse sentido, somos levados a uma distorção do “*sistema de significação*”. A intenção que esta análise contempla terá o foco na *intentio lectoris*, mais precisamente no olhar brasileiro em busca do entendimento da significação. Este objeto que partiu da *intentio*

auctoris, bem como a impressão gerada na recepção dos leitores-ouvintes. Afinal, “um intérprete pode tomar a decisão de considerar metafórico qualquer enunciado, desde que sua competência enciclopédica lho permita.” (ECO, 1990, p. 123).

Aqui se opera a decisão de considerar o texto como metáfora e não apenas manter uma busca desenfreada de códigos que levem a códigos; como bem esclarece Rorty (1993) em seu artigo: “A trajetória do Pragmatista”, que está no livro *Interpretação e Superinterpretação* (1993). Termos as metáforas do texto como a verdadeira mensagem é, para Eco, “uma das razões que leva a definir a metáfora como artifício poético o fato de ela não ser parafraseável.” (1990, p. 129)

A letra “Depois do Começo” apresenta-se de forma não usual nas imagens geradas e com situações inusitadas. Para Pierce (1980), o entendimento do texto passa pelo signo, seu objeto e seu interpretante. O signo aqui é também uma metáfora, e a metáfora nos faz ver o mundo diferentemente. Os aspectos intrincados representam uma mente criativa em diálogo com os anseios e angústias dos indivíduos neste mal-estar entre impulsos humanos e regras sociais.

Pretende-se demonstrar, por meio dos versos, que se trata da representação metafórica de uma casa em analogia com o ser humano em busca de equilíbrio pessoal. A assertiva de que seja uma casa o elemento de comparação se exemplifica pelo uso da semântica: “janelas, lençol, cama, teto, cortinas, facas e retratos”. As estruturas da casa encontram-se em desalinhamento, uma analogia com a busca incerta de autoconhecer-se para seguir a vida e as confusões inerentes a todo esse processo.

Esta letra aproxima-se do poema pela estrutura não narrativa, diferentemente da canção “Faroeste Caboclo”. Para Cyntrão (2004, p. 89), “a diferença entre a poética modernista e a poética pós-moderna pode ser determinada dessa forma: enquanto a primeira cria semiotizando, a segunda ressemiotiza o criado”. É exatamente a proposta da letra. Mas não é uma brincadeira ou apenas um jogo de palavras, há ideias e imagens importantes. Vamos descrever os objetivos atendidos nas imagens, em busca da ressemiotização da letra.

Há pouca ou nenhuma reportagem, fala ou entrevista de Russo sobre esta canção. O que se tem é o destaque de a canção ser a que Russo menos gosta: “Pior Música – Não sei. É a que a gente não termina. Das que foram lançadas, não gosto de uma chamada “Depois do Começo”. Não é ruim, mas eu não gosto. É pretenciosa, babaca.” (ASSAD, p. 194, 1999).

Pela sucessão de ideias desconexas e sem eco com a verossimilhança, iremos

admitir para a análise a ideia de uma experiência com drogas, visto que o uso de drogas realizado por Renato Russo é de difícil dissociação de sua biografia. Chegaram até nós, brasilienses da segunda geração, as lendas urbanas e histórias do poder de consumo das variadas formas de drogas dos “mais velhos” (primeira geração) na cidade. Então este tema de uso de drogas é relativamente corriqueiro entre os pilotis de Brasília, uma cidade com alto consumo de drogas, atestado em seguidos relatórios de consumo de drogas facilmente comprovados no endereço eletrônico do Ministério da Saúde⁵. O próprio álbum, ora estudado, traz outras canções com menção às drogas. A canção “Conexão Amazônica” foi apresentada, ao vivo no show de 1988, no estádio Mané Garrincha, como: “nossa canção antidrogas”.

Então, com a experiência em abrir o texto e estendê-lo até o limite aceitável pelo próprio texto, partamos para aplicação dessas ideias na análise propriamente dita.

Two Tone, ou somente *2 Tone*, é o nome atribuído à segunda geração do ska, já exportado para a Europa, formada em torno da gravadora *2 Tone Records*, que surgiu em Coventry na Inglaterra, durante o final dos anos de 1970. O nome remete ao fato de várias bandas de ska, desta época, terem dois vocalistas, sendo quase que na maioria um negro e um branco, daí o nome: dois tons.

Além da música, uma característica era a maneira de se vestir. A moda era uma mistura do visual sessentista dos jovens jamaicanos, com um toque de detalhes mais atuais: chapéus, óculos escuros, ternos, camisas de colarinho abotoado nas pontas, meias brancas e sapatos pretos. As roupas para os jovens são símbolos importantes para afirmação e demonstração de suas escolhas, representando a ideologia musical à qual eles estão ligados afetiva e psicologicamente, refletindo assim suas atitudes e maneiras de agir.

VAMOS **deixar** as janelas abertas
Deixar o equilíbrio **ir** embora
cair como um saxofone na calçada
Amarrar um fio de cobre no pescoço

Há um convite inicial representado pelo verbo “Vamos”. O leitor-ouvinte é convidado a deixar que as janelas continuem abertas para um objetivo: “deixar o equilíbrio ir embora”. A falta de equilíbrio nos faz cair, mas amarrar um fio de cobre no pescoço nos segura.

Continuando a explicação, uma brasiliense da terceira geração disse-me que a

⁵ <http://portalsaude.saude.gov.br/portalsaude/index.html>

letra era uma receita para um suicídio:

Amarrar um fio de cobre no pescoço

Este verso é o mais textual neste sentido. Os verbos desta estrofe estão no infinitivo, o que denota a força da ação a se realizar. Vamos citá-los: “deixar; ir; cair e amarrar”. Os verbos são ações contundentes, os três primeiros estão associados à ideia de **desistir**. O último verbo “amarrar”, até por seu complemento, deixa a ideia de um suicídio, mas não completamente, pois percebemos que o sintagma “cobre” traz mais dubiedade ao sentido.

Quanto aos nomes, “janelas; equilíbrio; saxofone; calçada; fio; cobre e pescoço”, a conjunção “embora” tem dois sentidos, um de “apesar de” e outro de “ir-se a algum lugar”. A segunda acepção nos é mais apropriada, pois percebemos nesta estrofe a estrutura se deslocar e um objeto representar um ser. O “equilíbrio” e o “saxofone”.

Então, a letra inicia-se com a proposta de “deixar as janelas abertas” para que o “equilíbrio vá embora”. Depreende-se que havia equilíbrio na casa. O enigma inicia-se em “Cair como um saxofone na calçada?”, “Amarrar um fio de cobre no pescoço”. O terceiro e quarto versos trazem, sim, a imagem distorcida de uma tentativa de suicídio. Quanto ao saxofone, não é nada comum ou usual um cair pela janela. Então a letra opera no inusitado e no ilógico, tornando difícil a racionalização semântica das imagens. E não seria essa a intenção? Do caminho que leve para baixo do que há de profundo em nossas ideias. Em cavernas secretas que se incendiam, na leitura que busca a compreensão desagradável da união das palavras. Que som faria um saxofone ao cair no chão, por exemplo, e o que representa um saxofone? É forte aqui a construção semântica de quem lê. A mim é um corpo que cai. E o saxofone tem o som mais parecido com a voz humana, portanto, houve um elo.

