

Roniere Menezes  
Organização e Apresentação

na  
literatura,  
as canções

Edição © O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais. 2018

Curadoria: Fábio Figueiredo Camargo

Projeto gráfico: Antonio K.valo

Revisão: Maria Elisa Rodrigues Moreira

MENEZES, Roniere

Na literatura, as canções / org. MENEZES, Roniere - Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2020.101 p.

ISBN: 978-65-88010-09-9

1. Literatura Brasileira. 2. História e Crítica. 3. Crítica.  
1. Título

CDD: B869

CDU: 82.09

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.



O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais  
Av. Cesar Finotti, 566/302 | Jd. Finotti  
CEP: 38.408-138 | Uberlândia - MG  
Tel: (34) 3084-3592  
CNPJ: 27.693.900/0001-18  
*Printed in Brazil / Impresso no Brasil*

[www.osexodapalavra.com](http://www.osexodapalavra.com)

## CONSELHO EDITORIAL

Alex Fabiano Jardim  
Ana Maria Colling  
André Luis Mitidieri  
Andréa Sirihal Werkema  
Antonio Fernandes Jr.  
Cíntia Camargo Vianna  
Cláudia Maia  
Cleudemar Fernandes  
Davi Pinho  
Djalma Thurler  
Eliane Robert de Moraes  
Eneida Maria de Souza  
Emerson Inácio  
Flávia Teixeira  
Flávio Pereira Camargo  
Joana Muylaert  
Larissa Pelúcio  
Leandro Colling  
Leonardo Mendes  
Luciana Borges  
Maria Elisa Moreira  
Mário César Lugarinho  
Nádia Batella Gotlib  
Patrícia Goulart Tondinelli  
Paulo César Garcia  
Renata Pimentel  
Telma Borges  
Vinícius Lopes Passos

## CURADORIA

Fábio Figueiredo Camargo  
Leonardo Francisco Soares  
Ivan Marcos Ribeiro

na  
literatura,  
as canções

Roniere Menezes  
Organização e Apresentação

1ª EDIÇÃO  
Uberlândia - MG  
2020

sexo<sup>o</sup> da  
PALAVRA

# A COLEÇÃO

A coleção Na literatura surge a partir de dois desejos. O primeiro deles diz da necessidade de se colocar o diverso em convivência: procuramos, nos pequenos livros que a compõem, articular pesquisadores de diversos locais e interesses, assim como em diferentes momentos de suas formações, para refletirem sobre como certas temáticas são abordadas pela literatura. O segundo diz da crença na partilha dos saberes e dos afetos: por isso, os livros foram concebidos em formato e-book e com distribuição gratuita. É uma forma de fazer com que eles possam ser acessados pelo maior número de pessoas, nos mais diversos lugares, perfazendo-se como uma rede de provocação ao pensamento.

Maria Elisa Rodrigues Moreira  
Idealizadora / Diretora da Coleção

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	07
OUVIR UMA CANÇÃO COMO SE LÊ UM LIVRO	
A PRESENÇA DA CANÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA	12
Alexandre Faria	
CIDADE DO SAMBA, DO RAP E DO FUNK: IMAGENS DO RIO DE JANEIRO EM CANÇÕES DE CHICO BUARQUE	32
Roniere Menezes	
O OUTRO DOCE BÁRBARO: TOM ZÉ	51
Cássia Lopes	
DA TROPICÁLIA AO GAL FATAL: A PALAVRA CANTADA DE WALY SALOMÃO INVADE A CENA	67
Miguel Jost	
LIMIARES DA GERAÇÃO COCA-COLA: RENATO RUSSO E OS RESTOS DA TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA	86
Sandro Ornellas	
SOBRE OS AUTORES	100

# APRESENTAÇÃO

## Ouvir uma canção como se lê um livro

A canção popular marca-se como uma das mais ricas expressões artístico-culturais brasileiras. Diversos compositores, cantores, cantoras e grupos musicais conquistaram o mundo com a “linguagem Brasil” consagrada inicialmente, no campo musical, pelo samba. O famoso show da Bossa Nova no Carnegie Hall, em Nova Iorque, em 1962, funciona como paradigma nesse sentido. Mas antes desse acontecimento, outros nomes populares já haviam se destacado no exterior, como os Oito Batutas, na França, em 1922, e Carmen Miranda, nos Estados Unidos, entre o final dos anos 1930 e os anos 1950.

Um dado bastante importante na história da música popular brasileira e de suas relações com a literatura acontece nos anos 1950, com o trânsito de Vinicius de Moraes, consagrado poeta, para o campo da canção. Na verdade, Vinicius já havia composto “Loura ou morena”, com os irmãos Paulo e Haroldo Tapajós, em 1928. Mas o trabalho pode ser visto mais como experiência juvenil que como um projeto artístico bem delineado, o que começa a ocorrer a partir de *Orfeu da Conceição* e, em seguida, com a Bossa Nova. Com sua diplomacia poética, Vinicius abre portas para diversos poetas e cancionistas mais novos transitarem sem fronteira entre a poesia e a letra de canção.

A geração de compositores, músicos e intérpretes brasileiros surgida nos anos 1960 e 1970 era, em boa parte, composta de leitores literários e mantinha diálogos ainda com o cinema e o teatro, entre outras artes. As imagens, os conceitos, as rimas, os ritmos impressos em prosa e verso, em livros,

geravam inquietações poéticas que terminavam por suscitar novas significações no suporte do disco. Os compositores terminaram por dar à canção popular um estatuto literário no Brasil. O LP, o CD, o rádio, a TV, o videoclipe, as plataformas digitais, o palco e a rua – funcionando como instâncias de expressão da canção popular – podem ser vistos como desdobramentos da noção de livro ao veicularem sentidos artístico-literários aos mais diversos públicos.

Em seu trajeto, a música popular urbana brasileira estabelece significativos contatos com sambas antigos, boleros, modinhas, cantigas caipiras, *rock and roll*, rap, com músicas folclóricas de origem latina, indígena e africana etc. Suas melodias, harmonias, ritmos e letras conjugam elementos da arte tradicional, erudita, moderna e massiva. As composições trazem, em geral, fortes vínculos comunicativos com o público quando pensamos em termos de experiência ligada ao tempo histórico, mas apresentam também fortes características atemporais relacionadas a uma linguagem de caráter universal.

A partir dos anos 1980, a canção popular abre-se mais fortemente para o *rock and roll*, o axé, o sertanejo, o pagode, o reggae, o rap, o funk etc. Esses gêneros e estilos desconstroem um ideário mais purista de produção musical defendido por alguns músicos e críticos e acabam por jogar por terra as tensões existentes em torno da temática do nacional popular. No final dos anos 1960, essa questão chegou a estar no cerne de embates existentes entre um grupo musical, mais ligado a uma configuração política mais tradicional, e outro, associado a uma espécie de micropolítica do corpo, aberto à cultura pop e a um olhar antropofágico para a profusão cultural brasileira, como é o caso da Tropicália.

No início dos anos 2000, alguns críticos e músicos, entre eles Chico Buarque, aventaram a hipótese da morte da canção. Por outro lado, o próprio Chico, Caetano Veloso e vários outros continuam a compor obras sempre inovadoras. Certamente, a canção popular como era conhecida entre os anos 1960 e 1990 não existirá mais. Atualmente, ela revela-se ain-



da mais multifacetada. As relações entre criação, divulgação, mídia, consumo cultural e universo pop hoje se encontram em outro patamar econômico-cultural. Temos importantes produções elaboradas em diálogo com espaços periféricos, movimentos diversos que buscam, legitimamente, seu lugar de fala, ultrapassando em muito o foco em peculiaridades estético-formais. Isso pode ser visto nos encontros promovidos pelo rap, pelo hip hop – algo que nos remete aos desafios de cantadores nordestinos, a concepções artísticas em que o estético não se sobrepõe ao cultural. Além do palco com banquinho e violão continuar existindo, há outros palcos, ruas, performances abertos a questionamentos e a diversões, como se vê em inúmeros shows existentes em morros, periferias, parques, praças e boates. Tudo se revela uma geleia geral impossível de ser abordada de modo uniforme, e dotada de ampla potência inventiva, ainda que muitas vezes embalada pelas estratégias do mercado fonográfico. As novas linguagens e manifestações da cultura musical popular ultrapassam em muito o apuro formal (som e letra) e o prisma temático que estiveram na formação da chamada Música Popular Brasileira (MPB). Mas devemos salientar que, no mapa da produção musical contemporânea, existem inúmeros trabalhos que continuam a marcar de modo diferencial, com refinamentos artísticos, a música popular do país.

O livro *As canções*, da coleção *Na literatura*, oferece-nos ensaios de autores que têm se dedicado a projetos ligados ao campo expandido da literatura. Nesse âmbito, o literário dobra-se aos chamados da canção popular e esta às fruições daquele, fazendo com que uma área seja contaminada pela outra de forma transdisciplinar. Isso termina por nos remeter tanto aos poetas gregos que, com suas flautas e liras, não separavam música e poesia, quanto aos trovadores medievais, aos griôs africanos, entre outros atores, inclusive atuais, que colocam a letra, a voz, o corpo, o instrumento musical a serviço da veiculação da palavra cantada.

O livro se abre com o ensaio intitulado “A presença da canção na literatura brasileira”, de Alexandre Faria. Segundo o ensaísta, a inserção do objeto canção nos estudos de literatura brasileira passa pelo processo político de formação do leitor e por uma compreensão do objeto literário que ultrapasse os limites do campo verbal. Para Alexandre, ferramentas da teoria literária são insuficientes para a avaliação da canção, por isso sempre foi necessário o leitor buscar diálogos com outros saberes e artes: “não se recomenda ler uma canção apenas em sua camada verbal. Há toda uma informação melódica, rítmica, harmônica, pertencente ao domínio da música, que deve ser abordada.”

O segundo ensaio, “Cidade do samba, do rap e do funk: imagens do Rio de Janeiro em canções de Chico Buarque”, de Roniere Menezes, investiga a presença do morro, da periferia, de regiões centrais e também de homens e mulheres comuns em canções de Chico Buarque. No texto, podemos ler que “com o tempo, a imagem do morro, do subúrbio, vai perdendo sua aparente ‘harmonia social’” nas canções buarqueanas. De acordo com o texto, da empatia lírica inicial que gerava, inclusive, “vontade de chorar”, como ocorre em “Gente humilde”, à descrição, sem rodeios, dura, indignada existente em “As caravanas”, o “eu poético” realiza uma labiríntica jornada por diversas paisagens urbanas e suburbanas do Rio de Janeiro.

Cássia Lopes brinda-nos com o trabalho “O outro doce bárbaro: Tom Zé”. A autora desenvolve acuradas análises sobre a produção do artista, associando sua criação a inovadores projetos estéticos contemporâneos. Para Cássia Lopes, a criação do compositor, cantor e performer “nasce a partir da noção de limite e de uma espécie de déficit em relação à imagem que se tinha do cantor e da canção praticada no Brasil naquela época, quando se dá a emergência de sua arte e do Tropicalismo.” De acordo com a ensaísta, “coube a Tom Zé desenvolver reflexões sobre ‘a deficiência’ e fazer dela um modo de pensar a si e a estética musical exercitada até então.”

Miguel Jost escreve sobre o também baiano e um dos principais nomes do Tropicalismo, Wally Salomão, abordando a poética e os projetos político-culturais do poeta, letrista, performer, produtor, diretor musical e ativista “contra-cultural”. Para Jost, “Waly não é o primeiro poeta de inserção no território da música no Brasil e nem o primeiro a provocar uma reflexão crítica sobre a interface entre literatura e música.” Seguindo o raciocínio, arremata: “Mas o caso de Waly talvez seja o mais sintomático do quão intrínsecas foram as relações entre palavra escrita e palavra cantada no caldo de cultura brasileiro, especialmente a partir do fim dos anos 1960.”

O último ensaio do livro intitula-se “Limiares da Geração Coca-Cola: Renato Russo e os restos da transição democrática”, de Sandro Ornellas. O texto reavalia o país da transição democrática, da eclosão pop dos anos 1980, sob o ponto de vista atual, almejando demonstrar pontos de contato entre as duas temporalidades. “O centro dessa reflexão será a banda de rock mais destacada dessa cena pós-ditatorial, a Legião Urbana, e seu cantor e seu compositor, Renato Russo.” O artista é visto por Sandro como “personagem talvez ideal para uma geração que no século XXI parece sobreviver no mesmo limiar pós-ditatorial.”

Com as diversas perspectivas e abordagens presentes neste livro procuramos revisitar o lugar ocupado pela canção popular e refletir sobre seus laços com a literatura e a cultura brasileiras moderna e contemporânea. Os ensaios buscam contribuir com pesquisas nas áreas da literatura e da música, avaliam distintas manifestações da canção brasileira e visam incentivar experiências de leitura e audição detidas e sensíveis dessa expressão artística tão marcante no país.

Boa leitura!

Roniere Menezes

# A PRESENÇA DA CANÇÃO NA LITERATURA BRASILEIRA<sup>1</sup>

**Alexandre Faria**

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.

Friedrich Nietzsche,  
*Assim falou Zaratustra*

A inserção da canção nos estudos de literatura brasileira é, antes de tudo, um passo de estratégia política de formação de leitor e de construção de sensibilidade e autoestima em relação à própria cultura. Mas não deixa de ser também uma opção de quem busca alguma coerência teórica e histórica em relação à proposta de um conceito de literatura que se desvincule da exclusividade da letra para um convívio salutar com a voz, ou uma compreensão que permita chamar os estudos literários, doravante, artes verbais.

Como estratégia política, significa reconhecer que parte significativa da tradição lírica no país se consolidou pela oralidade. Seja através da palavra falada ou cantada, é forte a circulação e mesmo a construção da expressão literária e poética em feiras, se considerarmos a larga tradição de repentistas nordestinos, ou saraus, que, para além dos inúmeros que tomaram as periferias urbanas brasileiras nos últimos 15 anos, já se destacavam nas academias da vida colonial e nos salões da sociedade imperial. José de Alencar, em sua breve biografia intelectual *Como e porque sou romancista*, revela que na infância e adolescência ele próprio era quem lia para sua mãe e parentes próximos “[...] não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo” (ALENCAR, 1959, p. 131). Antonio Candido não perde de vista esse aspecto quando

<sup>1</sup> Este texto rearticula e aprofunda ideias que apresentei em entrevistas para a Revista *IHU On line*, do Instituto Humanitas da Unisinos, e retoma o tema de conferência que proferi em 2019 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

reflete sobre uma “tradição de auditório”, ao longo de todo o século XIX e início do XX, “[...] graças não apenas à grande voga do discurso em todos os setores da nossa vida, mas ainda ao recitativo e à musicalização dos poemas” (CANDIDO, 2014, p. 94). Não faltará ao crítico o reconhecimento de que em meados do século passado o rádio “reinstalou a literatura oral” (CANDIDO, 2014, p. 98) e que teria sido essa “tradição de auditório” a responsável por formar certa afeição dos escritores brasileiros pela língua falada, da qual buscavam aproximar sua escrita.

A causa da forte presença da oralidade na formação literária poderia ser apontada, numa visão simplificadora e grafocentrada, no histórico analfabetismo da maioria da população brasileira. Mas vale lembrar, como contraponto a essa leitura, que Paul Zumthor destaca como é “[...] inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva é percebido como uma lacuna” (ZUMTHOR, 2010, p. 24). Dessa forma, parece-me mais produtivo incluir outro elemento na caracterização do problema e localizá-la na elitização da palavra escrita. De fato, a quase inacessibilidade ao letramento e à formação escolar para significativa parcela de negros e pobres no Brasil, assim como a permanência de relações de trabalho similares às da escravidão para além do momento abolicionista<sup>2</sup> foi o que contribuiu, por longo tempo, tanto para a permanência do analfabetismo quanto para o afastamento das formas de saberes tradicionais indígenas e africanos, formas orais de literatura e de educação que sequer chegaram aos bancos escolares brasileiros. Mesmo nas Faculdades de Letras, é inconcebível a quase absoluta ausência curricular até de rudimentos das línguas e mitologias africanas e indígenas, ao lado das raízes greco-latinas que sempre estiveram presen-

---

2 A Abolição (1888) e a criação do Ministério do Trabalho (1930) distam 42 anos e mais 13 daí até a Consolidação das Leis do Trabalho - CLT (1943), que, no entanto, ainda excluiria trabalhadores domésticos e rurais de suas proteções, justamente funções atribuídas aos negros escravizados.

tes. Isso permitiu que a ideia de literatura se reforçasse associada à tradição do colonizador, grafocentrada, e representasse um privilégio diferenciador para a elite escolarizada. Ora, na medida em que o país vence o analfabetismo e que as propostas de inclusão, resultantes dos movimentos reivindicatórios dos grupos étnico-raciais historicamente excluídos e das ações institucionais e afirmativas, vão reconfigurando os valores e as relações sociais, insistir nessa diferença seria continuar com a perspectiva elitista que faz do saber literário uma forma de escolarização e de ascensão sociocultural. Num estudo propositivo sobre a educação para as relações étnico-raciais, Carolina Bezerra destaca dentre as características da prática simbólico-educativa de vários grupos afro-brasileiros “[...] a função da música e do canto como linguagem simbólico-educativa, que ensina e constrói sentidos, e a força da palavra, como realizadora e potencializadora da criação e da relação com o mundo” (BEZERRA-PEREZ, 2012, p. 31). Esta tradição foi incluída, até por nossos modernistas mais radicais, por meio de um exercício de leitura binária da realidade brasileira. Pense-se, por exemplo, na dicotomia da escola e da floresta, formulada por Oswald de Andrade em seu “Manifesto da poesia pau-brasil” (ANDRADE, 1990, p. 45), a qual busca sintetizar elementos díspares da nossa formação cultural. Essa oposição indica um lugar específico para a “escola”, no qual não caberia a “floresta”, em que estaria contida a tradição oral, falada e/ou cantada. Observe-se que o pensamento de Oswald é aditivo, propõe a assunção das duas raízes, mas ainda não consegue enxergar a floresta **na** escola, nem, e principalmente, a escola **na** floresta. Desnecessário ressaltar que não pode haver uma compreensão hierarquizante entre “escola” e “floresta”, há que se recusar “[...] a ideia subjacente – mas gratuita – de que [as formas orais de poesia] veiculam estereótipos ‘primitivos’” (ZUMTHOR, 2010, p. 25). E isso tem um alcance político muito significativo com relação à construção de uma autoestima

nacional. Não precisamos esconder ou tratar como menor o saber que circula nos sambas, valsas e boleros cantados por nossos avós ou pais, ou no funk e no rap das novas gerações, os quais guardam profunda relação com a já mencionada “[...] força da palavra como realizadora e potencializadora da criação e da relação com o mundo” (BEZERRA-PEREZ, 2012, p. 31).

Dessa forma, não há como não considerar tanto a palavra escrita, quanto a falada e a cantada como realizações da literatura, ou das artes verbais. Ambas têm a mesma importância. Não há permuta entre elementos do mesmo ser. Falar da contribuição de uma na outra também leva ao risco de hierarquizar os discursos a partir de valores e preconceitos. Não existiria Guimarães Rosa se não fosse a riqueza da oralidade brasileira. Também não existiria Chico Buarque sem a palavra escrita e a literatura francesa. É claro que ler com os ouvidos requer uma habilidade específica para a qual o leitor escolarizado não tem uma formação adequada; pelo contrário, muitas vezes ele perde na escola a possibilidade de compreender e considerar essa formação que traria de casa e da comunidade. Assim, a grande vantagem de aproximá-las em um mesmo escaninho disciplinar é o fato de ampliar a possibilidade da formação de leitores.

Na própria tradição europeia, a história da literatura demonstra que, desde a Antiguidade, não há distância entre o gênero lírico e o canto, em paralelo com a música (e entre os gregos antigos com a dança também). Da mesma forma, na Idade Média, é riquíssimo o repertório de cantigas dos trovadores. Além disso, distante da palavra escrita, a própria iconografia, nas igrejas, por exemplo, era utilizada como recurso pedagógico e educativo para além da oralidade dos sermões e discursos e do latinório dos padres. Foi somente com a Renascença (e a invenção da imprensa, é claro) que a poesia começou a se deslocar da voz, fixar-se na página, e, conseqüentemente, silenciar o corpo, como aponta Gumbre-

cht em artigo sobre os meios de comunicação no início do período moderno:

[...] podemos observar como o meio de comunicação, o impresso, rapidamente espalhou-se pela Europa acompanhando a invenção de Gutenberg dos tipos móveis por volta de 1450. Definitivamente, o corpo humano não era mais o veículo de constituição do sentido; o corpo fora visivelmente separado do veículo de sentido, o livro, pela introdução de uma máquina, a prensa de impressão. Ao mesmo tempo em que era aliviado de função de veículo de constituição do sentido, o corpo era também liberado de sua função de fonte do sentido. Ao ler um livro, experienciávamos, até muito recentemente, a consciência de um autor como fonte do sentido. O corpo fora separado da consciência da comunicação. (GUMBRECHT, 1998, p. 75).

É claro que a notação verbal se fixou tipograficamente e se difundiu de forma mais ampla do que a escrita musical. Por isso, muito se perdeu da composição antiga e medieval escrita para voz ou instrumento. É sintomática, nesse sentido, a permanência do dramático como gênero literário, na medida em que os textos, embora se afastem do corpo e da encenação, permanecem impressos. O mesmo não aconteceu tão sistematicamente com o canto, modalidade da expressão em que o corpo ofereceu mais resistência à separação da “consciência de comunicação”. Apenas com os meios técnicos de difusão e gravação, que garantiram a popularização massiva da informação poético-musical, torna-se possível pensar na permanência da canção popular fora da tradição oral, ou seja, do corpo. O fonógrafo garante o registro de uma voz cujo corpo pode fazer-se ausente. Há, nesses meios técnicos, perdas e ganhos. Apon-tamos aqui para a transformação que fez do rádio, do vinil e do CD, ao longo do século XX, meios muito mais efetivos do que o livro para a formação de uma sensibilidade poética e literária no Brasil. Voltaremos a essa questão, mais à frente, para pensar as consequências desse afastamento do corpo ou da presença com relação à voz. Mas de antemão vale assegurar que mesmo na gravação mecânica, e na sua forma de recepção, é forte a memória do corpo como base da criação musical. “A



atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibre à música popular e serviram de âncora aos voos estéticos da música erudita” (TATIT, 2004, p. 19). Dessa forma, se não exclusivamente por meio da voz, mas principalmente por meio de um elemento rítmico, a síncope – de acordo com pesquisas de Fabrícia Arcanjo, a partir de indicações de Muniz Sodré (1998) –, o legado musical brasileiro pode ser percebido como “[...] corpóreo, presenciado, experimentado, criado por procedimentos orais, por vivências contextualizadas em uma dimensão prática, que aciona a dinâmica do pertencimento cultural” (ARCANJO; FARIA, 2018, p. 49).