Vamos em busca de mais elementos linguísticos na próxima estrofe:

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 cigarros nas paredes

Esta estrofe está assim dividida no encarte. Lendo-a como um todo, percebemos ideias lisérgicas, tema valioso para Russo. Versos que apresentam ações aparentemente absurdas. Vamos ver os versos separadamente, porque são ações isoladas:

Acender um intervalo pelo filtro

Intervalo do quê? De uma *bad trip*? Que é o termo usado para designar uma viagem de drogas ruim, com alucinações descontroladas, imagens e vozes feias, entre outros. Por oposição, acende-se o que estava apagado. E o que estava apagado, o intervalo? De quê? De uma viagem lisérgica intrínseca e em conjunto. Ou a mensagem de ascensão do tempo filtrado pelas sensações? Há uma necessidade de um “intervalo” na viagem lisérgica. O usuário fica cansado de tantas sensações.

Usar um extintor como lençol
 Jogar polo-aquático na cama
 Ficar deslizando pelo teto

Duplo caminho: o real improvável ou a metáfora do círculo hermenêutico válido. Verbos: “usar; jogar e ficar”. As ações propostas nos versos são condizentes com o absurdo. Por outro lado, “extintor como lençol” é uma imagem que mantém uma relação com o lençol, a cor, a cobertura. Aqui relembro a superinterpretação do texto e a minha, de leitor. Em defesa da superinterpretação, pode-se ver a imagem de “Polo-aquático na cama”, como algo verossímil a partir do plano absurdo em que a letra opera. Deslizar pelo teto pode representar uma viagem lisérgica⁶. O verbo “deslizar” é representante dessa via, ao passo que o famoso quadro de Salvador Dalí, “A Persistência da Memória”, no qual os relógios derretem, nos lembra desse fato.

Uma analogia, também, que busca elementos de associação entre a religião e a busca do sentido da vida humana em plenitude com o outro, uma desorganizada relação da formação pessoal.

Da nossa casa cega e medieval
 Cantar canções em línguas estranhas

⁶ É o estado de alucinação e uma manifestação da mente que produz efeitos profundos sobre a experiência. É um termo que surgiu na década de 60 quando, com o uso de drogas alucinógenas como o LSD, muitas pessoas tiveram abertas as portas da percepção. É uma manifestação da mente que produz efeitos profundos sobre a experiência consciente.

O pronome possessivo da 1ª pessoa do plural “nossa” segue o esquema que demonstra serem vários os participantes dos acontecimentos. Isso nos leva a duas perguntas: por que uma casa, se Brasília faz-se ser em apartamentos? E o que há na casa, uma festa? A casa é “cega” e “medieval” e as “canções” devem ser cantadas em línguas estranhas. O sintagma “medieval” nos remete ao campo semântico da Idade Média, já que a letra faz apelo a esse tempo e seus costumes. Uma miríade de definições em que o texto opera limites ao leitor. É a busca do leitor modelo e sua consciência do texto. Para Eco:

Enquanto os significados denotativos são estabelecidos pelo código, os significados conotativos são estabelecidos por subcódigos ou “léxicos” específicos, comuns a certos grupos de falantes e não necessariamente a todos; até o limite extremo em que, num discurso poético, uma conotação é instituída pela primeira vez (uma metáfora arrojada, uma metonímia inusitada) e, nesse caso, o destinatário deve inferir do contexto o uso conotativo proposto (salvo se depois a expressão tiver sorte e conseguir integrar aquela modalidade de emprego nas normas de uso habitual, e, portanto num léxico conotativo aceito por um grupo de falantes). (1976, p.118)

Dessa maneira, a análise desta letra passa por estabelecer o significado conotativo e os subcódigos dos versos:

Retalhar as cortinas desarmadas
Com a faca surda que a fê sujou
Desarmar os brinquedos indecentes
E a indecência pura dos retratos no salão

Para Culler, “a interpretação só é interessante quando é extrema” (1993, p. 130). Esse tipo de associação encaminha a letra a uma superinterpretação por parte do leitor. Pode-se ver no verbo “retalhar” a permissão que reforça a ideia da Idade Média, bem como o sintagma “Facas”, com esta imagem criada pelo segundo verso: “Com a faca surda que a fê sujou”.

Todo e qualquer sentido, sensatamente buscado, encontra-se nas questões da religião postas em jogo. Os próximos versos completam mais essa ideia:

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**

São introduzidos personagens, mas antes continua o desfile paradoxal dos eletrodomésticos interagindo com as ações humanas. Os objetos, que é a coisa em si para a filosofia, têm vida e ações, contribuindo para equacionar o oposto do significado. Os verbos

“abrir” e “deixar” denotam a ação do eu poético interagindo com os objetos na casa:

Cuspir um dia qualquer no futuro
De quem já desapareceu

Intrincados versos que só serão analisados ao arriscarmos o exagero. Esses versos demonstram um desleixo com o futuro e a despreensão dos dias que nem chegaram a vir a ser: o futuro do pretérito que não acontece por conta da desorganização. Quanto à comprovação do aspecto religioso da canção:

Deus, Deus, **somos** todos ateus
Vamos cortar os cabelos do **príncipe**
e entregá-los a um deus **plebeu**

Na verdade, é uma expressão paradoxal dirigir-se a Deus para dizer que ele não existe. Além disso, mantém a louca atmosfera de tudo que está acontecendo na casa e seus estranhos convidados. O verbo “ser” no plural novamente indica a presença de mais pessoas no ambiente. O próximo verso pede para cortar os cabelos do príncipe. E, arriscando chegar à superinterpretação com consciência desta atitude (até porque essa letra pede nada menos que isso), se para Culler “a interpretação só é interessante quando é extrema. A interpretação moderada, que articula um consenso, embora possa ter valor em certas circunstâncias, é de pouco interesse.” (ECO, 1993, p. 130); pode-se ver imagens que surgem: “Deus; ateus; cortar; cabelos; príncipe” que refletem a ideia de que os cabelos que devem ser cortados pertencem a Jesus Cristo. Jesus, em sua imagem oficial, tem os cabelos grandes.

E depois do começo
O que vier vai começar a ser o fim

Mais um trocadilho de Russo bem engendrado, o que traz certa aliteração sonora aos versos finais. A expressão “depois do começo” chega a causar cócegas no pensamento, de tão óbvio. Quase gera uma ideia tautológica, mas é a simples lógica da vida. Viver é ir encontrar seu final.

Russo destampa o estoque de brincadeiras para despejar no final da letra. Faz funcionar a canção e mantém a procura pelo elo que una, em meio às ideias desafortadamente lisérgicas, a interpretação a algum sentido subliminar.

Finalmente, saímos da análise da canção “Depois do Começo” revigorados, no sentido de termos sido capazes de encontrar algum cosmo diante do caos apresentado.

Portanto, partimos agora para a clássica canção da Legião Urbana, a mais brasileira de todas: “Faroeste Caboclo”. A análise ora apresentada foi feita antes do filme homônimo, com direção de René Sampaio, entrar em cartaz. Nada será citado do filme, a não

ser esta menção. Entretanto, alguns comentários de Russo acerca de suas canções e seu processo criativo, devido à superexposição da banda, só agora foram encontrados e posteriormente incluídos.

Faroeste Caboclo

Pretende-se aqui analisar a letra da canção “Faroeste Caboclo”, com a direção da *intentio lectoris*, à luz da tanatografia. Não apenas em função da morte da mocinha ao final do romance, mas com a ideia da atmosfera que gira em torno da obra.