Antes, é preciso demarcar que apenas defender a canção urbana como forma literária, em especial a partir do registro fonográfico, não resolve a questão descritiva e analítica do objeto. Evidentemente não se recomenda ler uma canção apenas em sua camada verbal. Há toda uma informação melódica, rítmica, harmônica, pertencente ao domínio da música, que deve ser abordada. E se se tratar de uma apresentação ao vivo, elementos da performance cênica podem interferir na leitura. Não se pode deixar de lado, finalmente, a voz propriamente dita, o papel do(a) intérprete como produtor(a) de presença e de sentido para as canções. Neste aspecto, é importante notar como a canção pode dar um protagonismo às mulheres que, até então, a literatura não dera. As vozes (e as femininas não estão em minoria) necessariamente somam-se, no registro fonográfico, como elemento autoral de composição. A projeção de certos compositores deveu-se às suas intérpretes. Pense-se, por exemplo, na importância da voz de Aracy de Almeida para as composições de Noel Rosa, ou na de Elis Regina para Belchior ou para a dupla Aldir Blanc e João Bosco.

Esse breve inventário de objetos de análise indica que os aparatos da teoria da literatura são insuficientes para a abordagem da canção. No entanto, sempre foi ponto pacífico a vocação interdisciplinar dos estudos literários. Com exceção

da especificidade de correntes críticas que pensaram uma ciência da literatura, de natureza exclusivamente textual e linguística, sempre foi necessário e recomendável que o leitor buscasse diálogos com outros saberes e artes, como a sociologia, a psicologia, a filosofia, a pintura, a música etc. O currículo disciplinar das escolas tradicionais no Brasil ainda está muito aquém do que se espera para a formação de leitores, consequentemente de cidadãos. Diante dessa constatação, conhecer a história da canção no século XX ou da literatura brasileira no século XIX não podem ser os objetivos da inserção desses saberes no currículo. Como as artes em geral, as artes verbais não podem ser reduzidas a um olhar historiográfico, mas devem circular como elemento de desautomatização e de ampliação das percepções e dos sentidos, de educação da sensibilidade, de forma que o leitor se torne capaz de encontrar alternativas sensíveis e existenciais para o tecnicismo da realidade utilitária, pragmática e mercantil que limita a compreensão do humano.

Ainda sobre a especificidade do objeto, há que se ressaltar que são diversas as metodologias possíveis de abordagem da canção, a literal, a poética, a musical, a lítero-musical, em perspectivas que possam dar ênfase tanto a um gesto hermenêutico, ou semiótico, ou à observação da materialidade que (re)constitui presença e (re)integra o corpo como elemento da cultura. Júlio Diniz, chamando a atenção para a novíssima trajetória da pesquisa de canção nos Departamentos de Letras das universidades brasileiras, para o qual registra como marco os estudos de Augusto de Campos reunidos em *O balanço da bossa e outras bossas* (1968), aponta que “[...] no jogo das interpretações, observa-se o deslocamento do olhar de um leitor educado nas *belles-lettres* – leitor de uma minoria letrada esculpida no papel –, para o corpo tatuado das imagens, textos, sons, de uma minoria tradutora de múltiplas identidades socioculturais.” Segundo o pesquisador,

[...] no tabuleiro de novíssimas peças, destaca-se o acelerado movimento de desreferencialização do lugar do intelectual-especialista, preparado, na melhor tradição humanística, para exercer o papel de guardião do sublime como essência da arte. Os múltiplos espaços da cultura contemporânea demandam a necessidade de novas lentes com diferentes graus – radicalmente multifocais, com certeza – como forma de apreensão das discussões que se apresentam. Em xeque, o crítico literário formado nas Faculdades de Letras diante da possibilidade de se transfigurar em crítico cultural. (DINIZ, 2008, p. 213-214).

Essa transformação pressupõe o leitor educado nas belas letras. Em alguma medida maior do que a desejável, ela pode se tornar objeto de discussão acadêmica e de resistência por parte dos críticos literários tradicionais. “Onde está a literatura?” é uma pergunta que ainda se ouve nos corredores e nas salas de professores das Faculdades de Letras. Por outro lado, independentemente de classes sociais, o repertório do estudante de Letras é formado pelos meios da comunicação audiovisual. Se grande parte das referências e da sensibilidade líricas forma-se nas canções, as do narrativo e do dramático estão no cinema e na telenovela. Isso é algo que se reflete, inclusive, em novos autores e em novas investidas editoriais, como coletâneas de contos encomendadas sobre a obra musical de artistas ou grupos musicais (Beatles, Legião Urbana, Chico Buarque, por exemplo). Nas últimas turmas de um programa de formação de novos autores promovido pela Festa Literária das Periferias (FLUP), no Rio de Janeiro, investiu-se na produção de duas coletâneas baseadas em canções de Bezerra da Silva e Martinho da Vila. É, também, cada vez mais frequente a observação da presença de textos na literatura contemporânea que estão em franca relação com outras mídias, desde autores surgidos na década de 1970. Lembro aqui Caio Fernando Abreu e sua intensa criação em diálogo com a canção, em contos com indicações do tipo “Para ler ao som de Angela Ro Ro”. Vale citar também Roberto Drummond, que, em sua proposta de literatura *pop*, recorria àquele que viria

a ser o Nobel de Literatura de 2016, Bob Dylan.<sup>3</sup> Muitas narrativas contemporâneas tangenciam o roteiro, por exemplo, como romances de Rubem Fonseca ou de Lourenço Mutarelli. Há ainda fortes evidências de que os jovens poetas iniciaram sua formação através da canção e só depois foram procurar a poesia nos livros. Ritmos, corte de versos, recursos de rimas, ainda típicos da canção, mas pouco presentes na poesia modernista, caracterizam as primeiras realizações dos iniciantes que apresentam suas criações nas oficinas que eventualmente ofereço.

Outro aspecto, e talvez o principal deles, vale ressaltar: os temas da identidade nacional, que foram tão caros à literatura romântica e modernista no Brasil, encontram, a partir dos anos 1960, ecos significativos no cinema, na canção e na produção televisiva. Há uma geração de compositores com forte formação literária. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Taiguara, Fernando Brant, Aldir Blanc, Fausto Nilo e Tom Zé são alguns dos herdeiros diretos da nossa tradição literária. Estão em suas letras Mário, Oswald, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Mello Neto e prosadores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Fenômeno semelhante se dá com o Cinema Novo. É forte a presença de diretores que irão adaptar as obras dos modernistas. Dessa forma, entende-se que as realizações culturais dos anos 1960/1970 foram processos de democratização, disseminação, massificação do nosso modernismo literário. Como previra Oswald de Andrade, a massa, enfim, comia seus biscoitos finos. Nesse sentido, um ciclo iniciado em 1922 encontra seu clímax em 1968. Nesse período funda-se e difunde-se uma tradição estética e política para o Brasil. De lá pra cá, o que aconteceu na cultura brasileira ainda não está bem respondido. Há bons mapeamentos dos anos 1970 e 1980, mas nenhuma análise de fôlego surgiu ainda para dar conta de como se conjugaram fatos políticos, culturais e sociais para resultar no

---

<sup>3</sup> Ver *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, e *A morte de DJ em Paris*, de Roberto Drummond. Ainda está por ser feito um levantamento quantitativo de epígrafes e alusões ao universo da canção em autores brasileiros contemporâneos, mas intuo que o resultado não seja insignificante.

mundo em que vivemos hoje.

Creio que compreenderiam melhor esse quadro as análises que investissem no estudo das transformações do sistema de circulação e de recepção das obras e dos artistas, tentando avaliar o quanto essas transformações interferiram na construção da esfera pública no Brasil. Qual canção, qual literatura ou qual arte, das que se fazem hoje em dia no país, conseguem romper os limites da recepção na esfera privada e deslocar a reflexão e o debate para e sobre a esfera pública? E que mudanças a própria vida pública experimenta? Em certo sentido, buscar a resposta a tais perguntas é também ter uma orientação crítica para investigar a permanência de importantes aspectos da tradição modernista. Para ensaiar esse investimento, dentro dos limites deste texto, cumpre-nos, primeiramente, apontar para a tradição modernista na canção, pois, do ponto de vista das artes verbais, um compositor como Noel Rosa já é tão modernista quanto Oswald, Mário ou Bandeira. É preferível, então, relacionar essa tradição à maneira como certos compositores se colocam na cena pública e como isso se relaciona com o papel dos autores modernistas. Em seguida valeria avaliar as transformações que essa atuação sofre nos dias atuais.

A Tropicália, por exemplo, torna bem evidente esse vínculo. Radicalizou programaticamente a aposta na interseção entre as tradições arcaicas e a modernidade industrial na cultura brasileira. Este aspecto estará presente, em outra medida, nas diversas produções não tropicalistas do período, como a de Raul Seixas ou Belchior. Talvez o que melhor tenha garantido a notoriedade de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, nesse panorama tão rico, tenha sido a habilidade que ambos tiveram para entrar e sair das estruturas. A Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), a Jovem Guarda, forças que se polarizavam naquela segunda metade dos anos 1960, foram todas visitadas pelos parceiros baianos. Da mesma maneira,

ao longo da carreira eles não se negaram às demandas do mercado fonográfico e cultural, mas também não somente se renderam a ele. Devido ao fato de estarem atuando sempre na tensão entre os apelos comerciais e os anseios de um projeto estético e político, pode-se dizer que os artistas (e nesse caso não só Caetano e Gil, mas todos os ligados a essa geração que tiveram e têm um papel preponderante junto ao público e ao mercado) constituem a si mesmos como personagens. Compositores de canções, parceiros de outros músicos afinados com seus projetos, e capazes de circular em diversas estruturas da indústria fonográfica, do mercado, do *mainstream*, tornam-se personagens que interpretam a si mesmos enquanto artistas, portadores de uma voz privilegiada que pode ser difundida como leitura e interpretação do Brasil, numa perspectiva muito próxima à do projeto literário modernista. Por essa espécie de filiação, e não só nas referências estéticas e temáticas, é que os artistas do *mass media* dos anos 1960 e 1970 tornam-se herdeiros dos modernistas da primeira metade do século XX, momento em que o autor e o intelectual colocam sua obra em função da ideologia nacional. São artistas diametralmente diferentes dos que, no Pop Rock dos anos 1980, embalados pela onda punk, escapam pelo *do it yourself* (DAPIEVE, 2000, p. 27); ou dos que, como no rap, a partir dos anos 1990, começaram a representar “a voz da comunidade”, num movimento de evidente contorno étnico-racial e social que valoriza a **diferença** em detrimento do projeto nacional que buscava alguma forma de unidade fundamentada na **diversidade**. São autores de interpretações do Brasil, explícitas em canções-manifesto como “Tropicália” (Veloso) e “Geleia Geral” (Gil e Torquato Neto), ou em “Haiti” (Caetano e Gil). Cito especialmente essa última, pois é exemplar para se observar que, apesar de constituir-se pela linguagem do rap, difere do rap típico, do que chamei “voz da comunidade”, por representar o preto/pobre como o **outro** e não como o **eu**. Ali, os pobres e pretos são referidos na canção na terceira

pessoa do plural. Caetano e Gil sabem que não estão entre os manos que constituem a “grande frátria do rap” (KEHL, 1999, p. 95-106). Quando o refrão afirma e nega que o Haiti é/não é aqui (citando outra canção de Caetano, “o Havaí que seja aqui”), este “aqui” refere-se à nação brasileira. O eu que surge nas canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil ou Chico Buarque, para citar os mais famosos, nas letras que manifestam esse projeto político, coloca-se como o cantor-intérprete crítico do Brasil. Enfim, criaram e representam personagens que são leitores de um projeto nacional, como tantos outros de sua geração, bem como a maioria dos escritores modernistas que os antecederam.

Em contrapartida, a literatura brasileira contemporânea, especialmente a partir dos anos 1970, apresenta fortes traços do que chamamos, em outra pesquisa (FARIA, 1999), de subtração. Falta a grande parte dos autores contemporâneos certa vocação missionária de pensar e representar a nação. “Não dá mais para Diadorim”, dirá o autor entrevistado no conto “Intestino grosso”, de Rubem Fonseca, numa espécie de fórmula de unificação pela diferença de uma geração que abdicará da bandeira nacional. “Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo numa mesma língua, em português, o que já é muito e tudo” (FONSECA, 1989, p. 173). Isso representa uma ruptura com certa tradição da literatura brasileira que, desde as origens, pode ser mapeada através de uma série de obras cujo objetivo era a própria fundação daquela tradição. Normalmente identifica-se a origem desse esforço fundador no Romantismo e compreende-se que, ao longo do Modernismo, ele foi submetido a diversas tensões que partiram, sobretudo, do binômio tradição/ruptura, instaurando uma dialética na produção cultural de nossos modernistas: a necessidade de alinhar-se à estética de vanguarda e o compromisso com a tradição em nome de uma identidade nacional.

Em outra pesquisa (FARIA, 2002), entendemos que, nesse mesmo período, seria possível mapear o lugar vago deixado pela literatura contemporânea, no que tange às representações do nacional, que passa a ser ocupado pelo cinema, pela canção, pelas produções televisivas etc. É claro que, como linguagem, cada uma dessas expressões possui suas especificidades formais. Especificamente com relação à canção, é evidente o trabalho da articulação entre letra e música na produção dos artistas. A variedade de gêneros musicais em que investem também é a prova de uma pesquisa detalhada sobre as tradições musicais, sobre a melhor maneira de cantar uma letra ou de por letra numa canção. Além disso, essa variedade pode ser construída para afirmar um local de fala. Por exemplo, é significativamente diferente afirmar que são “sambistas” Martinho da Vila, Paulinho da Viola, João Nogueira ou Chico Buarque<sup>4</sup>. A maneira como cada um articula e lança mão da ampla tradição do samba é de uma diversidade que não deixa de ser atravessada por questões de identidade étnico-racial e social.

Ao mesmo tempo, o ecletismo é marca do que poderíamos chamar de registro poético-musical dos artistas. Usamos aqui o termo registro no mesmo sentido em que se pode falar em registro linguístico, diferentes níveis de acessibilidade a um código. É assim que suas canções variam desde elaborações bastante acessíveis (e isso não quer dizer simples ou fáceis ou pobres, como alguns costumam entender), em diálogo com profundas tradições populares brasileiras, como os batuques de terreiro, ou os ritmos nordestinos, até elaborações mais voluntariamente hibridizadas, em momentos de maior ou menor experimentação. É claro que o custo de acessibilidade da pesquisa e da experimentação é alto e pode representar “fracassos” comerciais, como foi o caso do disco *Araçá Azul*, de Veloso. Outro aspecto é que o diálogo com musicalidades populares muitas vezes se estabelece através de letras meta-poéticas, profundamente reflexivas sobre aquele gênero que está sendo executado. Acontece, por exemplo, em “Desde que

---

<sup>4</sup> Sobre a autorrepresentação de Chico Buarque como sambista, conferir Pires (2006).



o samba é samba”, “Miami maculelê” ou “Funk melódico”, para continuar citando exemplos de Caetano Veloso. Em especial com relação a esses dois últimos títulos, Pedro Teixeira lê, para além da reflexão metapoética, em “Miami Maculelê”, um Caetano

[...] afoito [...] [que] exerce o papel de um arrivista que antes mesmo de se estabelecer como um funkeiro já começa a interferir na temática do estilo ao propor uma alternativa que não é senão um consolo: “vou virar trabalhador/vou largar o movimento”, repetindo o tema do culto ao trabalho que fora imposto ao samba na “Era Vargas”. (TEIXEIRA, 2017, p. 143).

Para retomar, fora do espectro da Tropicália, as questões sobre as efetivas relações entre os artistas e a vida pública, há um autor emblemático. Vinícius de Moraes tem inegável destaque na produção de trânsito entre a literatura dos livros e a canção, talvez o principal responsável pela abertura dessas possibilidades. O poeta e diplomata, quando começa as parcerias musicais com Tom Jobim, depois com Baden Powell e em seguida com Toquinho, para citar apenas seus principais parceiros, cria um marco divisor importantíssimo para toda a geração de compositores dos anos 1960. Estabelece conexões entre os padrões poéticos da tradição literária e as marcas da tradição oral na letra da canção, como também, e principalmente, amplifica a possibilidade de circulação e aceitação da canção no ambiente letrado. Candido destaca sua

[...] capacidade de dessolenizar as coisas solenes para guardar o que tem de sério no meio da pilhéria aparente. E a capacidade de se apegar às coisas pequenas e humildes para lhes dar uma gravidade que não vem do tom, mas da estrutura latente de paradoxo que enforma sua poesia. (CANDIDO, 2008, p. 103).

Vinícius era capaz de cantar “[...] um poema de Bilac cuja melodia só ele conhecia, porque seu pai lhe ensinara” (CANDIDO, 2008, p. 104) e, ao mesmo tempo, de entusiasmar-se com a letra de um samba de um bloco do Leblon (cf. MENE-

ZES, 2008, p. 288). Talvez essa capacidade também de “des-solenizar”, de produzir atravessamentos ou mediações pudesse ser atribuída a um compositor como Noel Rosa, mas Vinícius assume esse papel num momento em que a indústria fonográfica já teria consolidado um campo que era incipiente na época de Noel. Mas ainda eram, na época de Vinícius, também incipientes o controle e o poder decisório dos produtores do mercado fonográfico na criação dos artistas. Isso marca um momento de intensa liberdade de ação e de criação do compositor (contrariamente ao que se poderia supor para um momento de ditadura militar). De alguma maneira, pode-se entender que o momento de auge dos festivais da canção muito contribuiu para isso, mas deve-se associar ainda certo amadorismo na esfera da produção. Num depoimento no documentário *Vinícius*, de Miguel Faria Junior (2005), Chico Buarque, ao lembrar o modo de trabalho do poeta, negociando shows, recebendo a bilheteria, dividindo com os músicos e indo para o bar gastar o restante, aponta que esse comportamento do artista seria inviável nos tempos atuais. Há, na fala de Buarque, a compreensão de que a proximidade dos artistas com a produção se perdeu ao longo dos anos 1970 e 1980.

Dois aspectos devem ser objetos de reflexão a partir dessa percepção. O primeiro nos leva a retomar aquilo que pode ser entendido como o mecanismo que vai afastar a canção do corpo, assim como a imprensa o faz com a letra, conforme mencionamos através de Gumbrecht (2008). A separação entre o corpo e a consciência da comunicação se impõe pelos meios técnicos da produção musical. José Jorge de Carvalho atenta para as transformações da sensibilidade musical contemporânea através, principalmente, dos padrões de equalização:

Geralmente os técnicos de gravação equalizam uma determinada massa sonora seguindo uma fórmula de equilíbrio que tem uma origem precisa. Trata-se de princípios estéticos extraídos do equilíbrio sonoro obtido em alguns conjuntos musicais de padrão clássico (como uma orquestra – a big band popular,

um conjunto de câmara, um quarteto de cordas, uma orquestra) ou popular de salão (como os conjuntos e as bandas que acompanham gêneros populares, tais como o tango, o bolero, o chorinho, a *chanson* francesa). Nesses conjuntos, violinos, baixos, bandoneóns, pianos, se sobrepõem às guitarras acústicas, banjos, violas, tipples, bandolins, guitarrones, cavaquinhos, pandeiros, flautas e demais instrumentos de percussão. Na maioria dos casos, é o canal da voz a referência principal para os demais, pois, salvo raríssimas exceções (como em alguns estilos de rock), espera-se que o ouvinte possa escutar com clareza as palavras do texto. (CARVALHO, 1999, p. 58).

Preocupado tanto com a alienação dos criadores diante dos processos de produção quanto com os efeitos devastadores que a produção musical tem em gravações de cunho etnográfico, o pesquisador não deixa de revelar, em sua análise, a prioridade que o mercado dá ao elemento verbal da canção. Se a sensibilidade musical fica afetada, a sensibilidade lírica e literária continua sendo priorizada. Avançando nesse aspecto que Carvalho enfoca sobre a música, aqui nos voltamos para a letra: o juízo de valor possível sobre o que se consideraria uma letra de baixa qualidade não deixaria nada a desejar ao juízo que se deve fazer dos poemas de um “clássico” como Casimiro de Abreu, por exemplo. É o próprio Candido, em texto já citado, quem traz os elementos desse juízo, carregado de bastante preconceito e etnocentrismo, segundo o qual a “pobreza cultural” de nossas “[...] pequenas elites nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. *Elite* literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas capacidade de interessar-se pelas letras.” (CANDIDO, 2014, p. 95, grifos do autor).

Nesse sentido, menos do que julgar a sensibilidade estética, seja na canção ou na literatura, caberia ao crítico compreender os processos técnicos e sociais pelos quais se afirmou ou se afirma aquela sensibilidade. Em geral, no Brasil, para nossa “elite sem refinamento”, o que faz as vezes de percepção crítica é o racismo, o sexismo e o preconceito de classe. O artista negro que sobreviveu às tensões entre os processos de criação e os de pro-

dução e circulação, seja Gilberto Gil ou Machado de Assis, usou estratégias de entrar e sair, ou seja, soube, através da criação, interferir nos mecanismos de produção. No capítulo das mulheres, praticamente ausentes da literatura e famosas intérpretes das canções, um romance como *A estrela sobe*, de Marques Rebelo (2009), pode ser útil para compreender a exploração da voz e o assédio do corpo empreendidos pelos produtores. Sobre a questão étnico-racial, é emblemático o controverso autoepíteto “o branco mais negro do Brasil”, utilizado por Vinícius de Moraes, indício daquele mesmo binarismo da “floresta” e da “escola”, de Oswald de Andrade, que, na tradição modernista, constrói nossa sensibilidade identitária e reforça sistemas de exclusão.

O segundo aspecto para reflexão propomos a partir do artigo de Walter Benjamin “O autor como produtor”. Segundo o pensador, é um privilégio do fascismo criar a expectativa de novas obras-primas que tenham como modelo obras do passado, mas

[...] o autor consciente das condições de produção contemporânea [e aqui essa contemporaneidade vale até hoje] está muito longe de esperar o advento de tais obras, ou de desejá-lo. Seu trabalho não visa nunca à fabricação de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. (BENJAMIN, 1985, p. 131).

Os recursos tecnológicos de produção e de difusão contemporâneos, altamente acessíveis e individualizados, estabelecem uma condição ímpar, seja para a criação literária, musical, ou mesmo para a produção de notícias ou de conteúdo informacional. As artes verbais, hoje, estão apenas parcialmente circulando através da centralidade de editoras e gravadoras. Há um universo ainda caótico e parcamente criticado de “consumidores conduzidos à esfera da produção” (BENJAMIN, 1985, p. 132). Esse universo, por enquanto, é para todos e para ninguém. A possibilidade de lidar com tais meios e, a partir deles, propor trabalhos que os ressemantizem pode

ser um efetivo critério ou filtro para a crítica avançar na contemplação de novos autores. Essa refuncionalização da esfera da produção não deixa de ser uma espécie de utopia. Requer que se reverencie a memória de uma espécie que já teve, um dia, o corpo como produtor de sentido. Não há como construir essa utopia sem incorporar e assumir saberes tradicionais de grupos que foram alijados do sistema grafoetnocêntrico europeu. Todavia esse, como todo e qualquer sistema literário e/ou cultural, tende a abrigar mais do mesmo, numa radical anulação da alteridade, ou num “inferno do mesmo”<sup>5</sup> (HAN, 2017, p. 10) que intensifica a transparência da máquina e continuará afastando, de forma ainda mais radical, o corpo da origem do sentido. Se assim for, ao que tudo indica, os tempos do fascismo ainda não terminaram.

---

<sup>5</sup> Na edição brasileira, citada nas referências, traduz-se: “A sociedade da transparência é um abismo infernal (Hölle) do igual”. Em cotejo com a edição norte-americana (Califórnia: Stanford University Press, 2015. Edição Kindle), “The society of transparency is an *inferno of the same*.”, optamos por trair a tradução da edição citada por reconhecer na passagem uma clara alusão à famosa frase de Sartre, na peça *Huis clos*, “O inferno são os outros”.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Como e por que sou romancista. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 1, p. 125-155.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ARCANJO, Fabrícia do Valle; FARIA, Alexandre Graça. Práticas musicais como mediadoras pedagógicas e de integração à cultura. *Cadernos para o professor*, Juiz de Fora, v. 25, p. 39-42, 2018. Disponível em: [https://www.pjf.mg.gov.br/secretarias/se/escolas\\_municipais/cadernos\\_professor/arquivos/cp\\_035\\_01\\_2018.pdf](https://www.pjf.mg.gov.br/secretarias/se/escolas_municipais/cadernos_professor/arquivos/cp_035_01_2018.pdf). Acesso em: 24 maio 2019.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense: 1985. p. 120-136.

BEZERRA-PEREZ, Carolina dos Santos. *ERER - Educação para as Relações Étnico-Raciais: Avaliação*. Módulo 5. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CARVALHO, José Jorge. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 5, n. 11, out. 1999. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71831999000200053&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831999000200053&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 25 abr. 2019.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. "Literatura em translação". In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia. *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 213-220.

DAPIEVE, Arthur. *Brock, o rock brasileiro dos anos 80*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 1999.

FARIA, Alexandre Graça. *O Brasil Presente: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo*. 2002. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Tradução Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

KEHL, Maria Rita. Radicais, raciais, racionais: a grande frátria do rap na periferia de São Paulo". *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999. Disponível em [http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v13n03/v13n03\\_12.pdf](http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v13n03/v13n03_12.pdf). Acesso em: 25 abr. 2019.

MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PIRES, Leinimar de Jesus Alves. A presença do popular no lugar do erudito – breve reflexão a partir da exposição “Chico Buarque – o tempo e o artista”. *Transdições*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 75-85, 2006.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. São Paulo: José Olympio Editora, 2009.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. *Transcaetano – trilogia Cê mais recanto*. São Paulo: Fonte Editorial, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

# CIDADE DO SAMBA, DO RAP E DO FUNK: IMAGENS DO RIO DE JANEIRO EM CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

**Roniere Menezes**

[...] assim como venero a mulher incauta que me deu à luz, estarei condenado a amar e cantar a cidade onde nasci.

Chico Buarque,  
*Essa gente*

Para Renato Cordeiro Gomes.

## **O cantor andarilho**

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, fundada em 1565, foi capital do Brasil por 196 anos. Em 1961 é inaugurada Brasília e a capital federal transferida da Baía da Guanabara para o Planalto Central. Rio de Janeiro é lugar conhecido internacionalmente pela sua natureza exuberante, pela riqueza de sua cultura popular presente, por exemplo, no samba e no futebol. Nas últimas décadas, a cidade foi perdendo a aura de paraíso tropical devido ao aumento da violência urbana, ao narcotráfico, à explicitação das desigualdades sociais etc. No entanto, torna-se impossível não nos deslumbrarmos, na atualidade, com as múltiplas belezas cariocas.

Além da produção cultural, da combinação de montanha, planície, floresta e mar, a cidade do Rio de Janeiro é conhecida por suas favelas, misto de encanto, medo, sedução e descaso. Em suas composições, Chico Buarque trata do morro, do subúrbio, do centro e mesmo da Zona Sul como lugares bonitos, dotados de inventividade, ou abandonados pelo setor público, como instâncias habitadas pelo trabalhador, pela malandragem, pela marginalidade. Mas esses espaços e seus habitantes funcionam também, nas criações do autor, como ferramentas conceituais utilizadas para ativar uma perspectiva local de pen-



samento e invenção, perspectiva essa que tem por função questionar a uniformidade da política hegemônica, a rigidez das hierarquias econômico-sociais, os enquadramentos culturais.

Além das pessoas comuns, homens, mulheres e crianças, a própria cidade figura como pano de fundo habitual, como cenário e mesmo como “personagem” importante nas tramas verbais e sonoras de Chico, sendo abordada pelo cancionista em diversas perspectivas. Em *Essa gente*, livro do autor lançado em 2019, tudo gira em torno dos labirintos de labirintos da Rio de Janeiro contemporânea – labirinto que aparece também em uma das definições do espaço periférico na canção “Subúrbio” (2006). Mas a cidade revela-nos também sua face sempre arcaica e muitas vezes aberta à ruína, lugar marcado por traços comportamentais indelévelis que sobrevivem desde a época da colonização escravocrata. Nas palavras de Joaquim Nabuco: “A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil.” (NABUCO, 2004, p. 129).

Ao investigarmos o corpo das canções de Chico, percebemos que são amalgamadas, no território do Rio de Janeiro, experiências e percepções de várias outras cidades, como se o Rio funcionasse como metonímia do Brasil. Notamos que, com a maturidade, mesclam-se, nas composições do autor, um misto de simpatia, homenagem, mas também de um crescente distanciamento crítico em relação à cidade idílica cantada por antigos sambistas cariocas. Observamos, na cronologia do autor enquanto compositor, uma lenta e progressiva dissolução da percepção do Brasil como espaço onde seria possível haver um pacto republicano na base do diálogo.

A postura incisiva, o canto áspero dotado de afronta, mesmo que às vezes essa apareça em algumas composições mais antigas, como “Deus lhe pague” (1971), não é uma constante nas criações do autor. Nesta canção, a voz aumenta de tom uma oitava nas duas últimas estrofes como se não fosse possível conter as agruras cotidianas e ainda ter de agradecer religiosamente à classe dirigente pelas poucas possibilidades existen-

ciais. Na estrofe final, canta/ grita, ironicamente, o sujeito lírico: “Pela mulher carpideira/ pra nos louvar e cuspir/ E pelas moscas-bicheiras/ a nos beijar e cobrir/ E pela paz derradeira que/ enfim vai nos redimir/ Deus lhe pague”. A voz poética – em diálogo com o poema “O operário em Construção”, de Vinicius de Moraes –, como que tomada por um processo de epifania, toma consciência de sua posição no mundo e parece querer se desvencilhar, de modo catártico, do processo que é obrigada a suportar diariamente.

Com o tempo, a imagem do morro vai perdendo sua aparente “harmonia social” nas canções do autor. O encanto não será eliminado, mas terá de dividir espaço com outros pontos de vista, outros lugares de fala. Os habitantes da periferia, do morro cansaram-se de esperar o trem, de morrer na contramão, de cair de andaimes, de levantar resignados às seis da manhã, como os operários buarqueanos dos anos 1960 e 1970. Isso se torna evidente em algumas letras mais contemporâneas do autor que começam a dialogar, ainda que com a perspectiva da canção popular mais hegemônica, com criações mais ligadas àquilo que João César de Castro Rocha chamou de “Dialética da marginalidade”. O ensaísta retoma o conceito de “Dialética da malandragem”, pensado por Antonio Candido, aplicando-o, sob novos parâmetros, a leituras de obras brasileiras mais recentes, como *Cidade de Deus*. A noção de “Dialética da marginalidade” põe em xeque a ideia de um Brasil visto como espaço de convivência amena. Diríamos que as canções mais recentes de Chico distanciam-se também da noção equivocada de que o Brasil seria detentor de uma “democracia racial”. Para João César de Castro Rocha,

[...] o modelo da dialética da marginalidade pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais. Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. (ROCHA, 2004, p. 8).

Obviamente, há diferenças colossais entre os objetos e o lugar discursivo investigado por João Cézar de Castro Rocha, por exemplo, criações dos Racionais MC's, e as composições daquele que já foi visto inclusive como bom moço burguês no início de carreira. Mas, por outro lado, há dados em alguns textos de Chico que dialogam com uma perspectiva que não está disposta a assinar acordos de vida social assimétricos. Nesses trabalhos, não há mais terreno para a malandragem muitas vezes cooptada, como podemos ver na peça e no álbum *Ópera do malandro* (1979). De acordo com Castro Rocha,

[...] a dialética da marginalidade passou a supor uma explicitação maior das contradições, iniciada por Paulo Lins. Mas não apenas das contradições da dialética da malandragem, mas do próprio sistema social brasileiro, que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia, na improvável “absorção no polo convencionalmente positivo” dos moradores das favelas e das periferias. (ROCHA, 2004, p. 8).

Em Chico, permanecem o afeto, o valor dado à inteligência, ao trabalho e à riqueza cultural dos moradores de morros e periferias. Mas esses agora parecem almejar dar seu recado – inclusive por meio da criação buarqueana – de maneira nem sempre calma e resignada, mas muitas vezes ácida e crua, dotada de revoltas, gritos e indignações. Isso longe do “jeitinho” estampado pela “Dialética da malandragem” e, em certo sentido, distante também da teoria da “cordialidade” elaborada por Sérgio Buarque de Hollanda.

O poeta segue em direção ao outro, mas esse outro não quer apenas ser retratado de maneira simpática pela canção popular, almeja também usufruir da cidade, ter o seu bocado do prazer ali desfrutado, demonstrar sua indignação, sua revolta, apresentar sua arte. As composições de Chico abrem-se a essas vozes diferenciais, permitem que as novas sonoridades alterem suas estruturas. Não se trata de um simples elogio da vida marginal, mas de uma visão que ilumina as duras fronteiras sociais

do país e pontua a porosidade cultural ali presente. Fagulhas de uma concepção política anarquista podem ser observadas em alguns textos buarqueanos.

As construções são complexas e, como sabemos, dialogam tanto com a sabedoria e a arte popular quanto com importantes obras da literatura e da música brasileira e internacional, inclusive clássicas. Tudo é tecido em uma ampla rede labiríntica onde vida comum, malandragem, violência, segregação, potência inventiva e opressão se intercambiam, sugerindo os reflexos de uma classe no comportamento de outra, como ocorre na canção “Homenagem ao malandro” (1978), na qual “performances” de políticos e malandros não diferem.<sup>6</sup>

O sujeito lírico das composições de Chico Buarque transita como um flâneur por diversos territórios. Como um trapeiro segue por becos, ruas e avenidas captando papéis sociais desempenhados por seres comuns. O artista desenvolve seu movimento não apenas pautado pelo olhar atento, mas também pela escuta aguda. A voz poética deseja dar visibilidade aos excluídos, almeja colocar em primeiro plano os figurantes da estrutura social brasileira, destacando rostos, corpos, ritmos, cadências, sensações, desejos do sujeito comum. Como sabemos, a criação estético-literária não se fixa no trato com o real bruto, com fatos concretos, na noção de ato-reflexo. O trabalho se torna artístico pela reinvenção da experiência por meio da imaginação e das configurações da linguagem. Percebe-se, nas criações de Chico, um movimento entre um olhar e uma escuta que buscam captar o que pulsa no plano da realidade e um olhar e uma escuta que visam alcançar o que está além das aparências, o que habita planos mais profundos da percepção. O artista se revela como poeta-cronista de uma cidade partida<sup>7</sup>, observada, do alto, pelo Cristo Redentor.

Há, no “eu lírico” buarqueano, um grande interesse em traduzir a presença embaçada, difusa, às vezes pouco percebida desses corpos que vivem às vezes no alto das serras,

<sup>6</sup> Segundo Giorgio Agamben: “O *bando* é propriamente a força, simultaneamente atrativa e repulsiva, que liga os dois pólos da exceção soberana: a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano. Somente por isto pode significar tanto a insígnia da soberania (...) quanto a expulsão da comunidade”. (AGAMBEN, 2002, p. 117)

<sup>7</sup> Conferir o livro *Cidade partida*, de Zuenir Ventura, publicado pela Companhia das Letras, em 1994.

em distantes paragens e surgem repentinamente no clarão do dia ou ao anoitecer, indo para o trabalho precário, desempenhando atividades de subsistência, às vezes burlando regras, virando-se de diversas maneiras, buscando a continuidade da precária existência.

## Vida no Morro

Em 1969, Chico aparece como coautor, ao lado de Vinicius de Moraes e Garoto, da canção “Gente humilde”. Nos versos, o sujeito lírico, passando pelo subúrbio, assinala: “São casas simples, com cadeiras na calçada/ E na fachada escrito em cima que é um lar.” A relação com a cidade mostra-se amparada pelo olhar terno, embalada por um espírito romântico não destituído de preocupações sociais. O afeto irá permanecer ao longo dos anos, em relação ao espaço periférico carioca, aos homens e mulheres comuns que vivem nas encostas dos morros.

“Gente humilde” revela-se composição ao mesmo tempo simples e sofisticada. Em 1961, o violonista Baden Powell apresenta a criação de Garoto a Vinicius, que se apaixona pelas suas linhas melódicas e cadências harmônicas. Em 1969, o poetinha convida Chico para colocarem letra na música e este grava “Gente humilde” no disco *Chico Buarque* vol. 4, de 1970. Ouvindo a interpretação original, notamos a presença de um canto mais próximo à fala, interpretação mansa, tomada pelo afeto em relação ao espaço e à comunidade retratados. O andamento configura-se lento; devagar vai aparecendo o arranjo de cordas. Os instrumentos da orquestra acompanham o cantor e realizam contrapontos em relação à sua voz. No penúltimo verso da última estrofe, ouvimos: “E eu que não creio, peço a Deus por minha gente”. Com base nesse trecho, podemos avaliar toda a canção como uma prece, uma oração, mesmo que de um ateu. Apenas ao final, o “eu poético” extravasa um pouco mais a emoção. A palavra

“lutar” (“não sei como lutar”) aparece sustentada por uma longa e aguda nota, sinalizando a eclosão de um sentimento que vinha se mantendo contido e desabrocha no trecho final: “É gente humilde/ Que vontade de chorar”. A resolução harmônica – passando pela ênfase sonora na palavra “vontade” – se dá com o verbo “chorar” significando talvez a própria impotência do artista diante da realidade. Existem na composição sutis e intrincados diálogos entre sílaba poética, nota musical e harmonia, dados bastante comuns no trabalho de Vinicius de Moraes e de Chico Buarque.

O samba “Estação Derradeira” (1987) lembra-nos, pelo título, da estação de trem próxima ao morro da Mangueira, espaço de circulação da multidão, dos que partem cedo para o trabalho e retornam ao anoitecer alimentando a máquina da cidade. Mas o foco volta-se para o histórico morro. A letra diz: “Rio de ladeiras/ Civilização encruzilhada/ Cada ribanceira é uma nação/ À sua maneira/ Com ladrão/ Lavadeiras, honra, tradição/ Fronteiras, munição pesada”. O Morro da Mangueira pode ser visto como a encruzilhada a que chegou a civilização, pois gera trabalho, arte, sabedoria mas também acolhe o que a sociedade descarta. Para Zygmunt Bauman, “o refugio humano”, o sujeito que não consegue se tornar cidadão revela-se produto intimamente ligado aos rumos do progresso econômico (Cf. BAUMAN, 2005).

Além das mesclas entre honra, tradição, lavadeira e ladrão, aparece, na letra de “Estação derradeira” – nome que sugere o que está situado nos confins da cidade – um elemento novo em se tratando das composições de Chico: a “munição pesada”, indicando uma alteração nos processos de vida comunitária anteriores. A imagem de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro, surge crivada, entre os versos. O poeta pede que o santo deixe sua visão nublada (“Nublai minha visão”) para que ele não veja a drástica situação existente no morro, inclusive, podemos pensar, a precoce morte de jovens.

“Estação Derradeira” (1987) traz, no refrão, uma das ideias

com as quais estamos trabalhando neste ensaio: a de que o poeta trabalha constantemente com a visão e a audição em seu processo criativo: “Quero ver a Mangueira/ Derradeira estação/ Quero ouvir sua batucada”. A canção apresenta um “lado sem beira” do Rio de Janeiro, desvelando uma parte da cidade que não está concluída, que já nasceu para não ser terminada, lugar onde os sujeitos revelam sua razão por meio da loucura, de sua postura inconformada diante do mundo. Segundo Lorenzo Mammì,

A dissolução do tecido social, o desaparecimento do território comum que garantia a universalidade da canção brasileira – isto é: sua compreensibilidade por várias camadas sociais –, emerge como ameaça justamente no momento em que a liberdade de expressão se reafirma. Desaparecidas as barreiras da censura, é necessário fazer as contas com outras barreiras, criadas por várias formas de apartheid social. “Estação derradeira”, uma das melhores composições de Chico nesse gênero, busca, num Rio em chamas e dividido em “nações”, a batucada da Mangueira, o poder unificador do samba, aquele fio de continuidade, sempre ameaçado por transformações violentas, que o compositor fez questão de acalantar ao longo de sua carreira. (MAMMÌ, 2017, p. 79).

Entre retratos do tecido social rompido, imagens de injustiça cotidiana, composições líricas sobre os morros não deixam de surgir nos álbuns de Chico. Em “Piano na Mangueira” (1993), parceria entre Jobim e Chico, o “eu lírico” diz receber um chamado do morro. Sobe as ladeiras de terno branco, levando o piano. A música urbana irá se encontrar com a nova parceira, a Escola de Samba Mangueira, agora denominada de “Estação Primeira”. Desse cruzamento surge o samba, marcado pela Bossa Nova, de Jobim, e pela letra de Chico, trazendo pulsando em seu cerne a força da música afro-brasileira. A voz lírica revela-se influenciada pelo cenário do morro, inclusive pelo interior do barracão, onde uma cabrocha, sambista, pendura seu vestido após o carnaval; o trecho revela a sedução que o samba e o morro – metonímias da cidade – despertam nos autores.

“Chão de esmeraldas” (1997) apresenta intertextualidade

com “Chão de Estrelas”, famosa canção lançada em 1937 por Sylvio Caldas e Orestes Barbosa, em que podemos ouvir: “a porta do barraco era sem trinco/ e a lua furando nosso zinco/ salpicava de estrelas nosso chão”. Na música de Chico Buarque, escrita sobre letra de Hermínio Bello de Carvalho, aparece um sujeito poético em êxtase por estar totalmente entregue aos ritmos que vêm do morro: “Me sinto pisando um chão de esmeraldas/ Quando levo meu coração à Mangueira”. Novamente, aqui, percebemos a ideia de movimento do “eu lírico” em direção à periferia. O samba termina relacionando a imagem de um desfile da escola de samba ao ritmo de um catavento a girar. Podemos até enxergar, ao ouvirmos o samba, as saias das baianas girando como cataventos, entre notas e versos.

Devemos nos lembrar de que, em 1997, Chico Buarque foi homenageado pela Mangueira, que ganhou o carnaval do Rio com o samba enredo intitulado “Chico Buarque da Mangueira”. Em depoimento sobre a Escola de Samba Mangueira, diz Chico Buarque:

Eu tinha essa ligação com a Mangueira já muito remota. Desde criança, para mim, Mangueira era o máximo. Se você for olhar a história do samba, conhecer o samba como eu conhecia, como eu gostava desde pequeno, a Mangueira era sempre citada. É a capital do samba mesmo. A impressão que a gente tem é que tudo começou aqui. (BUARQUE, 1998).

## **Trânsitos morro-cidade**

Em “Brejo da Cruz” (1984) surgem imagens de crianças subnutridas, alimentando-se de luz; ao crescerem, uns vendem drogas, outros viram figuras de uma estranha ópera encenada próximo à rodoviária, oram, passeiam nus, tocam sanfona, dançam maracatus. São reflexos extremos de existências precárias, sem saída, “vidas nuas” vindas dos morros, dos subúrbios, lugares que recebem habitantes de diversas regiões do país em busca de vida melhor na cidade grande. A letra trata também dos trabalhadores comuns que descem os morros ou vêm de



periferias todos os dias para atuarem em serviços básicos: jardineiros, guardas-noturnos, bombeiros e babás. Esses trabalhadores disfarçam a desigualdade tatuada em seus corpos. Transitam pelas ruas e avenidas como seres opacos: “Ninguém pergunta de onde essa gente vem”.