A premissa para falarmos da morte é estarmos vivos. Às vezes, temos, em alguns casos, os registros dos últimos momentos e palavras dos moribundos. “Não apenas palavras ditas. As últimas palavras escritas também devem ser levadas em conta.” (Schneider, 2005, p. 102). Talvez sejam essas as palavras que ficarão marcadas, bem como o silêncio que ficou por dizer. “Pascal morreu só. Mas tendo no bolso um papel que dizia jamais se morre só.” (Schneider, 2005, p. 54).

O homem, em vida, é o transformador da natureza; em morte, ele é quase sempre um decrépito arrependido ou não de sua vida. E mais, depende dos vivos para ser lembrado, pois o sujeito, ainda vivo, se compadece e projeta sua própria morte. Cito o fragmento do poema 451 de Fernando Pessoa em sua *Obra Completa* (1992, p. 357):

Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas/Mesmo que esteja muito mais vivo além/Depois a trágica retirada para o jazigo ou cova/E depois o princípio da morte da sua memória/Há primeiro em todos um alívio/Da tragédia um pouco maçadora de teres morrido/ (...) / Depois lentamente esqueceste/Só és lembrado em duas datas, aniversariamente/Quando faz anos que nasceste, quando faz anos que morrestes/Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas...

A morte é o fim do homem, seja ele quem for. A morte é democrática. Há uma perspectiva maniqueísta, em que os bons e os maus trocam de lugar após a morte. Observamos a questão judaico-cristã nessa ideia. Será que uma vida cheia dos mais excitantes prazeres não compensaria uma eternidade de sofrimentos? Ou o contrário?

Seja como for, já que a morte é inevitável, esqueçamo-la (...) mas é assim que somos: incapazes de pensar nossa morte a não ser como seres vivos, imaginando as palavras dos amigos, as lágrimas das amantes, o tempo que estará fazendo e a paisagem ao redor. (SCHENEIDER, 2005, p. 102)

No mundo grego, o maior filósofo e o maior assassino na morte se igualam, são todos caveiras deformadas e com suas lembranças de suas vidas passadas. O ir da morte é o andar da vida. A subjetividade humana permanece no Hades. Lá, morrer é passar de um a outro mundo, despido de tudo, apenas com um óbolo para pagar Caronte a travessia. Poucos heróis gregos foram ao Hades e voltaram. João de Santo Cristo, personagem de Russo, foi duas vezes ao inferno. É evidente que aqui este inferno representa os sofrimentos do herói da negação, mas, numa visão grega, João teve duas catábasis. Afinal, vejo a letra com a potencialidade épica brasiliense.

Há uma atmosfera de morte que perpassa a narrativa da letra. Não podemos esquecer também que o autor da letra está morto. Então, estudá-lo é manter sua obra viva, uma obra consistente e coerente para os estudos na Academia. “O fenômeno poético deve ser, pois, investigado em suas implicações globais de integração e estranhamento do homem em seu meio.” (CYNTRÃO, 2004, p. 29)

Sendo a obra de arte fruto da cultura humana e com uma análise em que a cidade de Brasília tem grande destaque, no julgamento feito aqui, não podemos descartar a sociologia da cidade e o contexto que a envolve. Brasília é o *locus* de Renato Russo e de João de Santo Cristo. O campo propício para a formação da narrativa estruturada na realidade brasiliense.

A ligação do artista com a cidade que o acolheu desde 1973 traz a marca da ligação cidade-homem no que é refletido na canção e não apenas nesta, como em outras também. Sabemos que para ser universal é preciso ser local e, com isso, Russo, opondo-se ao mero relato, constrói uma obra coerente na forma e no conteúdo diante das exigências métricas da canção. Bota o nome da cidade e seus locais em âmbito nacional.

Então, é apropriado estudarmos as letras poéticas e suas imagens oferecidas nesta visão de mundo. “O artista nunca começa desde o início precisamente como artista, (...) duas leis guiam uma obra de arte: a lei da personagem e a lei do autor.” (BAKHTIN, 2003, p. 183). Assim, faremos uma pequena descrição da vida de Renato Russo e de João de Santo Cristo; formar a visão de dois modos de vida brasiliense, pois o artista, em sua atuação real, cria vínculos profundos e psicológicos entre ele e a cidade e assim forma-se uma cosmologia ficcional em seu desenvolvimento naquele espaço urbano.

Renato Russo vem de uma família de classe média alta, com acesso às mais variadas informações à época; junta-se a um grupo de jovens de sua mesma classe social apaixonados pelo rock e com a língua inglesa como elo. Vive a cultura brasiliense da época. Frequenta a Colina, conjunto de prédios para abrigar os professores e funcionários da UnB. Forma a banda Aborto Elétrico em 1978, e em 1982, a banda Legião Urbana, que faz seu primeiro show na Colina, por isso não é exagero afirmar que a Legião Urbana nasceu nos quintais da UnB. Foi na Colina, no apartamento dos irmãos Flávio e Felipe Lemos, bloco “A” ap. 36, ex-integrantes da primeira banda de Russo, que a Legião Urbana como trio Dado-Renato-Marcelo tocou pela primeira vez.

Brasília tinha o seu tédio, mas tinha também seu romantismo nos anos de 1970 e 1980. O jovem Renato desfrutava das alegrias e tristezas da cidade, seus agitos e seus marasmos. Vivia a parte rica de se viver em Brasília, entretanto, o que se vê em suas primeiras produções é a consciência do contexto social de toda a cidade. O artista estava interligado ao seu meio e suas consequências.

Já o seu personagem, João de Santo Cristo, era um negro excluído, órfão, fazendo de tudo para sobreviver neste mundo. Viveu em reformatório e sentia em seu íntimo o desejo de algo a mais, o sonho da mudança que veio encontrar na capital do Brasil. Um migrante com passado bandido e cruel.

“Faroeste Caboclo” é uma canção composta totalmente por Russo ainda na adolescência, com dezenove anos. Conta a saga de João de Santo Cristo e sua vida em Brasília. É a maior canção da banda, com 159 versos. Renato Russo a compôs sozinho. “A criação convicta e a elaboração das fronteiras do homem e do seu mundo pressupõem a posição em que o espírito pode permanecer longamente, dominar suas forças e agir com responsabilidade.” (BAKHTIN, 2003, p. 89)

A canção ainda é hoje a maior canção que esteve em primeiro lugar nas programações da maioria das rádios. Contudo, as rádios tiveram que adaptar a canção para que fosse executada, como comenta Dapieve:

“Tão incrível quanto a vendagem do disco, era o fato de “Faroeste Caboclo” ter se tornado - a despeito dos nove minutos de duração que falavam de drogas, sexo e violência - a música mais pedida na programação da maior parte das FMs cariocas. (2000, p. 103)

E também Carlos Marcelo:

“Uma música de nove minutos e 159 versos torna-se o mais improvável hit radiofônico da história da indústria fonográfica brasileira. Ao narrar a paixão e a morte de João de Santo Cristo em “Faroeste caboclo”, saga conhecida da turma da Colina desde o início da década (1980), Renato move montanhas. As rádios que tocam no início da noite as canções mais pedidas pelos ouvintes são obrigadas a tomar decisão drástica: cortaram três músicas para acomodar “Faroeste”. Quando faltam dez minutos para as sete da noite, não adianta girar o dial. É impossível desviar de Santo Cristo, Maria Lúcia, Pablo, Jeremias, luzes de Natal, gerais de dez estrelas, lote 14 Winchester 22, sangue, perdão. Renato Russo é a voz do Brasil. (MARCELO, 2009, p. 339)

Usar o termo “maior” entre tantas canções da Legião Urbana tende à injustiça e ao erro. Mas desejo trazer a força do épico, na medida em que narra a ação heroica de João de Santo Cristo. É claro que distendemos esse conceito épico clássico e o trazemos para a contemporaneidade. Se pensarmos na concepção de herói como um semideus, fruto do nascimento entre um deus ou uma deusa com um mortal, num primeiro momento, descartamos João. Mas uma simples análise em seu nome revela um parentesco com uma divindade.