Outra canção que trata de trabalho precário é “Carioca” (1998). Na letra, conhecemos uma criança que trabalha vendendo tapioca em Copacabana. A canção surge a partir do pregão cantado pela menina, uma “anti-passante baudelairiana”<sup>8</sup>. A vendedora ambulante mostra-se também como uma “anti-Garota de Ipanema”. O sujeito lírico deixa-se invadir pela cantiga monótona que se transforma em clipe da cidade maravilhosa: “Gostosa, quentinha/ O pregão abre o dia”. Aqui, novamente, percebemos a duplicidade do olhar e da escuta em relação aos acontecimentos urbanos, aos segredos e mistérios que se imiscuem nos ritmos da cidade: “Cidade maravilhosa,/ És minha/ O poente na espinha das tuas montanhas/ Quase arromba a retina/ De quem vê/ De noite meninas/ Peitinhos de Pitomba/ Vendendo por Copacabana/ Suas bugigangas/ Suas bugigangas”.

O jogo sonoro de significantes, como visto acima e no trecho “Tem samba no Flamengo/ O reverendo/ No palanque lendo/ O apocalipse”, as aliteraões, as assonâncias embalam a canção como as ondas do mar, da multidão ou da “ganja”, gíria carioca para *Cannabis sativa*.

O Rio oferece ao poeta tanto a bela imagem do poente nas montanhas quanto a triste imagem da criança trabalhadora que cantarola oferecendo suas bugigangas. Estas podem ser o seu próprio corpo adolescente. A leitura torna-se possível diante da ambiguidade presente entre as bugigangas vendidas e os peitinhos de pitomba, fruta tropical. De acordo com José Miguel Wisnik,

Ondas, sons, palavras, corpos, mercadorias, lugares, paisagens, trocas lícitas e ilícitas, festa, religião, trabalho, sexo, tráfico, prazer, tudo se interliga num tecido

<sup>8</sup> Cumpre lembrar que em “As vitrines” (1981), Chico pinta de modo sublime a mulher imortalizada por Baudelaire.

de vida à flor da pele diante do qual a consciência suspen-  
de a demarcação moral dos limites entre o trauma  
e a maravilha, a violência e a singeleza, a inocência e  
os choques da experiência. No corpo da cidade e dessa  
canção, entre todas as desmedidas e excessos, os da be-  
leza e da graça ainda falam mais alto. (WISNIK, 2004,  
p. 254).

“Carioca” complementa os quadros de crianças pintados  
por Chico, nos quais figuram, além de “Brejo da cruz” (1984)  
tratada acima, “Pivete” (1978) e “Meu guri” (1984). Em “Pive-  
te”, surge a criança que ao mesmo tempo vende chicletes, en-  
graxa sapatos, realiza pequenos assaltos, rouba carro e segue  
para o Morro do Borel, onde usa droga e imagina outros mun-  
dos; volta pra sarjeta, trabalha no sinal de trânsito e consegue  
até uma arma de fogo. O ritmo apresenta-se acelerado, apro-  
ximando-se da ideia de correria da personagem por caminhos  
urbanos, tentativa vã de fuga da própria condição existencial.  
A parte final da letra revela mesclas confusas entre versos  
sinalizando o próprio caos social. Em “Meu guri”, estampa-  
-se em jornal a foto de uma criança morta, com legenda e ini-  
ciais. A mãe, incrédula, relata as peripécias do filho, menino  
que chegava ao morro correndo, trazendo, para ela, alguns  
“presentes” frutos de pequenos roubos realizados na cidade:  
corrente de ouro, bolsa, patuá e até documentos. Sonhava ser  
um cidadão, “chegar lá”. Mas, da última vez, chega ao morro  
apenas sua fotografia em papel jornal. Nessas duas canções,  
aparecem sintomas da dilacerada relação existente entre clas-  
ses sociais no Rio de Janeiro, no Brasil. “Pivete” (1978) e “Meu  
guri” (1984) trazem, por meio de imagens ligadas à contraven-  
ção, uma crítica à retenção, à posse, à ausência de um maior  
espírito de partilha no âmbito da vida urbana.

Uma importante canção que trata, metaforicamente, de su-  
jeitos perdidos nas ruas em busca de seu “quinhão” é “Ode  
aos ratos” (2001), parceria entre Edu Lobo e Chico Buarque.  
O trabalho, composto para o musical *Cambaio*<sup>9</sup>, elege como

<sup>9</sup> *Cambaio* traz roteiro de João e Adriana Falcão, trilha sonora de Edu Lobo e Chico Buarque, direção musical de Lenine e direção geral de João Falcão.

personagem o “rato de rua/ irrequieta criatura”.<sup>10</sup> O espaço apresenta-se por meio de imagens do *parking*, *living*, esgoto, aranha-céu, lugares ocupados pela “tribo em frenética proliferação”, retrato do crescimento da miséria urbana. O cancionista/poeta deseja evidenciar o que os cidadãos querem evitar: o ser visto como abjeto a provocar medo e terror. A canção acaba trazendo a proposição de uma amizade incondicional, como pensa Jaques Derrida (1994), a amizade pelo radicalmente outro, pelo estranho, pois o rato/ homem – lembrando o poema “O bicho”, de Manuel Bandeira – é visto como “Filho de Deus, meu irmão”.

Segundo Chico Buarque, na segunda gravação da canção, feita para o CD *Carioca*, de 2006, houve a intenção de aproximar o ritmo ao do rap, mas o que apareceu foi uma embolada em interação com efeitos eletrônicos:

Tinha a ideia de introduzir um elemento novo. E tinha pensado num rap. Mas eu não soube fazer direito e depois comecei a ficar duvidando um pouquinho dessa ideia. Já via muito rap utilizado em comerciais e não sei quê, talvez não fosse uma boa ideia, mas era. Aconteceu que na tentativa de fazer o rap, surgiu a embolada. É parecido, só que tem melodia, mas tem o ritmo dos fraseados, as rimas internas, as aliterações, é meio um pouco Jackson do Pandeiro. Foi interessante isso, aí cobri esse buraco, achei que podia continuar cantando e experimentei isso no estúdio. O Rodrigo (de Castro Lopes), que é o engenheiro de som, sugeriu colocar aquela distorção na voz, que parece som de radinho de pilha. Eu gostei do efeito e tal. (BUARQUE, 2006).

As anáforas, os trocadilhos, as aliterações visam a gerar a ideia do movimento pelas ruas e imitar o barulho produzido pelos ratos conferindo maior realidade ao assunto; as relações com a criação popular, seja a embolada do Jackson do Pandeiro ou o rap contemporâneo, mostram o interesse do artista pelo “fora” de um escopo mais limitado da denominada MPB.

---

10 Pode-se estabelecer relações entre as personagens Cambista, de *Cambaio*, e Naziazeno, do romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado.

## Esses estranhos

“Subúrbio” aparece no disco *Carioca*, de 2006. Percebe-se, na letra e na estrutura musical, um posicionamento mais duro e questionador do sujeito poético na abordagem da cidade do Rio de Janeiro, bem distante da perspectiva percebida em “Gente Humilde” – esta, mais terna e amável. Parece-nos que os próprios habitantes do morro não suportam mais conviver dentro de falsas relações cordiais e desejam marcar um posicionamento mais firme, inclusive em defesa dos direitos da população negra e excluída.

A canção estabelece diálogo com diversos sambas dos anos 1930 a 1950 que exaltam a imagem do Rio de Janeiro, mesmo que a partir da vida simples de seus habitantes, como ocorre na memorável “Ave Maria do morro” (1943), de Herivelto Martins. Esta traz a lista de qualidades da favela: alvorada, passarada, sinfonia de pardais etc. A música de Chico elimina a tonalidade utópica e constrói-se pela ideia de carência, de falta: “Lá não tem brisa/ Não tem verde-azuis/ Não tem frescura nem atrevimento/ Lá não figura no mapa”, “Lá não tem moças douradas”, “lá não tem claro-escuro/ A luz é dura/ A chapa é quente”. A paisagem, aqui, não se apresenta “cheia de encantos mil” como na marcha “Cidade Maravilhosa” (1934), composição de André Filho que se tornou hino oficial do município carioca. Entre tantas expressões negativas, o subúrbio buarqueano conta com a visão do Cristo Redentor. Acontece que a imagem figura nesse espaço periférico como presença-ausência pois, de acordo com a letra, “Lá tem Jesus, está de costas”.

A composição recebe acompanhamento de violão e flauta. Quando a letra traz a memória do morro antigo, com suas cabrochas e rodas de samba, podemos ouvir os bordões bem marcados do violão, típicos do choro. Mas, logo em seguida, esse espaço idílico fica para trás cedendo lugar aos gêneros musicais que têm ganhado preponderância nas favelas e su-

búrbios atuais: rap, funk, rock, forró, pagode, reggae. Neste instante, o canto deixa de lado as notas longas que expressam a memória lírica musical e revela uma fala mais ritmada, distanciada do gênero choro-canção e ligada, inclusive, à série dos nomes de subúrbios que saltam aos olhos do sujeito lírico. “Subúrbio”, após fazer referências a canções como “Ave Maria do morro” (1943), “Águas de março” (1972), “Garota de Ipanema” (1962), “Fala Mangueira” (1956), e ao documentário também intitulado “Fala Mangueira” (1981), termina por dar voz e ritmo a novidades sonoras importadas mas que mantêm laços ancestrais com a cultura afrobrasileira.

Há, em “Subúrbio”, algumas interessantes passagens musicais a serem observadas. Isso ocorre, por exemplo, quando as notas aparecem em escala diatônica descendente, como acontece em: “Fa/la/ Pa/ci/ên/cia”. Essas notas parecem querer saltar de uma escala harmônica mais comum nesse tipo de composição – reflexo de uma estrutura social organizada, como na noção grega de “harmonia das esferas” – e revelar estranhamentos por meio do próprio corpo sonoro (Cf. WISNIK, 1989, p. 91-96).

Assim como “Gente humilde” revela-se uma canção singela, tratando de um lugar simples, “Subúrbio” parece abandonar as cadências harmônicas da canção popular tradicional para dar lugar à fala, ao ritmo do rap. Mas se prestarmos atenção, a canção denota um excesso de cuidado no modo como são construídos os arranjos e melodias que permeiam os cantos falados. Sinal, talvez, da presença, nos dois trabalhos, da delicadeza com que o artista artesão lida com a outridade. Em entrevista de 2006, Chico assinala:

Sim, eu quis cantar a periferia. Tem relação com a posição marginal do Brasil no mundo e com a posição cada vez mais periférica do Rio em relação às tomadas de decisão do poder, quase sempre concentradas em São Paulo. O subúrbio que eu canto é a periferia fora do mapa de uma cidade, ela própria meio marginal. Mesmo assim, o subúrbio ainda mantém um lado idílico, com suas tradições e formas de expressão próprias. Foi isso que me motivou. Não a

saudade do velho Rio e do velho subúrbio, que todo mundo tem. O que me inspirou foi o subúrbio de hoje. (BUARQUE, 2006)

Em “As caravanas”, canção presente em disco homônimo, lançado em 2017, adensa-se ainda mais a ruptura entre o Rio do morro ou do subúrbio e o do asfalto. Corpos negros da favela, de bairros distantes, vêm quebrar a aparente harmonia da cidade maravilhosa. O texto retrata a chegada a Copacabana de “suburbanos tipo muçulmanos/ do Jacarezinho/ a caminho do Jardim de Alá”. O sujeito lírico canta: “Não há barreira que retenha esses estranhos”. O que muitos almejam é a contenção dessas figuras exóticas, diferentes. Mas, como no conto de Kafka intitulado “A grande muralha da China”, eles já se definiram como constantes e incômodos vizinhos. Peter Pál Pelbart, ao analisar ensaio de Gilles Deleuze sobre Kafka, declara: “O Império mobiliza todas suas forças na construção da muralha contra os nômades, mas eles já estão instalados no coração da capital enquanto o Imperador todo poderoso é um prisioneiro em seu próprio palácio.” (Cf. PELBART, 2002).

Os nômades da Maré, de Madureira, Pavuna, Inhaúma desejam invadir a praia da Zona Sul para “viver a vida”, inscrever no território sua dicção, sua perspectiva, marcar a paisagem com o seu ritmo, o seu corpo. O refrão de “As caravanas” evoca em outro clima o tema central da música “Caravan”, de Duke Ellington. A composição de Chico faz também referência ao livro *O estrangeiro*, de Alberto Camus. Há na letra a forte presença do sol. Aquilo que se pretende esconder, recalcar, sem se esperar aflora à beira do mar, no claro do dia. Segundo Caio Jesus Granduque José,

O mesmo sol que refletiu na lâmina de um árabe e turvou a visão e o juízo de Meursault em uma praia mediterrânea na Argélia, no clássico *O estrangeiro*, romance festejado de Albert Camus, “bate na moleira”, “estoura as veias”, produz suor que “embaça os olhos e a razão” dos cidadãos de bem da cidade maravilhosa à beira-mar. (JOSÉ, 2017)

Chico convidou o rapper Rafael Mike para gravar, com sons vocais, o “beat box de tamborzão”, ritmo brasileiro que mescla, “antropofagicamente”, o andamento do rap ao do samba. Arará, Irajá, Penha e Maré, nomes de lugares que haviam aparecido em “Subúrbio”, agora ressurgem, podendo funcionar como chave de leitura indicativa dos intertextos existentes entre as canções. Deve-se ressaltar, nesse sentido, que, assim como em “Carioca”, os atores de “As caravanas” escolhem Copacabana para encenarem sua peça. A letra refere-se à herança da escravidão; relaciona imagem dos comboios que vêm de Caxangá, Chatuba, Jacarezinho etc. a navios negreiros, a prisões contemporâneas, a barcos de refugiados que atualmente fogem da guerra, da fome em seus países, buscando outras oportunidades de vida.

Por meio de denúncia, ironia, o sujeito lírico desvela o paradoxo entre medo e desejo, entre o ódio covarde – da “gente ordeira e virtuosa” que pede pra polícia despachar de volta o populacho intruso “pra favela/ ou pra Benguela, ou pra Guiné”, que manda bater, matar os “estrangeiros” – e o encantamento pelos “negros torsos nus”. Deseja-se eliminar aquilo que desperta sentimentos inconfessáveis, o que faz aflorar a grande ferida aberta da nação. O sociólogo José de Souza Martins assinala que, no Brasil, o linchamento revela-se uma das heranças do passado colonial. O ato pode ser lido como sintoma da estrutura social do país pautada pelo autoritarismo, pela desigualdade e pela exclusão do diferente. Apresenta-se como forma de criar e fortalecer laços de semelhança entre os agressores que muitas vezes se veem como pertencentes a grupos que detêm, “naturalmente”, maiores direitos que outros, destituídos de cidadania. Para Martins,

Os atos de linchamento [...] revelam-se ritos de definição do estranho e da estraneidade da vítima, o recusado e o excluído. É nesse sentido que os linchamentos são sociologicamente importantes. Eles denunciam o estreitamento das possibilidades de participação social daqueles que, deslocados por transformações econômicas e sociais, situam-se nas franjas da sociedade, nos lugares

da mudança e da indefinição sociais. Ao mesmo tempo, denunciam a perda de legitimidade das instituições públicas, através do aparecimento de uma legitimidade alternativa, que escapa das regras do direito e da razão. Pode-se dizer que, de certo modo, o “contrato social” está sendo rompido. (MARTINS, 2015, p. 46).

Em “As caravanas”, mais uma vez, olhar e escuta mesclam-se na descrição da cena cotidiana. Como a mãe de “Meu guri” a procurar, pelo autoengano, não crer na manchete do jornal, como a voz poética de “Estação derradeira” a pedir ao padroeiro para nublar sua visão, em “As caravanas” sujeito lírico parece não acreditar na falta de sentido do que vê. A voz poética desejaria que não chegasse a ela a presença da raiva covarde, do descaso humano em relação ao outro, que não fosse necessário jovens virem de longe para habitar um espaço que deveria ser comum: “[...] doido sou eu que escuto vozes/ Não há gente tão insana/ Nem caravana do Irará.” A composição parece alinhar diversas referências feitas por Chico à relação entre morro e asfalto, subúrbio – que “não figura no mapa”, que se situa “no avesso da montanha” – e praias turísticas.

Da relação afetuosa com o outro – ainda que complexa, quando pensamos no lugar ocupado pelo artista letrado na produção popular –, da empatia do olhar que trazia “vontade de chorar”, como vimos em “Gente humilde”, à descrição, sem rodeios, dura, indignada, presente na canção “As caravanas”, o compositor realiza uma jornada por diversas paisagens urbanas e suburbanas do Rio de Janeiro.<sup>11</sup>

As obras de Chico têm, com o passar do tempo, apresentado um tratamento harmônico cada vez mais bem elaborado. Seguindo a jornada de artista herdeiro de Tom Jobim, o compositor vai burilando suas canções em termos de harmonias e arranjos à medida que o Brasil passa a apresentar – de modo mais evidente – uma faceta mais brutal, reacionária e conservadora. As letras de tonalidade política, sem perder a poe-

---

<sup>11</sup> Lembramos que nem todas as canções de Chico Buarque que tratam da cidade do Rio de Janeiro foram abordadas neste ensaio.



cidade, passam a portar uma linguagem mais crua e incisiva ao interpelar os aparentes diálogos sociais e raciais do país, ao questionar a noção de vida republicana que de fato nunca existiu entre nós. Chico Buarque, por meio de suas andanças e de seus “mapas-canções” da cidade do Rio de Janeiro, termina por revelar-se um dos maiores intérpretes do Brasil.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BUARQUE, Chico. *Depoimento sobre Mangueira*. 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EXcRAyU6rQ8>. Acesso em: 20 out. 2017.

BUARQUE, Chico. Chico Buarque fala de tudo um pouco (Entrevista). Caderno Cultura. *Estadão*, 06 de maio de 2006. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,chico-buarque-fala-de-tudo-um-pouco,20060506p4091>. Acesso em: 12 set. 2019.

BUARQUE, Chico. *Revista Língua Portuguesa*, jun. 2006. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_lingua\\_062006.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_lingua_062006.htm). Acesso em: 05 abr. 2015.

BUARQUE, Chico. *Site oficial*. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br>. Acesso em: 10 mar. 2017.

DERRIDA, Jacques. *Politique de l'amitié* suivi de *L'oreille de Heidegger*. Paris: E. Galilée, 1994.

JOSÉ, Caio Jesus Granduque. *As caravanas: para Chico e Camus, o mediterrâneo também é aqui*. 2017. Disponível em: <http://justificando.com/2017/09/19/as-caravanas-para-chico-e-camus-o-mediterraneo-tambem-e-aqui/>. Acesso: 20 out. 2017.

MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARTINS, José de Souza. *Linchamentos: a justiça popular no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Introdução de Alceu Amoroso Lima. 7. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica e Biopotência no coração do Império. *Multitude: Revue politique, artistique, philosophique*, Paris, n. 9, Mai-Juin 2002. Disponível em: <https://www.multitudes.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no/>. Acesso em : 30 maio 2005.

ROCHA, João César de Castro. Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. *Folha de S. Paulo*, 29 de fevereiro de 2004. Caderno Mais.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

## O OUTRO DOCE BÁRBARO

Cássia Lopes

No seu livro *Tropicalista lenta luta*, o artista Tom Zé constrói uma imagem para tratar de seu processo criativo, para refletir sobre a sua metodologia de compor versos na urdidura da sua cantoria: o doce quebra-queixo. Através dessa imagem destacada, um campo de investigação crítica é aberto e será possível articular a singularidade do modo como esse músico elabora a sua arte. Em primeira instância, o quebra-queixo requer a participação do corpo e de seus sentidos para a completa elaboração de sua linguagem e da experiência estética; convida a participar, ao mesmo tempo, o campo visual, o gustativo e o auditivo: vemos o movimento da boca, com a expressiva dificuldade e o esforço demonstrado para mastigar a materialidade desse doce; também se presume o prazer de degustar esse composto feito de coco e de açúcar, uma espécie de cocada dura e de difícil mastigação – de que resulta o nome quebra-queixo –, mas é possível lembrar-se da voz sonora do vendedor que passava pelas ruas de Irará e, também, de uma maneira singular de viver o tempo em várias cidades do interior da Bahia:

Nos próximos dias eu tropeçaria casualmente num método e numa base teórica para a cantoria que começou a tomar corpo e crescer na minha determinação. Antes preciso dizer três palavras: Onde eu cantava em resumidos ais, Irará, naqueles dias era um jogo de espelhos contrapondo tempos. Instâncias de insubstâncias. Todas as ruas materialmente se mantinham lá. Mas estavam desaparecendo, mudando em uso e significado. [...] Pálido mormaço que dava palco ao lesmo trabalho cotidiano e às arrelias das festas rituais. [...] Segundo: o ferro e o concreto. Quando eu tentava manejar esses elementos da inspiração, estes se mostravam inadequados para o verso e para o canto. Desarticulados, difíceis de domar, com angulosidades que requeriam polimento e carregados de estranheza. Foi um longo e paciente quebra-queixo. (ZÉ, 2003, p. 20).

Extraída da paisagem mítica e afetiva de Irará, da infância do artista, esta imagem servirá de dispositivo para a leitura que faremos desse compositor, neste ensaio. Através da aliteração da consoante líquida presente no título do livro *Tropicalista lenta luta*, novamente pode ser retomada a dinâmica do quebra-queixo para desenhar também a construção artística desse baiano, que ganhou os palcos do mundo e surpreendeu a todos os admiradores, os espectadores de seus shows e de sua produção poético-performativa: uma lenta luta a exigir a paciência e o labor do tempo a fim de proporcionar a digestão de dificuldades encontradas por Tom Zé ao longo da sua existência, enquanto artista brasileiro, em meio ao cenário do Tropicalismo, no Brasil marcado por ditaduras – visíveis e nem sempre explícitas –, com vozes caladas em cada esquina do país.

Nesse aspecto, recorta-se a imagem do quebra-queixo para produzir uma leitura sobre a metodologia artística de Tom Zé, tão particular e desconcertante, que traz, nos seus meandros, uma filosofia no modo de lidar com o cotidiano e com a cultura brasileira, signos decifrados em seus discos, em discursos presentes no livro citado e em suas entrevistas concedidas. Para o artista, sua arte nasce a partir da noção de limite e de uma espécie de déficit em relação à imagem que se tinha do cantor e da canção praticada no Brasil naquela época, quando se dá a emergência de sua arte e do Tropicalismo. A noção de deficiência já apresentava sinais na moldura do quadro familiar e na adolescência, quando Tom Zé viveu seu aparente fracasso musical. Primeiro, quando tentou seduzir uma pretensa namorada por meio da canção; no entanto, a voz não alcançou êxito e deixou o cantor mudo com seu violão, sem a promessa de felicidade do amor: “Peguei o violão. Fui encontrá-la. Durante toda a tarde não consegui cantar. É isso aí. Fiz tudo que era possível, a voz não saía. Não consegui.” (ZÉ, 2003, p. 16). Esta cena foi o primeiro sinal de que sua vocação para a música exigiria a lenta luta.