O texto permite a busca pelo épico, pois há choques, encontros da história de Santo Cristo com características épicas. A começar por seu nome, as catábises que ocorrem. A narrativa da canção nos leva a uma autoconsciência profunda da alma humana. Seus 159 versos narram as aventuras e desventuras do herói da negação que luta contra a vida.

A história representada é algo amplo que age no plano épico, por ser uma narrativa com um personagem central, com ar de herói, e desenvolvendo a partir de si a trama. Reconhecer a intenção do autor é reconhecer uma estratégia semiótica que é detectável com base em convenções estilísticas do texto. Essas convenções trazem ao texto uma coesão. Portanto, a letra age num plano sempre objetivo e claro, mostrando a vida árdua de João de Santo Cristo.

Por se tratar de uma letra que conta uma história, ela está mais para prosa do que para a lírica, mas sua métrica, para melhor adequação à melodia, torna-se um poema com personagens e foco narrativo, que ora denominamos **canção narrativa**. A persona de Russo inflige às suas produções uma carga complexa onde a cidade se destaca.

Dapieve (2000) nos conta uma pequena curiosidade acerca da morte de Renato Russo em 1996: decidia-se no departamento de jornalismo da Rede Globo de Comunicação se metade do Jornal Nacional seria dedicado à morte de Russo, ou se era demais. William

Bonner, defensor da ideia de metade do programa, disse que declamaria os 159 versos da canção só como prova da importância da Legião Urbana. No final, sua ideia foi aceita.

Para dimensionar o que seja essa canção, trago o exemplo do aluno desta UnB, Sérgio, ex-morador de rua que se formou em Pedagogia. Vejamos um pequeno trecho de seu TCC:

...Essas dificuldades fizeram nutrir em mim um desejo de me mudar de uma Belo Horizonte suja e violenta para a capital do meu país. Um dia, depois de ouvir a música faroeste caboclo, da banda Legião Urbana, eu resolvi embarcar nesta nova aventura, pois já tinha perdido minha mãe e o “conforto” do orfanato. Muitas vezes pensei que, mesmo às vezes sendo agredido, era melhor, pois ao ser hospitalizado, tinha uma cama para dormir, roupa limpa, banheiro para fazer as necessidades fisiológicas, além de poder manter minha higiene diária.

Quando Renato Russo a fez, ele tinha acabado de sair de sua primeira banda Aborto Elétrico e estava na fase de Trovador Solitário: voz e violão. Isto exigiu dele maior zelo nas composições, pois cantava sozinho nos intervalos das bandas, nos shows. Nas palavras de Dapieve: “... sem o estresse gerado pela vida em grupo. Ele pôde afiar sua pena. (...) o período de recolhimento acústico levava inevitavelmente a um salto de qualidade. (...) Faroeste Caboclo, já escrita em 1979, que também entrava no repertório.” (DAPIEVE, 2006, p. 59). Ele a compôs sozinho em seu quarto, no apartamento 202 do bloco “B” na SQS 303. Em termos topológicos, foi nesse espaço que a sistematização do processo criativo de composição de Renato Russo se deu.

Temos uma tradição, no cancioneiro brasileiro, de canções que falam da morte e que seguem o esquema de uma canção narrativa: personagens, foco narrativo, enredo e espaço temporal. Gilberto Gil é um representante dessa via. Como exemplos, as canções, “Domingo no Parque” e “Ele falava disso todo dia”.

Gilberto Gil faz uso de canções que contam enredos, com personagens. “Domingo no Parque”, por exemplo, narra as aventuras de João, José e Juliana, e a morte dos dois camaradas. “Ele falava disso todo dia” é uma canção irônica, pois o personagem morre atropelado no caminho, quando ia fazer seu seguro de vida. Logo, canções como “Faroeste Caboclo” fazem parte de um rol de músicas com enredo, personagens e finais com morte.

Raul Seixas também trabalhava bastante o tema da morte em canções narrativas como “Metrô Linha 743” e “Canto da minha morte”. A canção “Canto da minha morte” é

uma elegia para as diversas formas de morte. Até porque nosso grande roqueiro jamais esperaria a morte dentro de seu apartamento. Além deles, para fechar o rol apenas exemplificativo, temos Chico Buarque e sua canção “Construção”, em que o pedreiro morre na contramão “atrapalhando o sábado”.

Quando pretendemos decifrar o fenômeno literário de “Faroeste Caboclo”, não podemos ignorar o sentido topográfico que ambienta a canção e tem em Brasília o desenvolvimento dos personagens e do artista, tornando-se o meio que alimenta a si e a sua obra. “Assim, nossa tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais” (CANDIDO, 2000, p. 21).

A história de João de Santo Cristo representa a experiência de uma vida marginal, a inclusão do excluído na obra literária, que não vê na vida de trabalhador honesto ganhos suficientes, então, parte para o tráfico à sua maneira e vê nisto sua ascensão. Uma vida pobre de retirante, com pai morto pela polícia, é uma referência a Lampião.

A perspectiva da morte de João de Santo Cristo perpassa a história. Sempre o perigo e as agruras de uma vida marginal, o contrário simétrico do herói. O herói é sim; João é não. Este ângulo mal exposto ignora o medo e sobrevive. Esta simetria permite pensarmos Santo Cristo como o herói do não.

A canção é uma entidade artística híbrida em que se conjuga a música e a poesia, formando um leitor específico: o leitor que ouve. Em qual momento ele recorre à letra e dela tira suas conclusões? O leitor, primeiramente, absorve as representações possíveis da música, para depois buscar um sentido mais apurado da letra. Na letra ele cria seu entendimento pautado na obra.

“A morte edita de maneira obscura aquilo que estava em destaque no manuscrito” (SCHNEIDER, 2005, p. 23). Então percorremos todos os nove minutos da canção numa aflição sobre os acontecimentos do protagonista na cidade de Brasília.

Russo conseguiu arquitetar um personagem ao qual nos apegamos. Sua vida pobre e todo seu sofrimento, amores e prisões, criam empatia no leitor, o que é próprio dos heróis. Contudo, João aproxima-se do oposto simétrico do herói.

A canção inicia-se com o advérbio *não* que se repete por vinte e uma vezes. A letra poética aqui comprova um grito de negação ao mundo. Um ser que vive para negação

das diversas constituições do viver, o reflexo negativo do herói. É um **não** ao mundo, **não** às pessoas. João só tem sua vida para perder e é requerido este desregramento para o lado bandido da vida.