O sinal premonitório já havia sido delineado antes daquele dia fatídico com a namorada, quando a voz não ousava sair do silêncio e da zona de timidez na qual se encontrava. Chegara com a fala da irmã mais velha que, quando o viu assobiar alto, ao entrar em casa, disse: “Menino, pare com esse guincho, nunca ouvi um assobio mais desafinado”. (ZÉ, 2003, p. 19). Esses dois fatos ilustrativos esboçam a maneira como o artista, de certo modo, constatava suas diferenças em relação aos padrões do cantor e da canção praticados naquela época, com todos os meneios exigidos para a produção de outro lugar no cenário do cancionero popular do Brasil. Foi diante dessa travessia de lenta luta, no quebra-queixo de sua arte, que Tom Zé transformou dificuldades em forças aliadas: “Certo dia, um golpe de vista mais geral mostrou que quando todas as dificuldades se agregam, justamente, então, emergia uma aliada”. (ZÉ, 2003, p. 18). E as palavras do compositor levam a crer que esse deslocamento do olhar, realizado pelo artista, acompanhou a sua jornada, fazendo dessa aliada uma companheira de lenta luta: “Ela me tomou pelas mãos e me levou a um terreno firme. Ela, com cujo apoio me converterei num profissional: a deficiência”. (ZÉ, 2003, p. 18).

Mas se o fracasso e o sucesso são impostores quando a medida é a vida e a arte, coube a Tom Zé desenvolver reflexões sobre “a deficiência” e fazer dela um modo de pensar a si e à estética musical exercitada até então. A chamada aliada, a impotência experimentada pelo artista em muitas horas, traz um mosaico de gestos performativos e reverberações filosóficas. Em primeira instância, ocorre a valorização do limite. Nesse aspecto, o limite não representa um obstáculo à criação e ao desenvolvimento da força de expressão artística, pelo contrário, é algo que não existiria se não passasse por esses entraves: “Meu negócio era saber que não sabia fazer ao certo. E quem não sabe fazer ao certo, você há de imaginar, fica trabalhando no limite”. (ZÉ, 2003, p. 227). Nesse caso, o limite deixa de ser avaliado segundo apenas os princípios inibidores do processo criativo e passa ser

a chave de abertura para a possibilidade de entender e instaurar outra estética musical, outro modo de cantar e de lançar o corpo no palco: “Uma vez que, para praticar uma des-canção, uma anticanção, eu teria de renunciar à beleza – beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar”. (ZÉ, 2003, p. 17).

Nessa declaração, Tom Zé toca em um ponto importante: as situações em que a beleza, com seus padrões de estética, não é necessariamente o alvo a ser perseguido, mas concorre para a produção de impotência, por levar o artista a desistir de sua estrada em nome de virtuosos da canção e da voz, em face de determinados padrões estabelecidos esteticamente ao longo da história da canção e da arte. Nesse sentido, o prefixo presente em “des-canção” não se refere à negação da canção praticada até aquele momento, mas entende como artefatos musicais e artísticos podem ser avaliados de outra perspectiva consoante a revisão de concepções rítmicas e melódicas redutoras que limitavam o alcance da arte musical que se fazia até então no Brasil. O primeiro grande desafio é justamente propor para si a descoberta de outros meios e modelos musicais, reinventar acordos e acordes entre espectadores e ouvintes – tendo em vista também os interesses de mercado –, e conseqüentemente desautomatizar o corpo do artista e de seus receptores. É um quebra-queixo da canção a envolver todo o corpo. E os shows do baiano de Irará são um exemplo disso.

A questão do limite colocada por Tom Zé é muito relevante quando se pensa o processo criativo, ampliando-o em reflexões de cunho filosófico, também importantes quando se pretende interrogar os jogos sociais e humanos. Significativa contribuição para este enfoque deve-se a alguns pensadores da modernidade, a começar por Michel Foucault, no seu livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1990). Este pensador francês mostra como a noção de limite e de finitude faz parte de um modo de se situar no mundo e de fazer ciência. Segundo ele, o pensamento clássico tinha

como parâmetro e ordem de reflexão o infinito e, nesse contorno, estendia-se o entendimento da criação poética e artística como um todo. O declínio do horizonte infinito para a emergência do finito colocou o olhar diante do limite do corpo no espaço e no tempo, na era pós-revolução industrial, com sua materialidade social e humana. Isso trouxe evidentes consequências para o campo da arte e da ciência ao considerar que os seres humanos vivem, trabalham e têm a sua linguagem, com aspectos que caracterizam seu modo de ser no mundo.

Assim, se antes a linguagem era avaliada apenas em sua dimensão infinita de combinações e histórica na sua ampla transformação, a noção de finitude permitiu outra mirada, para além da História da Língua, e deu-se o nascimento da Linguística; ao mesmo tempo em que se, anteriormente, os estudos do campo da natureza voltavam-se para sua perspectiva diacrônica, desembocando na História Natural, as noções de limite, na investigação epistemológica direcionada para a finitude, permitiram a emergência da Biologia. Também nas artes, constata-se a morte de Deus, isto é, o olhar voltado apenas para a dimensão infinita e se coloca, para o criador, os limites do seu corpo e de sua linguagem, a exterioridade na qual o homem aparece como finito, enredado em espessuras sociais, de palavras e de suas injunções de poder, com murmúrios indefinidos e desconcertantes, vindos da descoberta e da força do inconsciente, com suas repetições em diferença. (FOUCAULT, 1990, p. 328).

Mas a estética praticada por Tom Zé nos adverte que outra forma de operação de poder é desenhada na zona de impotência. Para alargarmos esta estética do limite e da arte da deficiência em Tom Zé, cabe trazer outro filósofo que vem ampliar as discussões sobre este tema na contemporaneidade. Em seu livro *Nudez*, ao retomar a leitura feita por Gilles Deleuze de Nietzsche, Giorgio Agamben considera que as injunções do poder fragilizam os seres humanos quando separam os corpos daquilo que estes podem; mas, para o pensador italiano, tão

importante quanto refletir sobre o que pode um corpo é também ponderar sobre o que ele não pode, sobre sua impotência. Se, por um lado, esta se coloca como aquilo que expõe o artista ou seres humanos a zonas de erros e defeitos, por outro, a consciência do limite e da impotência pode permitir “[...] acumular e possuir livremente as suas capacidades, transformá-las em faculdades”. (AGAMBEN, 2010, p. 58).

Em sua poética de vida, Tom Zé expõe o engano de se concluir que a impotência é somente uma zona de impossibilidade: “Entre a infância e o palco de hoje vim aos solavancos, levado pelo tempo e depois pelo espaço. Erros e tropeços. Trop trop que em reiterados e repetidos feedbacks tornaram-se lições. Polições”. (ZÉ, 2003, p. 18). Sua arte irônica e jocosa informa que as pessoas foram ensinadas a esconder suas deficiências e limites, privadas da experiência do limiar de si mesmas, do que não podem fazer e, em razão disso, naufragam na ingênua assertiva de que podem tudo, bastando assim desejarem e quererem, sem nenhum aparato de avaliação das injunções de forças, de processos sociais e históricos sobre os quais nem sempre se tem controle. Assim, criam-se as cegueiras para as próprias incapacidades, pois “[...] nada rende tantos pobres e tão pouco livres como este estranhamento da impotência.” (AGAMBEN, 2010, p. 59). Este talvez tenha sido o grande jogo inventivo de Tom Zé na sua arte de viver e de compor, saber que “[...] o homem é o animal que pode a sua impotência” (AGAMBEN, 2010, p. 59).

É nesse cenário filosófico que nasce o disco *Defeito de Fabricação* (1998), testemunho dessa estética do limite e da deficiência. No encarte do disco, as quatorze canções são elencadas pelo nome “defeito” com o critério enumerativo: cada canção corresponde a um defeito, indo do defeito 1 até o defeito 14. O fato de nomear cada canção pelo nome “defeito” já traz o tom irônico e chistoso do artista de Irará, mas deixa exposta a filosofia de que falar do limite é uma maneira de reinventá-lo; atentar para as deficiências é um modo de criar outras capacidades. Assim, o encarte do disco *Defeito de Fabricação*



apresenta um modo particular de apresentar as canções. Todas as canções são intituladas como defeitos, seguidas de numeração, mas há ainda uma espécie de segundo título após o primeiro título.

Ao fim de cada canção-defeito, como espécie de *post-scriptum*, o compositor faz referência a arrastões que, de alguma maneira, situam o amálgama de seu processo criativo. O termo “arrastão”, ao mesmo tempo em que remete à rede de pesca ou a um modo de pescar arrastando desde o fundo, diz respeito também a tipos de ações que arrastam com esforço e, no cenário da sociedade brasileira contemporânea, remetem a sujeitos que tomam de assalto pessoas e estabelecimentos. Assim, no arrastão da poética da des-canção de Tom Zé, na sua pesca artística, nota-se a presença de compositores clássicos da música ocidental, escritores canônicos da literatura, cientistas e filósofos, compositores anônimos do cancioneiro brasileiro, os sanfoneiros do Nordeste, numa espécie de movimento musical que arrasta a todos, sem nenhum tipo de valorização hierárquica, na combustão da sua desordem estético musical.

A primeira canção chama-se Defeito 1: o gene e, no final, Arrastão de Santo Agostinho; seguida de Defeito 2: curiosidade e do Arrastão de Alfred Nobel e sua dinamite; Defeito 3: politizar e o Arrastão Rimsky Korsakov, de Saba e do músico anônimo que toca na noite paulista; Defeito 4: Emerê (única canção sem *post-scriptum*); Defeito 5: o olho do lago e o Arrastão da poesia concreta; Defeito 6: esteticar e o Arrastão dos Baiões da Roça, Espinha dorsal; Defeito 7: dançar e o Arrastão de Jorge Luis Borges, (A língua de Deus), Caetano e Gilberto Gil; Defeito 8: ONU: vendem-se armas ou o Arrastão de Martinho da Vila e do estilo Pagode; Defeito 9: Juventude Javali e o Arrastão de Tchaikovsky; Defeito 10: cedotardar e o Arrastão dos trovadores provençais e seus ecos; Defeito 11: tangolomango e o Arrastão do estilo musical latino e do sermão do Padre Antonio Vieira para São Benedito; Defeito 12: valsar

e o Arrastão de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu e da música Pós-Barroca e Renascentista italiana, plagiados pela assim chamada música popular brasileira; Defeito 13: Burrice e o Arrastão de Sottisier de Bouvard e Pécuchet, de Flaubert e da música caipira; e, finalmente, Defeito 14: xiquexique e o Arrastão do fole da sanfona de Osvaldinho do Acordeom e de todos os sanfoneiros do Nordeste.

Esta profusão de “defeitos”, nessa descrição excessiva, é proposital, uma vez que revela a poética do transbordamento em Tom Zé. A tal deficiência ou Defeito de fabricação, com seus arrastões, traduz a transformação elaborada pelo artista, seu desconcerto musical que reverbera em excesso de riqueza sígnica e de ritmos, com múltiplas fontes de inspiração. Sua pesca inclui os sanfoneiros do Nordeste do Brasil, passa por Tchaikovsky e atravessa os labirintos de Jorge Luis Borges. É um “tangolomango” – para valorizar o glossário do próprio cantor – que retira a sublimidade dos clássicos, no jogo de repetição e remissões, e os coloca lado a lado com vozes anônimas nordestinas e da noite paulista; faz ecoar o samba de Martinho da Vila e, ao mesmo termo, os Sermões de Antonio Vieira. Esse modo singular de combinações não resvala, de modo nenhum, em *nonsense*; mas traz uma proliferação de sentidos e usos, possibilitando outro modo de pensar e fazer música no Brasil. Uma liberdade exercida de maneira tão irônica no jeito de agregar esses diferentes nomes e modalidades artísticas, vindas de estratos sociais tão diversos, que se torna uma força política poderosa. Sua discografia e seus shows trabalham com a noção de abertura que pega a todos de surpresa e faz desse artista uma presença singular no cenário artístico brasileiro.

Mas essa filosofia do limite e sua fabricação de defeitos se estendem também à dimensão social. Para Tom Zé, o chamado terceiro mundo é marcado por enormes deficiências em diferentes linhas da paisagem socioeconômica: desde o investimento precário na esfera educacional até condições mínimas

de vida para boa parte dos brasileiros. Segundo ele, “[...] uma crescente população se transforma numa espécie de androide, quase sempre analfabetos com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui nas favelas do Rio, de São Paulo, no Nordeste do país”. (ZÉ, 1998) Para o artista, no entanto, mesmo vivenciando essa precariedade, revelam-se alguns “[...] defeitos inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; [que] são defeitos perigosos para o patrão Primeiro Mundo”. (ZÉ, 1998).

A estética do limite e do “defeito” não pode ser confundida com apologia da pobreza e/ou valorização da precariedade de recursos econômicos, mas significa entender como essa situação vivida no “umbral da história”, no limiar de forças, produz singularidades e vozes criadoras como estratégias políticas de desafiar os ditames de enfraquecimento das redes sociais e artísticas. É nesse sentido que a des-canção de Tom Zé extrapola o devaneio de uma voz solitária e tende a transbordar a instituição chamada canção, com multiplicações de referências estético-musicais que envolvem as polcas de Ernesto Nazareth e, ao mesmo tempo, os sanfoneiros do sertão nordestino.

Assim, são muitas vozes e sons, inúmeros ritmos que atravessam a composição desse artista vindo de Irará, que soube decantar o nome de sua cidade em seu corpo e na sua arte: se a ira, como afeto das paixões fortes, tornaria o artista preso a seu passado e às forças reacionárias brasileiras, no seu manejo estético, Tom Zé encontra-se com outra força melódica, o grito vindo da língua Tupi “- rá”, cuja combinação deságua em Irará, palavra que significa aquele que tira o mel. Dessa maneira, o quebra-queixo retoma esse mel para elaborar o doce do artista baiano, no amálgama de várias faces e vozes do Brasil, com a verve crítica de disseminação de signos e ritmos, inerentes à sua arte, detentora de respiração própria:

Mutante também era a voz da eternidade daquela nossa Idade Média, na qual o tempo era um personagem

preguiçoso, avesso a mudar de roupa; mutante a própria cidade coberta de fina película de lenda. Pálido mormaço que dava palco ao mesmo trabalho cotidiano e às arrelias das festas rituais.

Era um sítio fugaz entre o passado e o “progresso” que a invadia. Eu no meu limbo, vivia a situação assemelhada e fui atraído por ela. Minha cantiga pedia para entrar naquele palco. Especulava comigo mesmo se seria possível. Depois que os gonzos emudeceram, eu pensava em cantar aquelas pessoas e situação. (ZÉ, 2003, p. 20).

Assim, no seu livro, Tom Zé torna-se reflexivo quanto à sua infância no interior da Bahia, mas avança na passagem significativa pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na era do reitor Edgar Santos, para, em seguida, caminhar por outros encontros além do mapa da terra baiana, a dos amigos Glauber Rocha, Caetano Veloso e Gilberto Gil. E assim cria-se a memória poética, atenta aos passos vindos da Poesia Concreta, a extravasar em minimalismos desconcertantes que fazem desse compositor uma figura com estilo singular no modo de cantar, criar, ser artista no Brasil e no mundo.

A poética da deficiência ou a usina de defeitos de Tom Zé também passa pela recepção da crítica elaborada sobre seu trabalho. Segundo ele, quando lançou o disco *Se o caso é chorar* (1972), não houve uma recepção muito calorosa e a certeza disso veio com uma resenha que declarava: “Tom Zé fez um disco novo. Pior para ele.” (ZÉ, 2003, p. 225). Se receber uma crítica negativa traz inevitável desânimo e mesmo muita dor – “Naquele tempo aquilo doeu como diabo, mas retomei outro projeto” –, mais uma vez Tom Zé fez disso a força aliada ou a forma de produzir uma reflexão sobre sua arte: “Tanto que o disco seguinte, *Todos os olhos* (1973), foi praticamente feito a quatro mãos, por mim e pelo que o crítico disse. As pessoas nunca falam da crítica ajudando.” (ZÉ, 2003, p. 225).

A dinâmica da des-canção evidentemente causava estranheza, resistências e algumas reações negativas daqueles acostumados a um tipo de canção mais poética, praticada no

Brasil: “Minha quimera de fazer uma des-canção não aludia à canção em si, era só um artifício para eu cantar sem ser cantor. E, vá lá, era a truculência da fera abrindo um buraco no mundo” (ZÉ, 2003, p. 24). Tom Zé sabia das dificuldades para vencer essas resistências quanto à desmontagem do modelo tradicional de cantor, mais afeito à arte poética e do sublime; mas também sabia que tentar alcançar os padrões estéticos de sua época encontrava-se na zona de impossibilidade e de consciente anacronismo; a rejeição à sua arte mostrava-se sintoma da cultura musical valorizada até então, como também expressão de vozes coletivas com seus ouvidos já confortavelmente habituados aos arranjos e motivos da chamada alta cultura, somados aos interesses de mercado mais sintonizados a outros padrões da época, como o samba e a própria música popular praticada por cantores consagrados do Brasil e fora do território nacional. Tom Zé evitava “[...] na letra justamente aquele ar de letra de música. Fugindo do tom poético, elevado, do sublime” (ZÉ, 2003, p. 32). Em meio a esse quebra-queixo estético musical, nem sempre fácil de ser digerido pela crítica brasileira, Tom Zé teve suas dificuldades, e usava dos artifícios da máscara e do disfarce para alcançar algum tipo de aceitação do público: “Era preciso disfarçar e mascarar a canção, iludir, enganar para me livrar do impossível papel de cantor e ter a chance de estabelecer, sem anteprojeto possível, nem aviso prévio, o novo acordo tácito com o ouvinte.” (ZÉ, 2003, p. 32).

É nesse sentido que a simpatia deixa de ser o móvel de ação do artista: no afeto da simpatia, o prefixo “sim” significa a união ou junção com o público através do *pathos*, de um sentimento e/ou emoção capaz de tocar o ouvinte ou espectador. Ao contrário, para Tom Zé trata-se de fazer parte de um projeto de desartizar o corpo cancional, ou seja, fazer uma genealogia de valores dos gestos considerados como dignos de se apresentarem como artes, com a voz e a dança necessárias a essa composição cênica: “Em vez de ser tomado

pelo *pathos* do artista, eu lutava para desartizar meu corpo” (ZÉ, 2003, p. 32).

O acordo tácito entre ouvintes e o cantor teria de ser feito e, para tanto, haveria um primeiro momento de desacordo e de rejeição quanto à música praticada por Tom Zé, recusa a outro modo de verso elaborado por este compositor, com intencionais *enjambements*, como se nota em “Defeito 11: Tangolomango, ou revertério poético-musical do Arrastão do estilo musical latino”: “rico chega na dança/ de braço dado/o diabo enche a pança/ de braço dado”. (ZÉ, 1998). E o compositor constrói seu tangolomango musical, termo com o qual evidencia o processo e a recepção que a des-canção causaria nas pessoas: primeiro, o termo “tangolomango” refere-se a um modo de vida e, ao mesmo tempo, expressão artística, de forte influência afro-ibérica na civilização brasileira, o que presume misturas de sentidos e movimentos, que refletem em (des)organização cultural ou confusão de mentalidades. É uma expressão comum em cantos folclóricos, quando alguém sofre de um mal súbito, que pode culminar em desmaio ou mesmo morte. Portanto, é com esse termo, “tangolomango”, que Tom Zé intitula sua canção Defeito 11, o que traduz a consciência de misturas de sons e ritmos, de diferentes fontes de inspiração, usados em sua produção artística.

Para a absorção desse tangolomango estético-musical, seria necessário, em um primeiro momento, um desacordo tácito para, somente *a posteriori*, acontecer o reconhecimento de sua arte. E foi o que realmente sucedeu. Sua música e sua arte foram consideradas, afirmativamente, fora do Brasil e, dessa forma, sua prosa, suas tramas e jogos de armar passaram a ser mais valorizados por outros territórios, além do brasileiro. Tal fato ocorreu quando David Byrne levou a música de Tom Zé para os Estados Unidos e para a Europa: “David Byrne criou pra mim uma nova vida e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo” (ZÉ, 2003, p. 35). Foi um acontecimento que abriu portas e criou possibi-

lidades para a audição do artista de Irará, que soube refazer e parodiar o verso de outro poeta consagrado brasileiro.

E agora, Tom Zé? Nas repetições das vogais abertas, já plasmadas em sua cidade natal, I-ra-rá, Antonio José Santana Martins interpreta a valsa de outro José, com suas festas intransitivas, já decantadas nos versos da poesia de Carlos Drummond de Andrade, no início do século XX. Para tanto, inaugura outro tipo de valsa estética e filosófica a dizer, no “Arrastão de Ernesto Nazareth”, que a festa não acabou e nem o povo sumiu: “Toma-me valsa/ nua e descalça/ Sê em meu corpo// Deus ou José” (ZÉ, 1998).

Outro modo de lidar com o tempo presume uma questão filosófica e política para o cantor baiano, que retoma o devir guardado em todo presente e reavalia a maneira como a história, a de tantos Josés, ficou restrita ao obstáculo, ao beco sem saída, sem se conseguir ler o limite e a impotência de maneira afirmativa. De alguma forma, na sua canção, o artista baiano retoma a metodologia de trabalho aprendida quando leu a revista *O Cruzeiro*, em 1955. Segundo ele, havia, no semanário da revista, um curso de fotografia, e foi lá que teve a orientação que lhe serviu de base para também lidar com sua arte. O artigo da revista ensinava a “limpar o campo” e, no sentido ampliado, o artista faz sua travessia entre as artes e aprende a “limpar o campo da canção tradicional”. Para tal tarefa, exigiam-se quatro etapas fundamentais. A primeira é mudar o tempo dos verbos: “do pretérito passado para o presente do indicativo” (ZÉ, 2003, p. 21).

É nesse âmbito que se pode pensar outra operação elaborada por Tom Zé em sua arte: retirar do pretérito a existência desses sujeitos anônimos, a história dos outros Josés, inseridos na atmosfera de desânimo, de perda de força, um José encurralado por um projeto de modernidade que não vingou, tão bem registrados nos versos de Carlos Drummond de Andrade: “E agora, José? / A festa acabou,/ a luz apagou, o povo sumiu, /a noite esfriou.” (ANDRADE, 1988,

p. 89). Nessa festa apresentada pelo poeta mineiro, identificamos os sujeitos presos nos verbos intransitivos e no passado imerso em uma rua sem saída. E para responder à interpelação “E agora, José?”, “que zomba dos outros,/ que faz versos, / que ama e protesta” (ANDRADE, 1988, p. 89), esse doce bárbaro de Irará retoma outra valsa, para quem o movimento da dança retira o corpo da letargia calcada no tempo do verbo intransitivo, pretérito, e a coloca na virtualidade do presente. É o que diz “Defeito 12: Valsar, o Arrastão de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu e da música Pós-Barroca, Renascentista”: “Um dois três, sim/ Senhor, oh, não,/ Dois, três pé-ante-pé/ Um dois serei/ De vinho e pão/ Maria em Nazaré/ Toma-me valsa...” (ZÉ, 1998). Sim, a festa não havia acabado. É isso que nos mostra a arte de Tom Zé.

Trata-se de outra modulação estética que o artista cria a partir do ensaio fotográfico da revista *O Cruzeiro*. Depois de mudar o modo de se situar no tempo, também era preciso sair da nostalgia de lugares perdidos, numa época remota. Esta era a segunda lição que se unia à primeira e pedia a emergência da terceira: “achar um novo acordo tácito” (ZÉ, 2003, p. 22). Tratava-se de criar outro código de relação entre o des-cantor e o ouvinte, não mais a partir da empatia gerada pela emoção, mas em face de outros modos de afetar o corpo do ouvinte, via performance da voz, do gesto e do texto encarnado, outro uso do corpo. Por fim, o quarto procedimento se resumiria a “limpar o campo” propriamente dito, ou seja, trazer a canção limpa dos temas comuns à época em que “[...] falavam de lugares e situações de um tempo passado, mas o amor – principalmente o amor era infeliz – era o objeto de grande procura.” (ZÉ, 2003, p. 23).

Foram essas diretrizes que orientaram o quebra-queixo da canção de Tom Zé, “[...] um artifício para cantar sem ser cantor” (ZÉ, 2003, p. 24). A partir de suas angústias diante dos padrões impostos e dos limites para responder à expectativa de sua geração, o artista de Irará propõe outro corpo cancional, com diferente modo de colocar a voz e as palavras no palco. De fato,



a criação traz outra *physis*, um corpo *qual-quer*, um José que se converte em Tom Zé, pelo artista que cultiva não apenas a sua força, mas que sabe ler sua impotência e extrair, desse contexto, a singularidade de seu engenho musical. Pelo esgotamento de padrões da canção praticados até então, extrai o limite de não ser um cantor convencional e faz disso sua atividade mais criadora e libertadora: ele se dá ao luxo de não ser “o cantor”, de poder a própria impotência e de inventar a sua arte: “[...] entra o halo e ar, oxigena, bota sol nas células, recolhe miasmas venenosos e, ao voltar, ainda, assopra o canto. A vida.” (ZÉ, 2003, p. 23). A arte de Tom Zé torna-se quebra-queixo, outro doce bárbaro, de quem experimentou os grotões da Bahia e do Brasil.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ZÉ, Tom. *Com defeito de fabricação*. Luaka Bop/ WEA, 1998; Trama, 1999.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

DA TROPICÁLIA AO GAL FATAL:  
A PALAVRA CANTADA DE  
WALY SALOMÃO INVADE A CENA

**Miguel Jost**

Tudo sentir total  
É chave de ouro do meu jogo  
É fósforo que acende o fogo  
Da minha mais alta razão  
E na sequência de diferentes  
naipes  
Quem fala de mim tem paixão.

Waly Salomão

Waly Salomão, poeta, foi também letrista, produtor de discos, diretor de shows, editor de livros e revistas, gestor cultural, comentarista de televisão e ocupou ainda tantos outros espaços nos trânsitos entre literatura, música, artes visuais, cinema, jornalismo e teatro. Do fim dos anos 1960 ao início dos anos 2000, Waly foi um dos agentes mais inquietos da vida cultural brasileira, costurando relações das mais distintas naturezas, o que terminou por lhe conferir um lugar muito singular nas tramas culturais do século XX.

Waly é uma personagem exemplar da força catalisadora que a música popular exerceu no Brasil da virada das décadas de 1960/1970 e é objetivo deste texto jogar luz sobre essa perspectiva. Sua trajetória na música teve como ponto de partida a palavra e o seu papel de letrista, mas se capilarizou de diferentes maneiras no ambiente da canção popular. Evidente que Waly não é o primeiro poeta de inserção no território da música no Brasil e nem o primeiro a provocar uma reflexão crítica sobre a interface entre literatura e música. Além disso, ele mesmo faz parte de uma geração da qual muitos outros poetas se colocaram nesse trânsito. Nomes como Augusto de Campos, Torquato Neto, Cacaso, Capinam, Alice Ruiz,

Paulo Leminski e, logo depois, outros como Antonio Cicero, Bernardo Vilhena e Chacal são alguns dos inúmeros nomes que podem ter suas obras observadas também pelo prisma de suas contribuições com nosso cancioneiro.

Mas o caso de Waly talvez seja o mais sintomático do quão intrínsecas foram as relações entre palavra escrita e palavra cantada no caldo de cultura brasileiro, especialmente a partir do fim dos anos 1960. Mais sintomático porque foi um dos mais profícuos e, especialmente, pelo fato de Waly ter sido, dentre esses citados, o de atuação mais abrangente na relação com a linguagem musical. O processo que se inicia em 1971 com a direção musical do show *Gal Fatal* e com a composição de algumas canções para este trabalho ganhou enormes proporções ao longo dessas quase quatro décadas. Numa simples panorâmica sobre a trajetória do poeta, seja como letrista, produtor, diretor de show, como provocador, incentivador ou mesmo como um interlocutor, impressiona a diversidade de artistas com os quais Waly desenvolveu parcerias. Gal Costa, Maria Bethânia, Jards Macalé, Luiz Melodia, João Bosco, Adriana Calcanhoto, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Roberta Miranda, Cassia Eller, Moraes Moreira, Itamar Assunção, Lulu Santos, Paralamas do Sucesso, Titãs, O Rappa, além de grupos culturais como o Olodum e o Afroreggae.

É evidente que no espaço de um ensaio não será possível abordar e debater de forma crítica toda a densidade dessa trajetória que perpassa gerações distintas de artistas e que atravessou tantos gêneros da nossa música. Nesse sentido, o recorte escolhido para esse texto procura jogar luz sobre sua relevante inserção no campo da canção popular no início dos anos 1970, período no qual existia uma espécie de vácuo por conta da saída de alguns artistas para o exílio e pela forma como a censura trabalhava para silenciar corpos e vozes da música brasileira. Como desdobramento desse debate, procura-se também destacar como a música popular

brasileira é uma paisagem que pode ser observada em um sentido de campo ampliado a partir, justamente, do tipo de contribuição de Waly Salomão.

De Gregório de Matos, Blaise Cendrars e Manuel Bandeira até Rogério Duarte, Torquato Neto e Hélio Oiticica; de Zé Celso, Fauzi Arap, Augusto Boal até Hélio Eichbauer e Ferréz, são dezenas ou centenas de artistas visuais, escritores, cineastas, diretores de teatro, cenógrafos que ajudaram a construir a história da nossa canção popular. Waly, entre esses, é um dos que produziu a intervenção mais ampla no seu respectivo tempo e lugar.

### **E agarro o sol com a mão**

Como forma de compreender que espaço e papel são esses que um poeta como Waly pôde constituir no campo da nossa canção popular no início dos anos 1970, parece fundamental, mesmo que brevemente, colocar Vinicius de Moraes como um vértice decisivo para criação da conjuntura na qual se inseriram os poetas que nas décadas seguintes consolidaram esse espaço de trânsito. Duas frases famosas sobre Vinicius, cunhadas por outros grandes nomes do cânone da moderna poesia brasileira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral do Melo Neto, apontam vetores que parecem ser determinantes para nos aproximarmos ainda mais do debate que este ensaio propõe em torno de Waly. E são também interessantes elementos provocadores para uma reflexão crítica mais aguda sobre a relação entre a poesia do livro e a palavra cantada no século XX em nosso país.

Drummond, em entrevista para o jornalista e escritor Zuenir Ventura por ocasião da morte de Vinicius, afirmou: “De todos nós, Vinicius foi o único que viveu como poeta”. E o mineiro de Itabira foi ainda mais longe nessa compreensão: “Vinicius é o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão. Quer dizer, da poesia em estado natural. Eu

queria ter sido Vinicius de Moraes.”. A ideia de Drummond remete a uma noção usual, por vezes controversa, de que um poeta é mais poeta quando experimenta uma existência em que se fundem vida e obra, em que a vida parece ser o manancial da própria escrita dos poemas, em que o poeta é antes de tudo alguém que vive toda a intensidade de uma existência incomum repleta de acontecimentos singulares que determinam sua escrita. Porém, é difícil não associar à poesia de Vinicius esse sentido mais intrínseco de articulação entre arte e vida. Especialmente, e provavelmente, isso se dá de forma ainda mais destacada por conta de sua atuação como uma figura ímpar do campo da canção popular.

A questão que nos interessa aqui, evidentemente, não é retomar mais uma vez um debate que pautou as discussões entre tantos movimentos estéticos de distintos períodos da história da arte. Até porque, mesmo no caso brasileiro, trata-se de um tema que está posto desde muito e que norteou, a título de um óbvio exemplo, os principais debates do nosso modernismo. Serve-nos sim para entendermos como, para a geração de poetas/músicos brasileiros que sucedeu a geração de Vinicius, a transformação do estatuto da poesia e do poeta foi um dado decisivo para a história da música no Brasil. Isso confere a Vinicius uma posição única e específica nesse caso, e por isso é coerente reivindicá-lo como esse exemplo de enorme centralidade, uma espécie de passo além do projeto dos modernistas. Isso se dá por ele ter sido essa personagem que efetivamente fez a poesia escorrer e contaminar de maneira muito efetiva outros fazeres estéticos no Brasil, como o teatro, o cinema, a canção popular, a crônica, que à época eram muitas vezes percebidos como práticas estéticas “menores” ou restritas ao que já foi denominado como cultura de massa. É nesse sentido de liberação do poeta e da poesia, das quais Waly seria um exemplo direto de herdeiro no cenário brasileiro, que Vinicius nos interessa aqui.

Claro que seria possível, para fazermos essa contextualização

entre arte e vida, poesia e vida, traçarmos paralelos da escrita de Waly com outros poetas com os quais ele era mais afinado esteticamente e que também reivindicaram essa liberação do fazer poético no Brasil. A opção por Vinicius é obviamente interessada e é proposta aqui pela forma como, nos dois casos, a música popular vai ser um ponto central das respectivas trajetórias. Cabe ainda, pelas palavras de Waly, reificar essa condição “desobediente” que era reivindicada por tantos poetas pouco afeitos a subordinar sua escrita a movimentos estéticos distintos ou aos limites impostos por uma determinada concepção do estatuto da poesia:

A poesia não tem lugar nobre para acontecer. Não é só o mármore como os parnasianos, os cultores do Monte Parnaso, pensavam. A poesia não só tem locais ou materiais nobres. Ela usa os mais diferentes materiais, não há vulgaridade para ela. Você pode restaurar, é um trabalho intenso, é um trabalho construtivista. Não o construtivismo de cem anos atrás. É um construtivismo dos nossos tempos, de quem está com olhos novos para o novo. Com ouvidos abertos. E também com capacidade de estar lendo diferentes tradições. Não ficar ensimesmado, isolado. (SALOMÃO *apud* NADER, 2008, minuto 31).

No poema “Exterior”, publicado no livro *Lábia*, de 1998, Waly Salomão (2014, p. 300) vai direto ao encontro da questão:

Por que a poesia tem de se confinar  
às paredes de dentro da vulva do poema?  
Por que proibir à poesia  
estourar os limites do grelo  
da greta  
da gruta  
e se espriar em pleno grude  
além da grade  
do sol nascido quadrado?

Por que a poesia tem que se sustentar  
de pé, cartesiana milícia enfileirada,  
obediente filha da pauta?

Por que a poesia não pode ficar de quatro  
e se agachar e se esgueirar

para gozar  
- CARPE DIEM! -  
fora da zona da página?

Por que a poesia de rabo preso  
sem poder se operar  
e, operada,  
    polimórfica e perversa,  
não pode travestir-se  
    com os clitóris e os balangandãs da lira?

A frase do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, conhecido por seu rigor com o fazer poético, é ainda mais valiosa para esse quadro que se procura desenhar aqui a fim de entender como Waly se torna uma figura de centralidade no campo da canção em pleno início dos anos 1970. Cabral afirmou certa vez que “Vinicius de Moraes teria sido o maior poeta do século XX brasileiro, não fosse essa mania de música popular” (MELONETO apud CASTELLO, 2014, p. 64). A dura frase, além de remeter ao caráter de lâmina de João Cabral, incide sobre um debate que se desdobra do que já foi posto a partir da afirmação de Drummond, mas que nos conduz de forma mais objetiva para a compreensão de como Vinicius é uma peça-chave para pensarmos as profundas e íntimas relações entre poesia e canção popular na segunda metade do século XX no Brasil. Se colocamos em retrospectiva tudo aquilo que sabemos, a partir de uma consistente fortuna crítica, talvez possamos aferir que “essa mania de música popular” atribuída por João Cabral a Vinicius de Moraes não deveria pesar como um aspecto menor da poética desenvolvida por Vinicius. E, sim, como mais uma camada da complexidade e força de sua obra nas tramas que constituíram nossa produção cultural e nossas práticas estéticas.

Nas palavras de Caetano Veloso, em entrevista concedida a Miguel Faria Jr.,

O Vinicius, como letrista, provocou uma virada importante na história da letra de música no Brasil: uma importância do tamanho da importância da



bossa nova, tão fundamental quanto a batida e o modo de cantar de João Gilberto – a combinação entre essas duas coisas –, e tão importante quanto a riqueza composicional de Tom Jobim. Essas são as três forças decisivas da bossa nova. E a virada na questão da letra de música, promovida por Vinicius, foi realmente crucial. Mas é preciso entender também que essa virada só foi assim tão abrangente porque ele a fez atento à tradição da letra de música popular brasileira, coisa que ele amava desde sempre e conhecia bem. (VELOSO apud MORAES, 2008, p. 218).

São inúmeros os debates, evidentemente, que podem derivar dessas afirmações de Drummond e João Cabral sobre Vinicius. Mas o que nos importa aqui é como essa articulação entre arte e vida pode constituir um aspecto determinante de intervenção no cenário cultural e como, no Brasil, o suporte da canção se tornou um território fértil para experimentação e para circulação da palavra.

Como bem coloca Caetano, ao comentar o caráter de inovação promovido por Vinicius, essa virada não pode, e nem deve, ser vista como uma atitude iconoclasta perante a música produzida nas décadas anteriores. Desde a consolidação da canção urbana e moderna com o samba a partir de 1917, passando por todas as gerações que se sucederam até a emergência da bossa nova, é notável na experiência brasileira a força lírica do nosso cancionista. Mas foi a geração de Vinicius, Tom Jobim e João Gilberto que nos possibilitou pensar a canção como um suporte de invenção, experimentação, e que pôde, ao mesmo tempo, dialogar com práticas estéticas inovadoras e com o campo do consumo mais amplo de produtos culturais. Esse fato é uma mudança paradigmática para a geração de Waly e Caetano.

Nesse sentido, inclusive, todo um discurso falacioso que cresceu nos últimos anos sobre a bossa nova estar circunscrita a um ambiente extremamente elitizado sucumbe aos fatos. No contexto do seu lançamento, a bossa nova, pelo contrário, foi recusada em boa parte pelos críticos mais referenciados

da elite intelectual brasileira. E, ao mesmo tempo, foi capaz de transformar radicalmente a forma de sentir e pensar o Brasil para muitos jovens àquele momento: é o caso de Tom Zé, nascido em Irará (BA); o caso de Gilberto Gil, em Itabuna (BA), que troca a sanfona pelo violão depois de ouvir “Chega de Saudade”; é o caso de Caetano Veloso, ao ouvir João Gilberto em Santo Amaro (BA); o de Chico Buarque, que larga a arquitetura pela música; de Edu Lobo, Gal Costa, Carlos Lyra, Nara Leão e tantos mais. Até em campos exteriores à música, a bossa cumpriu de alguma forma esse papel. Glauber Rocha, que em um olhar menos atento nunca seria percebido como um artista influenciado por esse movimento, por repetidas vezes afirmava que sem a bossa nova não teria sido possível pensar o cinema novo. Trata-se, como dito acima, da invenção de uma nova forma de sentir e imaginar o Brasil ou, avançando um pouco mais, de se pensar uma cultura brasileira liberada de uma dívida que sempre se projetou nos debates sobre nossas práticas estéticas e nossa condição de país subdesenvolvido.

É evidente que as relações entre literatura e música no Brasil não são datadas do período no qual Vinicius emergiu no nosso cenário cultural, muito menos no de Waly. Estas existem, pelo menos, desde a segunda metade do século XIX e são decisivas para o papel de protagonismo da música popular que há muito reconhecemos em nosso país. Obras como as de Domingos Caldas Barbosa, Manuel Antonio de Almeida e Gregório de Matos são algumas entre tantas que apontam para os íntimos diálogos entre essas linguagens muito antes do período que nos interessa aqui. Mas é de enorme relevância entendermos como esse diálogo se transformou e ganhou contornos mais complexos com a entrada de Vinicius na cena. E como a geração seguinte pôde, a partir de então, experimentar novas maneiras de escrever letras de música e pensar o território da palavra cantada de uma maneira original e inventiva. Ou, simplesmente: “Agarrar o sol com mão”.

## Corro, choro, converso e tudo mais jogo num verso

Houve um momento em que minha orelha cresceu muito grande, eu dava muita atenção às conversas e comecei a transcrever o que ouvia. Percebi que havia nisso uma diferença em relação à coisa letrada, daquilo que me vinha pela literatura ou pela leitura, seja política ou não. Minha orelha tornava-se um orelhão, no sentido mesmo de grande. (SALOMÃO apud HOLLANDA, 1980, p. 76)

Um dos conceitos mais precisos para pensar a força que a palavra constituiu no campo da canção no Brasil, e sua potência ímpar em conectar os territórios da literatura e da música, é o de “gaia ciência” como elaborado por José Miguel Wisnik. No texto que apresenta o conceito, ao ajustar o foco em cima da geração de Waly e de outras que a sucederam, Wisnik nos apresenta a questão da seguinte forma:

Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá também com uma série de poetas surgidos nos anos 1970, como Waly Salomão, Antônio Carlos de Brito [Cacaso], Alice Ruiz, Antonio Risério, sem falar em Jorge Mautner, que combinava efervescência filosófica e literária com canção popular havia mais tempo, ou Antonio Cícero, poeta, letrista, filósofo. Haroldo de Campos teve seu “Circuladô de fulô” e Augusto de Campos seu “Pulsar” musicados por Caetano Veloso. [...]. Arnaldo Antunes faz uma ponte entre a poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética muito pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música. (WISNIK, 2004, p. 217).

Ainda no mesmo texto, ao aprofundar o debate sobre a confluência de linguagens que a música foi capaz de catalisar no caso brasileiro, Wisnik nos oferece uma reflexão importante para nossa apreensão mais específica da relevância dessa íntima relação entre literatura e música no Brasil:

Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas. (WISNIK, 2004, p. 218).

A ideia dessas “profundas consequências na vida cultural brasileira”, como afirma Wisnik, oferece uma pista determinante que podemos seguir até Waly e sua inserção no campo da canção, ainda mais quando tais consequências são pensadas no recorte de tempo que vai de Vinicius até sua geração.

A convergência entre música e sociedade, cultura e política, arte e projeto de país, da forma como aconteceu no fim dos anos 1960, é uma das experiências mais debatidas na área da crítica cultural em nosso país. Naquele momento, mais do que em qualquer outro, acreditou-se fielmente que o futuro do país poderia ser definido a partir de perspectivas processadas e expressas por meio das linguagens artísticas. É um período único também pela forma como linguagens como as artes plásticas, o teatro, o cinema, a literatura e a música confluíram para um debate de questões muito similares, nos quais o pano de fundo era sempre social e político. O grupo de artistas sobre o qual mais se jogou luz sob essa perspectiva foi o tropicalismo, porém, é fundamental compreendermos que esse debate foi central para os artistas da época, independentemente de participarem ou não da experiência tropicalista. Aqui é necessário destacar que mesmo nesse quadro de intensas trocas entre linguagens distintas, por uma série de motivos, alguns já destacados tangencialmente nesse texto, a música foi o campo que provocou maiores abalos na vida cultural brasileira, incidindo inclusive em um debate mais amplo sobre o país. O clamor com o qual o público vivia os festivais da TV Record e os festivais internacionais da canção

são um excelente termômetro da intensidade desses abalos. E esse é um dado decisivo para pensarmos a aproximação de Waly com a canção popular.

Apesar de o próprio poeta nunca ter se colocado como um artista ligado ao tropicalismo, é interessante aprofundarmos mais a relação de Waly com a gênese do movimento. Uma parte relevante dos trabalhos críticos sobre esse período coloca Waly como exemplo de uma expressão literária do tropicalismo, especialmente pela publicação de *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Outros, mais fiéis ao arco temporal definido pelos tropicalistas da música de Caetano e Gil, restringem essa experiência literária do movimento ao livro *Panamérica*, de José Agrippino de Paula. A resposta aqui para esse impasse crítico poderia ser sim e não. Se ampliamos esse debate para a presença de Waly na experiência do tropicalismo para além da questão literária, acredito que a resposta sim seria a mais correta.