Com o grito inicial **NÃO**, percebemos um grito de rebeldia contra o *status quo* estabelecido. Uma comparação entre o par **sim/não**, por uma dedução simples, terá a palavra **não** no plano da negação, e assim, temos a morte como representante do ato de negar-se, bem como o suicídio e a morte exterior. O **sim** floresce, o **não** apodrece. A morte é a tentativa certa da negação. Vejamos como se dão alguns destes **nãos** nas suas cinco primeiras aparições no texto: **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 um tiro de soldado o pai morreu
Era o terror da cercania onde morava
E na escola até o professor com ele aprendeu.

No início, tem-se a apresentação do personagem com foco narrativo heterodiegético. A primeira informação que o texto diz é uma negação, uma característica que João não tinha. O personagem apresentado não tinha medo, nem força, nem engenho. Apenas não tinha medo. A apresentação do herói usa o lexema “tal” que traz a imagem depreciativa, mas também de lenda. Assim, também, a marca linguística “Era o que todos diziam” reforça este estatuto de lenda, um dos pilares épicos. Os verbos no passado formam a ideia.

O quarto verso destaca a cosanguineidade de João e Jesus. Destaque ao qualificador “ódio” no sangue. Esta imagem o acompanhará em sua trajetória de vida. A morte do pai pela polícia traz a intertextualidade de Lampião. Ele era o “terror”, mais um paradigma da obscuridade. Neste sentido, era o que amedrontava a cercania.

A segunda aparição do “não” mostra a inquietude de não pertencer a lugar algum. O lexema “diferente” desta estrofe cria a ideia de insatisfação, a escolha pela “solidão.” O verbo “roubar” caracteriza o personagem como ladrão. Um delinquente juvenil que já cresce com esta marca.

Ia pra igreja só pra roubar o dinheiro
Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar
Sentia mesmo que era mesmo diferente
E 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
 De escolha própria, escolheu a solidão.

A questão migratória é colocada. Um brasileiro como tantos que vem tentar a vida em outra cidade. Esta estrofe relata algumas características do protagonista. Precocidade, vida em reformatório e autoquestionamento de sua condição. No entanto, ele fica cansado e parte. Há também a repetição dos paradigmas “ódio” e “terror”, energias que atravessam o texto linguisticamente, trazendo subsídios para afirmarmos a condição da atmosfera tanatográfica. Aqui o advérbio “não” representa uma afetação da vida e seus mecanismos sociais:

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.

Na mais velha capital do Brasil, Salvador, ele ouve falar da mais nova Capital, Brasília. E mais uma vez, aparece o “não” sendo aqui quase aplicado como uma lítotes, uma negação do seu contrário, impondo à Brasília a condição de melhor lugar do país ao afirmar que não há outra cidade melhor:

E lá chegando foi tomar um cafezinho
 E encontrou um boiadeiro com quem foi falar
 E o boiadeiro tinha uma passagem e ia perder a viagem
 Mas João foi lhe salvar
 Dizia ele: - “Estou indo pra Brasília,
 Neste país lugar melhor **não** há
 Estou precisando visitar a minha filha
 Eu fico aqui e você vai no meu lugar”

João chega a Brasília e busca um emprego. Neste momento aparece a primeira alusão às cidades do DF, Taguatinga. O personagem admira-se com a cidade e Russo põe na voz de seu personagem a admiração que ele próprio tinha pela cidade. O qualificador para dizer como João ficou quando conhece Brasília é “bestificado”, mais uma vez o campo semântico de besta, fera, terror:

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 por mês em Taguatinga

Agora se dá a apresentação de mais um personagem de origem obscura, o que se comprova pelo uso do adjetivo “bastardo”. Parente de Santo Cristo, Pablo, tem importante função na trama, ele é o fornecedor de drogas e armas para João:

Na sexta-feira ia 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

Na quinta aparição do “não”, na estrofe que se segue, há a presença textual do signo linguístico “morte” no uso de um superlativo do verbo “trabalhar”. Pouco era o dinheiro honesto que ganhava ao trabalhar, o que cutuca as falácias do governo, e decide embarcar no crime, que desde pequeno o acompanhava. Russo também trabalha as questões do nome de João, na relação cristã, o que se vê por meio das marcas “plano santo” e “ser crucificado”:

E o Santo Cristo até a morte trabalhava
 Mas o dinheiro **não** dava pra ele se alimentar
 E ouvia às sete horas o noticiário
 Que sempre dizia que o seu ministro ia ajudar
 Mas ele **não** queria mais conversa
 E decidiu que, como Pablo, ele ia se virar
 Elaborou mais uma vez seu **plano santo**
 E sem ser **crucificado**, a plantação foi começar.

Ao longo dos versos, constata-se que João foi envolvido nos males da metrópole e se acostumou a ela. Fez amizades e inimigos. Há uma citação do Plano Piloto de Brasília, mais especificamente, da Asa Norte, onde fica a UnB, que é tida como mais agitada à noite. Ele também se envolve com a burguesia da cidade e é preso:

Logo logo os malucos 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
 E ia pra festa de rock, pra se libertar

Mas de repente
Sob uma má influência dos boyzinho da cidade
Começou a roubar.

Temos aqui a primeira catábasis brasileira de João, quando Russo faz uso deste universo da morte. Palavras como “violência” e “estupro” corroboram com o lado violento da vida. A letra traz qualificadores depreciativos como: “medo, terror, diferente”, que trazem para o campo semântico uma ideia de conflito.

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.

Um ser que nasceu e contra tudo e contra todos sobreviveu, “destemido e temido”. É a falta de medo e com alvos descritos, desta vez, “Capitão ou traficante, playboy ou general”. Aparecem aí as autoridades, os bandidos e a alta classe. Neste momento surge um romance que faz com que nosso personagem redima-se de seus crimes. A amada surge e com ela um adjetivo do sim, da beleza, “linda”:

Agora o 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 pra sempre vou te amar
E um filho com você eu quero ter.

A vida do crime o persegue e, num percurso diacrônico, uma vez nele, sempre nele. Aqui há um contato com a realidade, pois neste tempo havia os militares, descontentes com a abertura lenta, segura e gradual do regime, imputaram às cidades brasileiras explosões em bancas de jornal, shows e comícios. Entretanto, vemos no personagem uma integridade que o afasta da simples marginalidade:

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 do João

- **Não** boto bomba em banca de jornal
 Nem em colégio de criança isso eu não faço **não**
 E **não** protejo general de dez estrelas
 Que fica atrás da mesa com o cú na mão
 E é melhor senhor sair da minha casa
 Nunca brinque com um Peixes de ascendente Escorpião.
 Mas antes de sair, com ódio no olhar, o velho disse:
 -Você perdeu sua vida, meu irmão.

Esta é a estética que o público busca e Russo nos dá, e como, numa peripécia aristotélica em que tudo muda. João vê tudo revirar-se:

Você perdeu sua vida, meu irmão. Você perdeu 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
 E também tinha dinheiro e queria se armar
 Pablo trazia o contrabando da Bolívia
 E Santo Cristo revendia em Planaltina

Agora tem-se a apresentação do arqui-inimigo de João, Jeremias. E como o herói, ele também é apresentado “tal”, como uma lenda e sem importância; pejorativo e desdenhoso. Quanto aos nomes, Russo explora o sentido bíblico, desde João de **Santo Cristo** ao seu antagonista **Jeremias** e faz uma alusão direta ao profeta do Velho Testamento. Já **Pablo**, que em português é Paulo, remete ao Novo Testamento, São Paulo. **Maria Lúcia**, a mãe de Jesus:

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
 (O Jeremias, maconheiro sem-vergonha, organizou a Rockonha
 E fez todo mundo dançar.)