Do ponto de vista cronológico, as duas primeiras e efetivas contribuições de Waly nos campos da literatura e da música popular (*Me segura* - 1972 e *Gal Fatal* - 1971) se dão logo após o período que Caetano e Gil anunciam em Londres, e, posteriormente no Brasil, a ideia de que o tropicalismo não deve ser mais compreendido como um movimento no campo da música popular. Como consequência, é natural que muitos desses trabalhos tenham colocado Waly, o que é um fato inconteste, como um escritor, letrista, articulador do movimento da contracultura dos anos 1970, por vezes chamado de pós-tropicalismo. Como cortes cronológicos pouco colaboram para aprofundar o debate crítico, parece que o espaço mais potente para pensar a emergência de Waly nesse cenário está justamente nos trânsitos e diálogos que a geração que atravessou a virada dos anos 1960/1970 travou com a experiência do tropicalismo. Até porque a biografia de Waly, de certa forma, implode a ideia, derivada pelos anos de lançamento dos seus trabalhos, de que Waly não estava

imerso nos processos que fizeram eclodir o movimento.

A título de exemplo, duas marcas dessa biografia nos servem como indícios importantes para esse entendimento.

Uma é a passagem de Waly como estudante da Faculdade de Direito de UFBA, pela qual ele se formou em 1967. A experiência da UFBA na década de 1960 é única e, infelizmente, não se tornou parâmetro para outras experiências universitárias brasileiras. Sob o comando do reitor Edgar Santos, a UFBA reformulou sua grade curricular, em especial na área de artes e humanidades. Além disso, foram contratados diversos professores que coadunavam com a vanguarda do pensamento artístico daquele período, como Lina Bo Bardi, Agostinho da Silva, Hans-Joachim Koellreutter e outros que se tornaram responsáveis pelos programas de escolas como as de dança, teatro, cinema, música e arquitetura e urbanismo. Não à toa, quando olhamos hoje para geração da UFBA daquele momento, percebemos um número considerável de nomes que participaram ativamente da história brasileira na segunda metade do século XX: Glauber Rocha, Orlando Senna, João Ubaldo Ribeiro, Carlos Nelson Coutinho, Raul Seixas (mesmo não sendo estudante matriculado), Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam e o próprio Waly foram alguns dos que tiveram sua formação dentro desse ambiente acadêmico de vasto apoio às práticas estéticas e de intenso estímulo à área de artes e humanidades. Livros como *Avant-garde na Bahia*, de Antonio Risério, e *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, oferecem informações importantes em relação à paisagem de Salvador naquele momento e ao impacto que essas escolas tiveram para a geração de estudantes daqueles anos e para vida cultural da cidade. Nesse período, Waly, além de frequentar os cursos da escola de teatro, promoveu uma série de atividades culturais pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) de Salvador, ao lado de Tom Zé e Geraldo Sarno. Nesse mesmo contexto de atividades estudantis e culturais foi produzido o show *Nós, por exemplo*, primeira

apresentação pública que reuniu Gil, Caetano, Gal e Bethânia.

Outro dado biográfico muito objetivo diz quase tanto quanto esse contexto descrito, no qual Waly e o tropicalismo inventavam uma nova cena cultural na capital da Bahia. Formado em 1967, Waly viaja para o Rio de Janeiro. Entre os anos de 1967 e 1969, mora entre o Rio e São Paulo, mas é na segunda cidade que passa a maior parte desse tempo. Na capital paulista, no período auge da experiência tropicalista, Waly divide apartamento com Caetano e Dedé Gadelha, primeira esposa do compositor.

Waly pode não ter sido um tropicalista pela via do produto (livro, disco, show), porém era personagem imerso no processo que detonou e delineou o movimento.

Também do ponto de vista teórico, esse “sim e não” para a percepção de Waly como um tropicalista pode ser colocado em uma perspectiva mais complexa do que uma abordagem histórico-linear, esta, restrita ao arco temporal em que o tropicalismo existiu no campo da música. O historiador Fred Coelho, no seu livro *Eu brasileiro confesso minha culpa meu pecado*, responde de forma muito interessante a essa questão. Sob sua ótica, é possível, e mais produtivo, distinguir os termos tropicália e tropicalismo para compreender o quadro brasileiro entre fins da década de 1960 e início dos anos 1970:

O que proponho a seguir é um breve exercício de reflexão, onde ambos – tropicalismo musical e tropicália – não devem ser sobrepostos ou confundidos. Mesmo que seja impossível desassociá-los, uma vez que os dois confluem em 1968 para as mesmas áreas de interesse estético, a ideia de uma mudança radical nas bases da prática cultural brasileira vinha sendo formulada não só pelos trabalhos de Oiticica, mas pelas reflexões e obras de outros nomes, como Glauber Rocha, os poetas concretos, Rogério Duarte e Lygia Clark. Assim, busco não restringir um processo amplo de transformação cultural no país (que podemos balizar precariamente entre 1964 e 1974) a um determinado momento (o tropicalismo musical de 1967-1968), mesmo que esse tenha sido o ponto mais significativo e bem documentado do processo. (COELHO, 2010, p. 117).

Mas é no âmbito estético que nos interessa mais essa aproximação. Se a bossa nova e Vinicius podem ser compreendidos, nesse debate, como fundamentais para uma reconfiguração do lugar da canção popular – o que seria determinante para personagens como Waly –, é o tropicalismo que atua para “organizar o movimento / orientar o carnaval”. No texto “A praia da tropicália”, publicado no livro *Armarinho de miudezas*, Waly toca no ponto fundamental da questão, iluminando, ao mesmo tempo, sua leitura sobre o movimento no campo da música e sua percepção sobre a estética da palavra cantada a partir da intervenção tropicalista:

O que o tropicalismo devastou foi um pensamento linear. Privilegiou um pensamento, uma sensibilidade, um discurso, um comportamento que tendia para o mosaico, encruzilhada de sugestas, interconexões. A letra de música, enquanto absorção transformadora de um outro texto, caixa de ressonâncias, the lyrics compondo um mosaico de citações. Até o modo de cantar jardins de senderos luminosos que se bifurcam Orlando Silva, João, Orlando Dias, Anísio Silva, Chet Baker, Nicinha, Dona Canô, Edith do Prato embutidos na voz-mala de contrabandista de Caetano Veloso. Aquela forma estilhaçada de ver mundo, bricolagem de elementos díspares e que só não faz sentido para uma racionalidade encolhida no seu leito de Procausto que guilhotina fora o que não cabe no seu entendimento. Explodir o sol dos cinco sentidos, guerrilha, Brasil-fuzil, bancas de revista, Coca-Cola, Brigitte Bardot, Revista Intervalo, as glórias nacionais e os mexericos da Candinha, tudo convivendo. Cada ladrilho, cada azulejo, cada rima, cada verso, cada elemento poético vai compondo uma panorâmica sintética que abole o começo-meio-fim encadeados militarmente nesta ordem de progresso jade-oliva. Pour une poétique sans rivage. (SALOMÃO, 1993, p. 47).

É recorrente a concepção de que a bossa nova, pelo seu caráter de síntese cultural, mesmo que não tenha tido uma postura iconoclasta diante da tradição da nossa música popular, foi um “movimento” que estabeleceu um filtro excessivamente rigoroso para essa síntese. Nesse filtro



ficaram de fora a força passional das cantoras e cantores da Rádio Nacional, o Brasil do excesso, do arroubo dramático, o Brasil do Carnaval, das formas folclóricas e rurais, das festas populares em geral, o Brasil de Carmem Miranda, de Oswald de Andrade, entre tantos mais. O tropicalismo entra em cena para pensar essa “geleia geral” da cultura brasileira e para reprocessá-la com novos elementos da cultura pop e elementos de arte de vanguarda, como bem descrito na citação. Waly, nos anos 1970, vai radicalizar esse procedimento na sua atuação no campo literário e “assumir todas as estruturas” no campo da canção.

“Assumir todas as estruturas”, no sentido em que Caetano provocou o público presente na fase nacional do III Festival Internacional da Canção, foi talvez o gesto mais incisivo e o que determinou efetivamente a entrada de Waly no terreno da canção popular. A centralidade da música popular, tanto em seu aspecto político quanto no aspecto comercial naquele momento, é um dado determinante para qualquer debate sobre essa virada entre as décadas de 1960 e 1970. Quando Caetano profere essa frase, a meu ver, seu foco está ajustado na direção do debate sobre música e indústria cultural. Quando aproximo aqui essa afirmação para pensar a emergência de Waly no campo da música, a questão estético/política ganha predominância. Nesse sentido, torna-se importante entendermos que na sequência do AI-5, arbitrado pelo regime militar brasileiro, assistimos a um esvaziamento da cena musical com censura de canções, proibição de shows e, ato mais nefasto desse quadro, o exílio de artistas que a protagonizavam. Geraldo Vandré, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso foram os mais visados pelo regime, mas há uma gama muito mais ampla de artistas que são silenciados ou têm seus trabalhos parcialmente censurados pelos órgãos de repressão. E, especialmente pelo exílio de muitos, projetava-se naqueles que ficaram a pergunta sobre o que fazer nesse período de sombras.

Em diversas entrevistas, a cantora Gal Costa, ao comentar sobre esse momento do Brasil e sobre sua carreira nesse contexto, falou do desafio que foi assumir esse espaço e da importância de Waly como interlocutor e parceiro fundamental para “segurar o bastão” do tropicalismo e para criação dos seus trabalhos naqueles anos. O show *Fatal: Gal a todo vapor* (1971), que no ano seguinte teve sua gravação lançada em disco duplo, foi um dos momentos ápices desse período e, de certa forma, “reorganizou o movimento”. Não um movimento organizado, muito menos o tropicalismo, mas sim um movimento de ancoragem para os que viviam no Brasil naquele momento.

Dirigido por Waly, o show reunia clássicos do nosso cancionero como “Falsa Baiana”, de Geraldo Pereira, e “Antonico”, de Ismael Silva, ao mesmo tempo que apresentava canções de contemporâneos como Jorge Ben, Caetano e outros que, à época, eram novos compositores, como Luiz Melodia, Jards Macalé, o próprio Waly, Moraes Moreira e Galvão. O repertório, a performance de Gal, o cenário pensado por Waly – composto de duas enormes faixas-títulos com as palavras “FA-TAL” e “VIOLETO” escritas em enorme escala –, a banda com Lanny Gordim (posteriormente com Pepeu Gomes, que faria alguns shows no seu lugar), Jorginho Gomes, Novelli, tudo no espetáculo parecia capturar os anseios e desejos que mobilizavam o público apaixonado pela música popular brasileira naqueles anos.

Quando coloco em cena as expressões “assumir as estruturas” e “reorganizar o movimento” penso justamente sobre a forma como Gal e Waly, nesse show, foram capazes de encontrar uma sintonia fina, que produziu uma sensibilidade que dialogava com todo esse complexo quadro estético, político e social. Em texto sobre o show publicado na sua coluna “Geleia Geral” (*Jornal Última Hora*), o poeta Torquato Neto dizia que o show o havia feito “recuperar a fé nas palavras” (apud SALOMÃO, 1993, p. 68). Fato é que o show dava corpo

e voz para um Brasil que era sufocado no auge do período mais violento do regime militar sob comando do General Médici. O repertório, se analisado a partir de sua perspectiva textual, consegue sintetizar um pouco do amplo espectro de temas que norteariam o início daquela década para uma geração de jovens silenciados e controlados por uma ditadura: novas formas de amor, novas famílias, liberdade de comportamento e escolha, a política pela via da alegria, mas também dor, exílio, desesperança e vazio.

Sobre esse sentido mais sombrio daqueles anos, que apareceria de forma recorrente nas letras do cancionário da década de 1970, o poeta e ensaísta Paulo Henriques Britto, no texto “A temática noturna no rock pós tropicalista”, elege “Vapor Barato”, de Waly Salomão e Jards Macalé, como música síntese desse sentimento:

A canção que melhor capta o contraste entre as exterioridades da contracultura, tomadas emprestadas do contexto norte-americano, e o clima de desesperança e estrangulamento vivido no Brasil é talvez “Vapor Barato”, de Jards Macalé e Waly Salomão (Gal a todo vapor). O tom combina exaustão, desânimo e incerteza: “Ah, sim, eu estou tão cansado / mas não pra dizer / que eu estou indo embora / talvez eu volte / um dia eu volto / quem sabe”. Vários temas “noturnos” estão presentes: o fracasso pessoal – do projeto de vida, do relacionamento amoroso (“não acredito mais em você”) – a partida, o exílio (“vou tomar aquele velho navio”). Ao mesmo tempo, a indumentária – os anéis, as calças vermelhas, o casaco de general – alude diretamente ao traje adotado pelos seguidores da contracultura norte-americana. O casaco de general, em particular, tem uma função ambígua: se por um lado aponta para o hábito dos opositores da guerra do Vietnã de apropriar-se dos trajes militares como forma de transgressão, no contexto brasileiro, é claro que é também um momento do poder militar, uma referência irônica ao descompasso entre os sonhos de poder acalentados pela esquerda no passado recente e sua impotência no presente. (BRITTO, 2003, p. 198).

A importância de darmos maior destaque ao show do que ao disco no contexto desse ensaio é sintomática da experiência do período. Os artistas exilados não deixaram nesses anos de gravar discos que foram lançados por aqui. Mas a catarse, o corpo de Gal em cena, a palavra ecoada dentro do teatro, o sentido coletivo da partilha das sensibilidades daquele momento constituíram uma escritura ímpar daquele tempo histórico. Nas palavras de Caetano Veloso, *Fatal: Gal a todo vapor* era o “[...] dínamo das energias criativas brasileiras de então” (VELOSO apud SALOMÃO, 2016, p. 119). Waly entendeu a jogada e o barato como poucos. A palavra revelava-se, como sempre, instrumento narrativo poderoso através do suporte da canção, mas era necessário aproveitar toda a potência que a música tinha naquele momento e catalisar sentidos mais amplos de que o Brasil carecia.

Essa seria a tônica da trajetória de Waly na música ao longo dos anos 1970 e nas décadas seguintes. Seu trabalho com Jards Macalé e a invenção do conceito de “morbeza romântica”, a continuidade da parceria com Gal, o impulso a Luiz Melodia, a troca com os Novos Baianos, o *Mel* de Maria Bethânia, o diálogo com Itamar Assunção, com os artistas do rock dos anos 1980, a interlocução com Marcelo Yuka e O Rappa, a colaboração com o Olodum, o incentivo ao Afroreggae, em todos os exemplos a motivação parece sempre ter sido a mesma: “Ver com os olhos livres” (ANDRADE, 2011, p. 65), mas com as antenas atentas. “É porque não dou sopa / estou sempre elétrico”, diria Waly (SALOMÃO, 2014, p. 114).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 191-200.

CASTELLO, José. Vinicius de Moraes, o poeta da imperfeição. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, fase 8, ano III, n. 78, jan./mar.2014.  
Disponível em: <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-78.pdf> Acesso em: 15 abr. 2019.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NADER, Carlos. *Pan-Cinema Permanente* (documentário). São Paulo: Já Filmes, 2008. 83 min.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALOMÃO, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

# LIMIARES DA GERAÇÃO COCA-COLA: RENATO RUSSO E OS RESTOS DA TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA

**Sandro Ornellas**

Ritos de passagem – assim se denomina no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade, etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares.

Walter Benjamin,  
*Passagens*

## **Transição**

No dia 28 de outubro de 2018, por volta das 21 horas, evidenciou-se o quanto o Brasil parece não ter de fato mudado muito desde 1985, quando da redemocratização pós-regime autoritário – apesar de quatro presidentes eleitos por voto direto, da alcançada estabilidade da moeda, da eleição do primeiro operário e da primeira mulher como presidentes do país, da tecnologia ter alterado as formas de comunicação e relacionamento. Assistiu-se à vitória de Jair Bolsonaro para Presidente da República – um candidato que sistematicamente defendeu a ditadura civil-militar e fez o elogio de um notório e assumido torturador do período: o Coronel do Exército Brasileiro Carlos Alberto Brilhante Ustra. Na in-atualidade de tal contexto, não me saíam da cabeça naquela noite os versos de “Tempo perdido”, canção que alçou em 1986 a banda Legião Urbana, seu cantor e principal compositor, Renato Russo (1960-1996), à condição de estrelas pop da cena musical brasileira. Após sua introdução, com um dedilhado cristalino nas cordas de uma guitarra sem distorção, tão característica de certa atmosfera pop dos anos 1980, não me livrava dos seguintes versos, em *repeat* mental:

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

A Lei da Anistia, promulgada pelo General João Baptista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, é considerada o marco para a abertura política do país, com o retorno dos exilados políticos. Com ela se deu uma transição “lenta, gradual e segura”, nas palavras do General Geisel, para a democracia, conforme se nota na eleição indireta de Tancredo Neves para presidente pelo Congresso Nacional. Ao mesmo tempo, no entanto, foi necessário nas negociações de então fazer a Anistia ser “ampla, geral e irrestrita”, o que a estendia aos crimes e excessos de toda ordem cometidos pelo regime. Isso bloqueou as chances imediatas de se investigar juridicamente e se inscrever de modo oficial na memória histórica brasileira quais os acontecimentos ocorridos em seus porões, gabinetes e quartéis. Até hoje, parece que não ultrapassamos esse limiar, restando como verdade as ruínas afetivas que os versos acima, de Renato, testemunham.

## **Limiar**

Canção e política sempre dialogaram de modo íntimo e muito produtivo na história sociocultural do Brasil. Por isso, a pergunta que move este texto é: como entender o período da transição democrática brasileira, entre os anos 1980 e os 1990, através da explosão da cultura musical pop – que lançou o país no grande caldo de uma emergente globalização técnica, cultural e financeira – desde um ponto de vista do século XXI, quando parecemos perceber restos muito presentes daquele autoritarismo? Trata-se de fazer uma especulação genealógica pontual de alguns dos nossos atuais impasses, tomando a década de 1980 como momento em que redemocratização, de um lado, e explosão da mídia massiva e de entretenimento, de outro lado, parecem compor um painel aparentemente

te festivo, mas que visto à distância de hoje pode e deve ser reavaliado. O centro dessa reflexão será a banda de rock mais destacada dessa cena pós-ditatorial, a Legião Urbana, e seu cantor e compositor, Renato Russo, considerado por muitos o grande cancionista daquela geração, com versos emblemáticos, melodias populares, declarações e atitudes fortes e destino trágico. O personagem talvez ideal para uma geração que, no século XXI, parece sobreviver no mesmo limiar pós-ditatorial.

Falo “limiar” porque há qualquer coisa de um ritual coletivo na forma como Renato Russo agenciou sua vida e sua obra. Apresentando o conceito de “limiar” em Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin afirma que o pensador alemão vai buscá-lo em estudos antropológicos sobre rituais de passagem, ritos limiares “[...] ligados a períodos de transformação, períodos marginais em relação aos estados mais longos, mas, simultaneamente, essenciais; [...] são ligados à puberdade e, segundo Benjamin, também ao nascer e ao morrer” (GAGNEBIN, 2010, p. 16). Se a modernidade praticamente eliminou esses limiares das nossas vivências empobrecidas em ritualização, a adolescência continua um momento-chave para passagens. Eu diria mesmo que o adolescente, entendido como invenção etária da modernidade, é resultado de um esforço social em controlar a infância, conduzindo sua passagem à vida adulta, responsável social e produtiva economicamente. Por isso, a adolescência parece ser uma fase etária em que as forças de resistência e combate a essa condução controlada à idade adulta se mostram com mais autonomia e vigor – o que o rock parece testemunhar no seu esforço musical de juntar fragmentos muito ruidosos dessa passagem – individual e coletiva – em uma música de alta intensidade.

Desde suas primeiras aparições de alcance nacional, as canções de Renato agenciavam essas intensidades musicais com temas característicos dos impasses adolescentes e pós-adolescentes – revolta, paixões, amizades, celebrações presentes e incertezas futuras. É o que se percebe de um dos seus primeiros sucessos,



a canção “Ainda é cedo”, do ano que encerrou a ditadura, 1985, que tem como refrão o desejo de uma duração hipnótica pela repetição de “E eu dizia ainda é cedo / Cedo, cedo, cedo, cedo”. Essa geração queria mais do que apenas o fechamento de um ciclo, e viveu esse desejo ritualizando descobertas, como nos versos iniciais: “Uma menina me ensinou / Quase tudo que eu sei / Era quase escravidão / Mas ela me tratava como um rei”. Nesses versos, a experiência individual da descoberta amorosa traz algo de um conflito compartilhado, e que sempre é vivido em relação às gerações anteriores.

A mais emblemática canção desse conflito – sempre característico da adolescência, mas que para aquela geração foi sintomática do período histórico – talvez seja “Geração Coca-Cola”. Renato sempre sublinhou em entrevistas que essa canção ironiza a avaliação que sua geração recebeu por parte das anteriores como sendo “alienada”, “desinformada”, criadora de uma música comercial e sem o engajamento político que caracterizou a MPB ao longo do período autoritário. Em uma entrevista dada ao *Correio Braziliense*, em 17 de novembro de 1985, e cheia de referências ao que Renato nomeia como sendo “rock versus MPB”, a certa altura ele diz sobre essa comparação:

[...] o rock é feito de uma forma específica, para atingir um lance específico. Então não dá para você comparar. Agora, essa comparação é feita justamente porque os meios de massa pelos quais o rock é divulgado e é produzido e é massificado no Brasil são justamente meios que não fazem essa separação. Lá fora, você vai ter clubes alternativos de rock, você vai ter imprensa alternativa – mesmo que seja a grande imprensa é imprensa alternativa –, vai ter lojas alternativas de rock, você vai ter produtoras, gravadoras e produtores independentes, essas coisas todas. Ao passo que aqui no Brasil, eles colocam tudo dentro do mesmo saco. [...] Agora tem uma coisa aí que muita gente se esquece, é que o pessoal da MPB não segurou a peteca. Todos eles se acomodaram. Então eles falam muito mal do rock, principalmente o Fagner, que fala mal. [...] É muito fácil você chegar e reclamar que não está tendo acesso ao rádio se você fica numa forma musical e não tenta aprimorar o seu trabalho. (RUSSO, 1996, p. 21-22).

O que interessa nessa passagem é a explicitação de alguns impasses culturais da redemocratização brasileira através da comparação “rock versus MPB”. Nascidos pouco antes do golpe ou durante a ditadura militar, esses jovens foram parte de uma geração que não podia ter lutado contra o autoritarismo por motivos óbvios, mas recebia a acolhida crítica por produzir uma música comercial e sem conteúdo, feita sob encomenda para uma indústria musical que deveria privilegiar na verdade a geração anterior.<sup>12</sup> Fica a impressão de ser menos uma questão musical e mais uma questão de prestígio – nada menos democrático, portanto. O que era entendido como se fossem apenas *diferenças musicais*, resultado de *diferenças geracionais*, parece dizer respeito na verdade ao crescimento de uma indústria cultural que se apropriou de uma cultura jovem e a fez ocupar um lugar de privilégios teoricamente destinados à MPB, por exemplo, quando Renato afirma reclamarem de não ter acesso ao rádio. Daí o tom da entrevista, com a acusação ao “pessoal do MPB” lembrando a canção “Geração Coca-Cola”, toda cantada em primeira pessoa do plural: “Quando nascemos fomos programados / A receber o que vocês / Nos empurraram com os enlatados / Dos U.S.A., de nove às seis // Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”. Renato devolve agressivamente para a geração anterior a responsabilidade pela “alienação” da sua geração.

Desde antes do período autoritário, a indústria da música sempre foi a mais profissional no âmbito da cultura, administrada por multinacionais e articulada à televisão, ao rádio e ao jornalismo. No início dos anos 1980, inúmeros cantores e compositores já haviam tornado-se estrelas de primeiro nível da cultura brasileira, conquistando prestígio – mesmo que com posições assumidamente contrárias ao regime. Com a redemocratização, tal ambivalência nas relações entre artistas e indústria cultural se aprofundou, e a ideia de uma transição

---

<sup>12</sup> Na mesma entrevista, Renato lembra que Fagner “fala que o pessoal da geração dele tem mais cultura” (RUSSO, 1996, p. 21).

“lenta, gradual e segura” – nas palavras do General Geisel – parecia se dar também no campo cultural. Isto é: sem qualquer ruptura, com os mais jovens sendo conduzidos para a vida social e profissional controlados pela mesma indústria cultural em que o “pessoal da MPB” trafegava com desenvoltura. É o que “Geração Coca-Cola” ironiza.

Isso permite levantar a hipótese de que a redemocratização brasileira tornou claro algo gestado silenciosa e contraditoriamente no interior do nacionalismo estatizante do governo militar: uma agenda neoliberal de mercados globais que, no caso brasileiro, passaram a produzir, divulgar e organizar artistas e gêneros musicais como produtos mais e mais massificados. O rock foi apenas o primeiro gênero musical pós-ditadura a ser produzido e distribuído de modo serializado e em escala nacional e internacional.<sup>13</sup> Outros gêneros apenas seguiram esse mesmo modelo “comercial e industrial” na transição dos anos 1980 para os 1990, inclusive a MPB.

Só em *Quatro estações*, de 1989, quarto álbum da banda, Renato refaz sua ironia com o “pessoal da MPB” e grava “1965 (duas tribos)”. A canção conecta gerações diferentes contra o regime militar. Em uma entrevista de divulgação do disco, Renato comenta que “[...] o lado dois, sim, abre com uma música que deve ser a mais política de todas. Fala da tortura e se chama ‘1965 (duas tribos)’. É sobre aquela época em que fazíamos redação sobre o país maravilhoso que o Brasil seria no futuro.” (RUSSO, 1996, p. 83). Cantada do ponto de vista de quem cresceu durante o regime, a canção refere-se à tortura em “Cortaram meus braços / Cortaram minhas mãos / Cortaram minhas pernas / Num dia de verão / [...] / Podia ser meu pai / Podia ser meu irmão”. Pouco adiante, segue com o assassinato de opositores ao regime em “Mataram um menino / Tinha arma de verdade / Tinha arma nenhuma / Tinha arma de brinquedo”. Parece sintomático que os jo-

---

13 Dois exemplos nacionais dessa estratégia: 1) em 1986, é lançada no Brasil pelo Grupo Editorial Abril, o maior do país no segmento de revistas na época, a revista BIZZ, exclusivamente dedicada à música massiva e de onde também surge outra dedicada ao cinema, a SET; 2) no início dos anos 1990, a banda brasileira Sepultura, de Belo Horizonte, tendo lançado dois álbuns de circulação completamente restrita por uma obscura gravadora mineira, a Cogumelo Records, sai para uma vitoriosa carreira internacional no mercado musical.

vens que foram para a luta armada contra a ditadura se assemelhem na canção aos meninos que hoje são conhecidos como a ponta mais visível e frágil ao tráfico de drogas das cidades brasileiras, tráfico que passou a crescer precisamente na década de 1980, que hoje domina grande parte dos bairros populares e periféricos das cidades brasileiras e se tornou um megaempreendimento organizado de crime. Essa mesma sobreposição de tempo históricos se repete em outro momento na canção, embora com novos motivos: “Quando querem transformar / Dignidade em doença / Quando querem transformar / Inteligência em traição / Quando querem transformar / Estupidez em recompensa / Quando querem transformar / Esperança em maldição”. Destaca-se como Renato, nessa passagem, articula a luta política contra a ditadura à luta sexual na referência à dignidade transformada em doença, luta que para sua geração estará ligada diretamente à epidemia do HIV/AIDS.

Em um estudo especificamente literário, achamos o ponto que nos interessa desses fragmentos da transição democrática. Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina* (2003), entende ter havido uma continuação do estatizante regime ditatorial para o neoliberalismo pós-ditatorial, principalmente através de uma “nova hegemonia do técnico”. Exemplificando seu argumento pela universidade, Idelber descreve a “[...] passagem da universidade humanista, formadora de ideólogos administradores dos aparatos executivo, jurídico e ideológico, a uma nova universidade cuja função principal é produzir técnicos” (AVELAR, 2003, p. 23). Essa relação entre técnica e política aparece alegorizada por Renato em “A canção do senhor da guerra”: “Uma guerra sempre avança a tecnologia / Mesmo sendo guerra santa / Quente, morna ou fria / Pra que exportar comida se as armas / Dão mais lucros na exportação?”. Se a “nova hegemonia do técnico” referia-se à “Guerra Fria” soviético-estadunidense, como não atualizá-la hoje pela proeminência que possui no campo financeiro-comercial?

A canção, inclusive, não deixa de articular o poder político da guerra ao poder econômico: “Existe alguém esperando por você / Que vai comprar a sua juventude / E convencê-lo a vencer / [...] / Mas explicam novamente que a guerra / Gera empregos, aumenta a produção”. Essas passagens reforçam a impressão de continuidade entre o autoritarismo político e o neoliberalismo socioeconômico, o que leva Idelber Avelar a apostar na “derrota” dos projetos emancipadores das culturas sul-americanas ao longo das ditaduras do Cone Sul, nomeando como “pós-ditatorial” o mesmo limiar histórico que Renato Russo testemunha em seus versos, um limiar do qual parece que ainda não saímos.

É como se toda a geração que cresceu durante a transição fosse capturada pela lógica de exceção do regime que se encerrava politicamente, mas continuava tecnicamente, avançando sobre as vidas dos cidadãos lentamente transformados em consumidores.<sup>14</sup> De um lado, cantando “Temos nosso próprio tempo”, e de outro lado repetindo compulsivamente que “Ainda é cedo, cedo, cedo, cedo, cedo”, a vivência da transição democrática brasileira testemunhada por Renato Russo encontra-se atravessada por uma experiência de limiar em que a liberdade conquistada foi se tornando aos poucos como que as ruínas de uma experiência histórica que parecia (e ainda parece) arrastar-se. O que Idelber entende por “derrota” é um insuperável trabalho de luto tornado melancolia coletiva, que hoje se identifica pelo aumento dos índices brasileiros de depressão e suicídio. A violência do regime tornou-se – pela técnica – a violência insidiosa da obrigação de se “vencer” na escola, no trabalho, no amor, na arte etc. Quando sociedade se torna avatar do mercado, concluímos como a transição democrática brasileira ainda não passou, mas apenas transformou os dispositivos ditatoriais nos dispositivos técnicos e tecnológicos do nosso cotidiano de competição de uns contra outros. Como diz o refrão da canção: “o senhor da guerra não gosta de crianças”, mas de adultos prontos para produzir e vencer.

---

14 Por um lado, em 1976, foi criado pelo governo biônico de São Paulo o primeiro órgão público de proteção ao consumidor, que recebeu o nome de Grupo Executivo de Proteção ao Consumidor, mais conhecido como PROCON; por outro lado, o CDC (Código de Defesa do Consumidor) foi instituído pela Lei n. 8.078, de 11 de setembro de 1990, durante o mandato do primeiro presidente eleito pós-ditadura, Fernando Collor. Essas datas sugerem certa continuidade entre os regimes políticos pela transformação da lógica e dos direitos de cidadania em lógica e direitos de consumo, tão popular na chamada Nova República.

## Entre vida e morte

À primeira vista, pode-se estranhar a relação de um gênero musical como o rock – predominantemente jovem, celebratório e festivo – com afetos sombrios como luto e melancolia. Mas há todo um imaginário relacionando, por exemplo, ídolos do rock a poetas românticos e pós-românticos. Camille Paglia, já em 1990, apontava Byron como um mito de encanto, energia jovem, destrutiva e *sex appeal* que fascinou seus contemporâneos, homens e mulheres. Ao mesmo tempo, relacionou-o a Elvis Presley, que com seu “lábio curvo romântico” emulou “um desdém aristocrático”, enquanto como “rei” testemunhou as “necessidades de ritual da população democrática” (PAGLIA, 1994, p. 336). Se ambos exemplificam seu conceito de “persona sexual”, há inúmeros cantores que assumiram a *persona* do poeta trágico, seja pelo suicídio, como Ian Curtis e Kurt Cobain, seja pela fatalidade da morte ainda jovens, como Jim Morrison, vítima de overdose, e Cazusa, por motivos decorrentes da sua soro-positividade, assim como Renato. No entanto, a conexão de “sexo e drogas” também se dava com a MPB, para além dos “doidões” Tim Maia e Raul Seixas, na expressão de Nelson Motta (2000, p. 218; p. 276)<sup>15</sup>. Por isso, como contraface do afeto pós-ditatorial da derrota, proposto para as narrativas literárias por Idelber, encontramos a melancolia de uma geração que inaugurou um limiar marcado por hiperinflação econômica, incertezas sociais e desajustes políticos.

As composições de Renato Russo, à medida que os discos passavam, pareceram se deslocar de um ponto de vista juvenil e cheio de energia para um certo tom melancólico, resultado de um olhar entre maduro e decepcionado com a própria vida e com o país. Canções como “Acrilic on canvas”, “Andrea Dória”, “Se fiquei esperando meu amor passar”, “Metal contra as nuvens”, dentre muitas outras, dão esse tom, sobretudo nas relações humanas. “Fábrica”, “Que país é esse?” e “Perfeição” trazem a decepção com a transição democrática do país; “Angra dos Reis” contrasta a beleza natural da região fluminense com o risco nuclear resultante da implanta-

<sup>15</sup> Merece destaque recordar que, embora esse destino trágico seja quase um clichê entre cantores e músicos de rock, foi Elis Regina, no Brasil, quem em 1982 evidenciou para o grande público o quão intimamente tal destino relaciona-se à produção de mitos midiáticos pela indústria cultural.

ção de uma usina no local; “Monte Castelo” e “Love song” dialogam com tradições literárias (Camões e Nuno Fernandes Torneol) e culturais (Bíblia) melancólicas. Em todas essas canções, a desesperança, a solidão, a dor, a angústia e a perda são uma constante embalada na voz de Renato. Mas há um grupo das composições que dá um sentido ímpar à melancolia que aqui entendo por coletiva. Para além do fato da sua ser uma geração marcada pela experiência do choque hiperinflacionário, há algo que a caracteriza de forma singular: a epidemia HIV/AIDS.

O homoerotismo como tema de canções de Renato Russo só havia sido sugerido nos primeiros álbuns da banda. Sua saída do armário se deu em 1989 pelo álbum *Quatro estações* e em uma famosa entrevista de divulgação. Nela, Renato faz um balanço da vida e da carreira. Se *Quatro estações* é o disco com músicas mais otimistas e felizes, como “Meninos e meninas”, o contraste dessa canção com outras anteriores, como “Soldados” e “Daniel na cova dos leões”, é revelador do que diz Renato na entrevista: “Era uma coisa que eu estava precisando fazer há muito tempo. Eu estava precisando me assumir há muito tempo... Mas fica naquela coisa, filho católico, ‘você é doente’ etc. etc. No meio do caminho eu já estava pensando: pô, eu sou um cara tão legal, eu não posso ser doente” (RUSSO, 1996, p. 89). É justamente esse medo em se assumir que é flagrante na melancolia de algumas canções.

“Soldados”, por exemplo, é muito cifrada, com seu refrão composto por perguntas que parecem dirigidas a si mesmo: “Quem é o inimigo? / Quem é você?”. A cena de culpa sexual está apenas insinuada em “Nossas meninas estão longe daqui / Não temos com quem chorar e nem pra onde ir / Se lembra quando era só brincadeira / Fingir ser soldado a tarde inteira? // Mas agora a coragem que temos no coração / Parece medo da morte mas não era então / Tenho medo de lhe dizer o que eu quero tanto / Tenho medo e eu sei porque: estamos esperando”. O “medo da morte” por “dizer” algo interdito – de uma “brincadeira” de meninos na ausência das meninas – se torna, em “Daniel na cova dos leões”, “segredo”, “erro”, “medo”, “dissonância” e “confusão”: “Faço nosso o meu

segredo mais sincero / E desafio o instinto dissonante. / A insegurança não me ataca quando erro / E o teu momento passa a ser o meu instante. // E o teu medo de ter medo de ter medo / Não faz da minha força confusão / Teu corpo é meu espelho e em ti navego / E sei que a tua correnteza não tem direção. // Mas tão certo quanto o erro de ser // Barco a motor e insistir em usar os remos / [...]”. Essas duas canções carregam nas tintas melancólicas de uma orientação sexual que para toda uma geração será transformada em “questão política” graças ao terrível catalisador que foi a epidemia HIV/AIDS. Renato diz a certa altura da entrevista:

O lance de você ter uma postura gay [...] é mais uma questão política. Essa questão toda da Aids, o lance do Cazuza até hoje me deixa assim<sup>16</sup>... Veja, nós temos praticamente a mesma idade – ele é só um ano mais velho do que eu –, a gente é da mesma coisa, tem o mesmo tipo de vida. [...] Então isso mexia muito com a minha cabeça: poxa, se não é errado, então por que existe a Aids? Até eu colocar na minha cabeça que Aids não tem nada a ver com Deus... Foi isso que fui buscar em Nova York. Aqui no Brasil, eu já não estava conseguindo o que queria. Eu queria ir às livrarias... Eu não sabia o que era Stonewall... (RUSSO, 1996, p. 90).

A geração tropicalista, por exemplo, não conheceu um corte tão brusco em sua sexualidade como foi a AIDS para a geração da redemocratização. Aliás, falar de transição democrática sem implicar a catástrofe coletiva do advento do vírus HIV é não perceber porque esse limiar histórico ainda não foi ultrapassado: de um lado, o desejo de liberdade política e moral e, de outro, a permanência de técnicas de gestão e controle da vida investindo diretamente sobre as relações sexuais – não apenas sobre o comportamento (cabelo grande, linguajar, roupas etc.). A expressão “grupo de risco” foi ligada diretamente aos gays, recuperando a terrível analogia entre homossexuais e estrangeiros que traziam consigo a peste (cf. SONTAG, 1989). Investiu-se todo o poder técnico da ciência médica em se desenvolver paliativos, ao mesmo tempo em que regredimos na revolução comportamental e sexual ocorrida dos anos 1950 (com a pílula anticoncepcional) e 1960 (com o amor livre), ganhando a liberdade sexual proporções trágicas nos anos 1980 e 1990, na

<sup>16</sup> Renato se refere à entrevista que Cazuza concedeu à *Revista Veja* de 26 de abril de 1989, revelando ser soropositivo e posando para a capa extremamente magro, devido às complicações decorrentes da síndrome.



sociedade brasileira e no mundo.

Há uma canção de Renato que testemunha essa tragédia de modo tocante, “Love in the afternoon”, que diz: “É tão estranho / Os bons morrem jovens / Assim parece ser / Quando me lembro de você / Que acabou indo embora / Cedo demais // [...] // É tão estranho / Os bons morrem antes / Me lembro de você / E de tanta gente que se foi / Cedo demais!”. Esta geração foi impedida de se libertar da sombra do autoritarismo sob a qual cresceu. Quando pareceu conseguir, caiu submetida a uma gigantesca *derrota*, cantada assim por Renato na mesma “Love in the afternoon”: “Eu aprendi a ter / Tudo o que sempre quis / Só não aprendi a perder / E eu que tive um começo feliz / Do resto, não sei dizer”.

## O que resta

Em um pequeno texto chamado “O que resta?”, Giorgio Agamben (2018) afirma que “O futuro, como a crise, é de fato hoje um dos principais e mais eficazes dispositivos do poder. [...] trata-se de dar a ideia de que nós devemos orientar nossas ações e nossos pensamentos unicamente por ele”. Como forma de resistir a esse futuro idealizado, o italiano busca a resposta de Hannah Arendt em uma entrevista à pergunta sobre o que lhe teria restado da sua Alemanha após os campos de concentração. Arendt respondeu: “Resta a língua”. Agamben (2018) então pergunta: “Mas o que é uma língua como resto, uma língua que sobrevive ao mundo do qual ela era expressão? E o que nos resta quando nos resta apenas a língua? Uma língua que parece não ter mais nada a dizer e que, todavia, obstinadamente resta e resiste, e da qual não podemos nos separar?” O italiano responde em seguida: a língua como resto “é a poesia”.

Mesmo afirmando que “Do resto, não sei dizer”, o destino pessoal de Renato Russo uniu-se ao destino coletivo daquela geração e, de certo modo, de todo o país. Se a língua como resto é a poesia, sua língua testemunha o quanto o sacrifício de toda uma geração pela epidemia do HIV-AIDS ainda não foi ultrapassado. Repetimo-lo ainda hoje nas chacinas e eliminações sistemáticas das vidas nuas e mais vulneráveis em

nossas cidades e campos. A transição dos anos 1980 para os anos 1990 não resultou em uma verdadeira democracia, é importante sublinhar, mas em formas de subjetivação controladas por uma rotina de exceção ainda incapaz de ser superada: nas favelas, nas escolas e nos trabalhos. Mesmo após dois governos comandados por gerações que lutaram contra o regime autoritário, a geração da transição democrática – “Geração Coca-Cola” – continua impossibilitada de tomar em suas mãos a própria vida. Se as canções de Renato são resultado do intenso esforço em dizer essa impossibilidade (“Do resto, não sei dizer”) desde seu início (“Ainda é cedo, cedo, cedo, cedo”), elas também sugerem modos de nos despirmos hoje de horizontes futuros falsamente redentores, assumindo a vida como perfeita em cada mínimo gesto do presente, como se aí estivesse a suspensão dos impasses coletivos que vivemos, como ele conclui na canção “Perfeição”:

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

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

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que resta? *Flanagens*. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2017/06/o-que-resta-giorgio-agamben.html> Acesso em: 01 jun. 2018.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. V. II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e morte. In: OTTE, George; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Produção: José Emílio Rondeau. Rio de Janeiro: EMI, 1985.

LEGIÃO URBANA. *Dois*. Produção: Mayrton Bahia. Rio de Janeiro: EMI, 1986.

LEGIÃO URBANA. *Que país é esse?* Produção: Mayrton Bahia. Rio de Janeiro: EMI, 1987.

LEGIÃO URBANA. *Quatro estações*. Produção: Mayrton Bahia. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

LEGIÃO URBANA. *V*. Produção: Mayrton Bahia. Rio de Janeiro: EMI, 1991.

LEGIÃO URBANA. *Música para acampamento*. Produção: Legião Urbana e Rafael Borges. Rio de Janeiro: EMI, 1992.

LEGIÃO URBANA. *O descobrimento do Brasil*. Produção: Mayrton Bahia. Rio de Janeiro: EMI, 1993.

LEGIÃO URBANA. *A tempestade ou O livro dos dias*. Produção: Dado Villa-Lobos. Rio de Janeiro: EMI, 1996.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. São Paulo: Objetiva, 2000.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RUSSO, Renato. *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Letra Livre, 1996.

SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## SOBRE OS AUTORES

### Alexandre Faria

Professor e pesquisador da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Autor dos livros *ourodooutro* (poesia, 2018), *Venta não* (poesia, 2013), *Anacrônicas* (romance, 2005), *Literatura de subtração* (ensaios, 2009). Organizador de *Poesia e vida – anos 70* (ensaios, 2007). Co-organizador de *Outra – poesia reunida no sarau de Manguinhos* (2013, com Oswaldo Martins) e *Modos da margem – figurações da marginalidade na literatura brasileira* (ensaios, 2015, com João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio).

### Roniere Menezes

Professor de Literatura Brasileira, Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Pesquisador do CNPq. Doutor em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com estágio pós-doutoral na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autor de vários ensaios acadêmicos e do livro *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius* (Editora UFMG, 2011).

### Cássia Lopes

Professora Associada IV de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da UFBA e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição. Participante do grupo de pesquisa Dramatis/UFBA. Líder do grupo de pesquisa A poética e a política do corpo. Autora do livro *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo* (Perspectiva, 2012).

Miguel Jost

Professor colaborador do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), é doutor pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade desta mesma instituição. Pesquisador musical, organizou os livros *Samba Falado: Crônicas musicais de Vinicius de Moraes* e *Entrevistas do Bondinho*, ambos lançados pela Azougue Editorial. É membro do Grupo de pesquisa Textualidades Contemporâneas: Processos de Híbridaç o.

Sandro Ornellas

Professor associado de literatura na Gradua o e no Programa de P s-Gradua o em Literatura e Cultura no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Autor de *Linhas escritas, corpos sujeitos. Processos de subjetiva o nas literaturas de l ngua portuguesa* (LiberArs, 2015) e *Caderno de cr tica* (primeiro) (E-books, 2019), al m de quatro livros de poesia.