Assim mesmo, entre parênteses, aparece outro contato com a realidade, a Rockonha, que era uma festa real que acontecia nos arredores do Plano Piloto, no caminho de Sobradinho. Em uma delas, a polícia prendeu todos que estavam na festa, inclusive Russo, que mescla na canção fatos reais e fictícios acontecidos na Capital. Este fato é destaque na letra pelo uso dos parênteses, como uma inserção real na ficção.

A segunda catábasis ocorre. Acontece algo que ainda não havia sucedido, João chora. Nem os piores momentos na prisão ou em sua infância fizeram-no chorar. O amor desmonta o herói do não.

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.

Nos versos seguintes, o herói é atingido em seu lado vulnerável, o amor. Seu inimigo age na espreita, o que desperta em Santo Cristo o sentimento íntimo seu: o ódio. O local do duelo evidencia a ideia topográfica de ser em Ceilândia, a cidade satélite do DF conhecida por sua violência. O duelo com escolhas de armas traz uma alusão aos heróis de cavalaria, confere aos envolvidos certa grandeza no ato de enfrentarem-se tendo a donzela como estopim da discórdia:

Santo Cristo era só ódio por dentro
 E então o Jeremias prá um duelo ele chamou
 “- Amanhã, as duas horas na Ceilândia
 Em frente ao lote catorze é prá lá que eu vou

João declara seu ódio à amante e promete matá-la, arrepende-se do amor que teve. Há uma reviravolta dos sentimentos antes expostos. Sua vida marginal é desarmada no amor, onde culminou o início da queda do herói:

E você pode escolher as suas armas
 Que eu acabo com você, seu porco traidor
 E mato também Maria Lúcia
 Aquela menina falsa prá quem jurei o meu amor

João é ferido covardemente. A ideia de o antagonista agir sorrateira e deslealmente causando a efetiva morte do personagem central é criada.

No sábado então, às duas horas,
 Todo o povo sem demora foi lá só para assistir
 Um homem que atirava pelas costas
 E **acertou o Santo Cristo**, começou a sorrir.

Sua morte é televisionada. A “Sociedade do espetáculo” é mote de crítica com a transmissão na TV.

Sentindo o sangue na garganta,
 João olhou pras bandeirinhas e pro povo a aplaudir

E olhou pro sorveteiro e pras câmeras e
A gente da TV que filmava tudo ali.

Logo a seguir, há novas referências ao cristianismo, “via-crúcis”, que é o trajeto seguido por Jesus carregando a cruz até a crucificação.

E se lembrou de quando era uma criança
E de tudo o que vivera até ali
E decidiu entrar de vez naquela dança
“Se a **via-crúcis** virou circo, estou aqui”

João vê Maria Lúcia e, numa técnica de romance, ressurgem a arma que foi citada no início. Numa narrativa, o que é dado não é em vão. A arma que apareceu despretensiosamente ressurgem como a causa final das mortes.

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

Temos as últimas palavras de Santo Cristo, em cinco versos, o que restou de sua vida. Ele age, antes da morte, de maneira honrosa. Seu último ato é a morte de seu algoz.

- Jeremias, eu sou homem coisa que você não é
E 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.

Agora vem dois assassinatos e o suicídio de Maria Lúcia. Em quatro versos, temos três mortes. Não há feito igual no Rock Brasil e na MPB. A estrofe inicia-se com a apresentação da arma, que fora dada por Pablo a Santo Cristo. É a mesma arma que mata Jeremias e depreende-se que Maria Lúcia também.

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.

A história termina com dois assassinatos e um suicídio; somos presenteados com a “homeopatia da angústia” (BACHELARD, 2006, p. 25). Uma história com enredo, personagens, assassinatos e suicídio. Russo pensa a cidade como “a linguagem escrita, uma

realidade psíquica particular” (BACHELARD, 2004, p. 26). João é atingindo covardemente, e torna-se um herói traído, o que nos faz ter empatia com ele.

Temos, portanto, um final heroico: Santo Cristo tem sua causa justificada em nome do povo que sofre, um desejo singelo e altruísta. A afirmação da consciência da dor que o cerca e a necessidade primária de ajudar. Já o desfecho final é a explicação da causa de vir a Brasília:

E o povo declarava que João de Santo Cristo
era santo porque sabia morrer
E a alta burguesia da cidade não acreditou
na história que eles viram na TV
E João não conseguiu o que queria quando veio pra Brasília, com o diabo ter
Ele queria era falar pro presidente
Pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer.

Sendo assim, a análise feita buscou traços característicos que fazem com que João de Santo Cristo se enquadre na ideia de herói, numa canção narrativa, com personagens, foco e enredo. Esta análise também propõe pensar que uma canção narrativa possibilita uma empatia do leitor e seus personagens. A curiosidade saciada no toque da trama e seu desenrolar.

Foi demonstrado o aspecto tanatográfico que perpassa a história e seu fim tal qual uma tragédia. Dois assassinatos e um suicídio de uma mulher grávida. Assim foi a saga brasiliense do ilustre personagem candango. E assim se deu, como eles diziam, na cidade de Brasília.

CONCLUSÃO

Tendo chegado à parte final desta exposição, cabe agora retomar algumas premissas propostas na introdução e no corpo deste trabalho, no que diz respeito à dissertação aqui defendida.

Depois de aprofundarmo-nos em várias direções em busca de um entendimento que contemple um esclarecimento da visão do mundo e da conscientização proposta pela canção, saímos revigorados como pessoas humanas, como pesquisadores e como membros efetivos da sociedade.

Este trabalho não buscou a pretensão de propor uma resposta definitiva para as análises das letras apresentadas, nem considerações finais acerca das três intenções do texto. Primeiramente, pretendeu destacar a canção como produto artístico compatível para os estudos literários acadêmicos e porta voz da representatividade do sujeito contemporâneo, contribuindo assim, para as pesquisas do grupo de estudo Vivoverso, que desenvolve a linha de pesquisa “Literatura e outras Artes” neste departamento. Depois, procurou-se averiguar a relação da cidade de Brasília para a construção da persona do artista Renato Russo e como essa relação foi absorvida nas letras, foco principal da pesquisa.

Tem-se um pouco de números nas letras. O álbum estudado tem três tempos. O primeiro, que vai de 1978 a 1982, quando foram compostas sete das nove canções. O segundo, em 1986, quando foram compostas as duas canções “Angra dos Reis” e “Mais do Mesmo”, que completam o álbum. E, finalmente em 1987, na gravação em estúdio do disco. As letras tratadas neste estudo compreendem o processo criativo do jovem Renato que vai dos dezoito aos vinte e dois anos, quando ele vivia em Brasília. Com sua morte prematura em outubro de 1996, e tendo a data de 1978 como início da carreira artística de Russo, foram dezoito anos de criação. A banda Legião Urbana foi fundada em 1982 e acabou oficialmente em 1996, com a morte de Renato Russo. Ao todo, quatorze anos de banda.

Não há como afirmar se a transformação de Renato Manfredini Júnior para Renato Russo se deu pelo fato de ele ter vindo para Brasília, ainda pré-adolescente com a família. Mas podemos, sim, dizer que Brasília teve grande importância em sua formação artística. Assim mesmo, é fato que as características ímpares de Brasília, em relação às outras

idades brasileiras, tornam diferenciados os deslocamentos e a conseqüente representação social de seus moradores, refletindo significativamente na formação do jovem Renato.

Brasília agiu na pesquisa como entidade de composição da obra literária sem entrarmos em detalhes paisagistas ou arquitetônicos, pois não era de nosso interesse, mas sim, a resolução estética de Russo na organização espacial da cidade que, como já foi dito, oferece rotas incomuns na solução diária aos transeuntes.

A reflexão que se buscou foi ter as letras das canções da banda Legião Urbana, seus temas, seus personagens e suas vozes espalhadas na dinâmica urbana da cidade como substrato para o questionamento do artista sobre sua realidade histórica. Brasília agiu na construção semântica das letras, portanto, a presentificamos.

No decorrer da pesquisa, entendeu-se que a proposta urbana foi, para Russo, o caminho seguido para compor o cenário de seus personagens que agem ativamente no espaço da cidade, demonstrando sentimentos e atitudes do eu poético, aqui um sujeito declaradamente pertencente à *Urbs* com o bônus e o ônus desta condição. Pensou-se a canção a partir do conceito de hibridez deste produto artístico.

Conforme se comprovou com o andamento da pesquisa, Brasília foi elemento formador dos temas que perpassam as letras que compõem o álbum *Que País é Este 1978-1987*. Destacou-se que desde o nome do álbum, que consta textualmente dos anos vividos em Brasília, até os temas, que foram descritos nas análises relativas aos diversos aspectos da cidade e seus habitantes, são reflexos da interação artista-cidade.

Viu-se que a canção tem, na recente história do Brasil, importante papel de conferir sentido à conflituosa relação do homem consigo e com os outros. Elemento de autoestima do povo brasileiro, a canção é forte identificadora de brasilidade. Os artistas da MPB são vistos, muitos, como intelectuais, e de certo modo, o são. Caetano Veloso e Chico Buarque são exemplos de artistas que, com suas carreiras, galgaram o patamar da intelectualidade, ainda que indiretamente. Caetano, inclusive, é Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Título recebido em cima de um trio elétrico, na abertura oficial do Carnaval de 1998. Essa atitude representa bem esse sincretismo entre a MPB e o mundo acadêmico. Chico Buarque vem de uma família de intelectuais e é importante escritor brasileiro, além de cânone quando se pretende estudar letras de canções.

Junto aos conceitos de Umberto Eco sobre as três intenções, foram vistas as letras poéticas que compõem o álbum *Que País é Este*. Foi escolhida, como metodologia de análise, dividir as letras conforme cada intenção teórica. A motivação para tal procedimento deu-se pela apresentação das canções no encarte da obra. O conhecimento empírico e *a priori* das canções também ajudou. Um arranjo relativamente simples, visto que sentidos percebidos nas letras indicavam a intenção a ser desenvolvida.

Neste trabalho, resolveu-se destacar as letras como de autoria da banda Legião Urbana. É claro que é conhecimento de todos que Russo era o letrista. Contudo, separar Renato Russo de sua banda é delicado, pois vejamos, ele é declaradamente um letrista e como tal necessita do *approach* de uma banda. O próprio processo de composição da banda era compor a música primeiro, para depois Renato colocar a letra. Esse processo sugere a importância da melodia que condiciona a letra à métrica da frase musical. Desse modo, conferindo coautoria, Russo era compositor também, mas no geral, as composições eram em conjunto, mesmo tendo no processo momentos de composição solitária de seus integrantes.

Reconhecer a importância de Dado, Bonfá e Rocha no processo criativo foi algo que este trabalho pretendeu destacar, mesmo no álbum estudado que é, dentre todos, o que tem mais composições solitárias de Russo. Como é de praxe, foi em um estúdio com sua banda, que o produto final canção foi finalizado. Assim também, John Lennon e Paul McCartney sempre assinavam as canções em conjunto, mesmo quando não foram compostas juntas, como nos atestam as entrevistas deles após a ruptura da banda.

Esse processo criativo traz o destaque do letrista em relação ao poeta. Russo rejeitava esse rótulo, considerando-se letrista. Entendo que há três entidades no processo criativo: a) **músico**, o que cria a harmonia e a melodia. A melodia é a casa da letra, a força da canção, ou seja, a letra encaixa-se na melodia criada pelo músico; b) **letrista**, o que faz as letras antes ou depois da melodia. Se antes, a letra adequa-se à melodia, se depois, o músico adequa as palavras à métrica. No geral, fogem do rótulo de poeta; c) **compositor**, aquele quem faz sozinho a letra e a melodia. Logo, Renato Russo transitava entre os três, com reconhecida qualidade de suas letras, além de importante contribuição para a música.

Toda análise é subjetiva e parcial, contudo, buscamos destacar os aspectos de cada intenção, e apenas na intenção do leitor procuramos ser mais contundentes de nossa presença. Foi para o texto que nosso olhar direcionou-se, considerando a dimensão musical até os

limites do nosso conhecimento de teoria musical. Procedemos assim porque foi nosso intuito investigar as imagens das letras e relacioná-las com a realidade brasileira sob o aporte dos estudos da Literatura Contemporânea.

Entre a *intentio auctoris* e a *intentio lectoris* existe a *intentio operis*, o texto, que é explorado pelo leitor que o interpreta em busca da essência escondida que satisfaça suas exigências e seus anseios. É dado ao leitor buscar o sentido que melhor equaliza o momento íntimo de sua leitura. Contudo, como nos alerta Eco (1990), há limites na interpretação. A liberdade ao entendimento é restrita às possibilidades que o texto que gerou as imagens pode responder. Não se deve explorar o texto naquilo que ele não se propôs a dizer. Usá-lo como encosto de ideias que não se sustentam em uma análise textual é descaracterizar as intenções do autor e do texto e isso não é dado ao leitor, por mais liberdade que ele tenha.

Assim, coube a esta pesquisa investigar a relação de Brasília na composição das letras do álbum *Que País É Este - 1978/1987* da banda Legião Urbana. O viés da pesquisa, a busca pelo entendimento do sujeito contemporâneo, partiu do texto literário, aqui, a letra da canção da música popular brasileira em sua forma de Rock Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ALTHUSSER/BADIOU. *Materialismo Histórico e Materialismo Dialético*. Trad. Elisabete A. Pereira dos Santos. São Paulo: 2 ed. Ed. Global, 1986.
- ALVES, Luciano Carneiro. *Flores no deserto – a Legião Urbana em seu próprio tempo*. Uberlândia, 2002.
- ASSAD, Simone. *Renato Russo de A a Z - As ideias do líder da Legião Urbana*. São Paulo: Ed. Letra Livre, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática S.A., 1996.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 4 ed., 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Pádua Danese. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1999.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, Ed. Annablume/Hucitec, 2002.
- BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. *Faroeste Caboclo: literatura, cordel e rock and roll*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

- BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin. Conceitos-chave*. São Paulo: Ed. Contexto, 2005.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Brasileira*. Edição Revista e Ampliada, 37 ed. 16 reimpressão. Rio de Janeiro; Ed. Lucena, 2006.
- BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo; Ed. Perspectiva, 1974.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo H. Brito. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1989.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Ed. EdUSP, 1999, cap. 1, p. 1-9.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega vol. II*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. T.A. Queiroz, 2000.
- _____. *A Educação Pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. 9 ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia LTDA, 2000.
- CASTELLO, José. *O poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERRADOS. *Poesia brasileira contemporânea. Brasília: Programa de Pós-graduação em Literatura. Número 18. Ano 13, 2004. Conversações com Renato Russo (vários autores).* Campo Grande: Letra livre, 1996.

CHINOY, Ely. *Sociedade Uma introdução a sociologia.* São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.

COSTA, Lúcio. *Brasília, cidade que inventei: Relatório do Plano Piloto de Brasília.* Brasília: Ed. ArPDF – CODEPLAN, 1991.

COMTE-SPONVILLE. *O amor.* São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2011.

CYNTRÃO, Sylvia H. *A forma da Festa, Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços.* Brasília: Ed. UnB, 2000.

_____. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos.* Brasília: Plano Editora, 2004.

_____. *Literatura e canção brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista.* In: *Revista Cerrados* “Literatura e outras áreas do conhecimento”, nº 22, ano 15. Brasília, 2006, p. 217-232.

_____. Sylvia H. *Um olhar opinativo sobre as falas poéticas contemporâneas.* *Revista Cerrados: poesia contemporânea, n. 18.* Brasília, 2004, p. 9-12

CYNTRÃO, Sylvia H. & CHAVES, Xico. *Da Paulicéia à Centopéia Desvairada (As vanguardas e a MPB).* Rio de Janeiro: Ed. Elo, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia H. (org.). *Poesia: o lugar do contemporâneo.* Brasília: UnB, TEL, 2009.

CYNTRÃO, Sylvia H. CORREA, Patrícia & MUCURY, Julliany. *Será só imaginação? A intenção do autor na obra de Renato Russo.* *Interdisciplinar, Ano 3, Volume 7, UnB, Edição Especial, jul-dez de 2008.*

DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo, o Trovador Solitário.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *BRock: O Rock Brasileiro dos anos 80.* São Paulo: Ed. 34, 1995.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil Brasil?.* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1984.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DEMARCHI, André Luis Campanha. *Legionários do rock: um estudo sobre quem pensa, ouve e vive a música da Legião Urbana*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGSA, 2006.

DIAS, Reinaldo. *Introdução à Sociologia*. São Paulo: Ed. Pearson Prentice Hall, 2005.

ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

_____ *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

_____ *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

ENCARTES das letras dos Álbuns da banda Legião Urbana:

Legião Urbana. Emi-Odeon Brasil, 1985.

_____ *Dois*. Emi-Odeon Brasil, 1986.

_____ *Que país é este – 1978/1987*. Emi-Odeon Brasil, 1987.

_____ *As quatro estações*. Emi-Odeon Brasil, 1989.

_____ *V*. Emi-Odeon Brasil, 1991.

_____ *Música para acampamentos*. Emi-Odeon Brasil, 1992.

_____ *O descobrimento do Brasil*. Emi-Odeon Brasil, 1993.

_____ *A tempestado ou O livro dos dias*. Emi-Odeon Brasil, 1996.

_____ *Uma outra estação*. Emi-Odeon Brasil, 1997.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

_____ *Linguagem e ideologia*, 8ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

FONSECA, Fernando Oliveira. *Beirute: bar que inventamos*. 2 ed. Brasília: Ed. Ideal, 2010.

FLICK, Uwe. *Uma introdução a Pesquisa Qualitativa*. Trad. Sandra Netz, 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP& A, 1998.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *O Sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção da Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: ED. Contraponto, PUC-Rio, 2010.
- HEGEL, G. W. F. *O Sistema das Artes*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *A Presença do Mito*. Brasília: Ed. UnB, 1981.
- LASCH, C. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LÁZARO, André. *Amor do mito ao mercado*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Amor: a era do vazio: Ensaio sobre individualismo contemporâneo*. Lisboa: Ed. Relógio D'água Editores, 1982.
- _____ *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla 70, 2007.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MARCELO, Carlos. *Renato Russo, o Filho da Revolução*. São Paulo: Agir, 2009.
- MARCHETTI, Paulo. *O Diário da Turma 1976-1986: A História do Rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1988.
- MED, Muhamed. *O que é música?*. Brasília: Ed. Musimed, 1996.

MORIN, Edgar. *Amor Poesia Sabedoria*. Trad. Ana Paula Viveiros. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. *Histórias e Música*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005.

NIETZSCHE. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Ed. Guimarães Editores, 5 edição, 1988.

_____. *Ecce Homo*. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 1990.

OLIVEIRA, V. da S. *A representação das relações humanas em A morte de Ivan Ilitch, de LievTolstoi Cient., Ciênc. Hum. Educ.*. Londrina, v. 1, n. 1, p. 23-31, jun. 2000.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em Rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto, 4 ed. São Paulo, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Volume único. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S. A., 1992.

PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Convisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

RORTY, Richard. *Filosofia como política cultural*. Trad. João Carlos Pijnappel. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

ROSSI, Roberto. *Introdução à Filosofia: História e Sistemas*, Trad. Aldo Vannucchi. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: A girafa Editora, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias*, Trad. Oliveira Ribeiro Neto. Belo Horizonte: Ed. Villa Rica, 1997.

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações*, Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996.

SPINOZA, Benedictus. *Tratado Teológico-Político*, Trad. Diogo Pires Aurélio. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2003

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Canto e Palavra*. Belo Horizonte: Ed. Edições MP, 1965.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana*, Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Ed. Edusp, 2002.

_____ *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

_____ *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2001.

_____ *O Século da Canção*. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2004.

TUFANO, Douglas. *Estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. Moderna, 1975.

VALLE, Lilian do. *O Imaginário da Cidade*. In: *3 Visões da Cidade*. Org. Cleia Schiavo, 2000.

VASCONCELOS, Eduardo Alcântara de. *A cidade, o transporte e o trânsito*. São Paulo: Ed. Prolivros, 2005.

WISNIK, J. Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1989.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. *Os Tipos Humanos: Tipologia de C. G. Jung*. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. Literatura medieval*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1993.

_____ *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Ed. Hucitec/Educ, 1997.

_____ *Escrituras e nomadismos: entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2005.

_____ *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ed. CosacNaify, 2001.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

BUARQUE, Chico. *Construção*. Philips, Brasil, 1971.

GILBERTO GIL. *Gilberto Gil*. Philips, Brasil, 1968.

LEGIÃO URBANA, *Legião Urbana*. Emi-Odeon, Brasil, 1985.

_____ *Dois*. Emi-Odeon, Brasil, 1986.

_____ *Que país é este – 1978/1987*. Emi-Odeon, Brasil, 1987.

_____ *As quatro estações*. Emi-Odeon, Brasil, 1989.

_____ *V*. Emi-Odeon Brasil, 1991.

_____ *Música para acampamentos*. Emi-Odeon, Brasil, 1992.

_____ *O descobrimento do Brasil*. Emi-Odeon, Brasil, 1993.

_____ *A tempestade ou O livro dos dias*. Emi-Odeon, Brasil, 1996.

_____ *Uma outra estação*. Emi-Odeon, Brasil, 1997.

RUSSO, Renato. *Trovador Solitário*. EMI, 2008.

SEIXAS, Raul. *Eu nasci há 10 mil anos atrás*. Universal, Brasil, 1976.