


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ELAINE CUNHA DE OLIVEIRA ALVES

DIÁLOGOS POÉTICOS DE UM LEGIONÁRIO:
intertextualidade nas canções de Renato Russo



ARARAQUARA – S.P.
2012

ELAINE CUNHA DE OLIVEIRA ALVES

DIÁLOGOS POÉTICOS DE UM LEGIONÁRIO:
intertextualidade nas canções de Renato Russo

Trabalho de Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP/ FCLAR, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan.

ARARAQUARA – S.P.
2012

Alves, Elaine Cunha de Oliveira

Diálogos poéticos de um legionário: intertextualidade nas canções
de Renato Russo / Elaine Cunha de Oliveira Alves. – 2012

126 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

– Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. Intertextualidade. 2. Música brasileira. 3. Russo, Renato,
1960-1996. I. Título

ELAINE CUNHA DE OLIVEIRA ALVES

DIÁLOGOS POÉTICOS DE UM LEGIONÁRIO: intertextualidade nas canções de Renato Russo

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários .

Data da defesa: 20 de agosto de 2012

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan.
FCL-Unesp/ Araraquara-SP

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes
FCL-Unesp/ Araraquara-SP

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Sheila Pelegri de Sá
UNICEP/ São Carlos-SP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A Nadia, Livia e Rubia.

Aos que amam a Legião Urbana.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela fé, força, determinação, saúde e superação.

Às minhas filhas: Nadia, Livia e Rubia, que estiveram sempre presentes, mesmo na minha ausência.

Ao meu marido pela força e pela paciência.

À minha mãe que me ensinou a gostar de poesia.

Ao meu pai (*in memoriam*), grande incentivador.

Aos professores das disciplinas cursadas na pós pelo acolhimento, pelo carinho, por compartilharem conosco o conhecimento, ampliando, assim, novas possibilidades para nossas pesquisas.

Aos funcionários da FCLAr, principalmente à Milena da biblioteca e à Rita pela atenção e disponibilidade.

A todos que de alguma maneira contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao poeta, Renato Russo, pela trilha sonora desta pesquisa.

E, especialmente, à minha orientadora Prof.^a Dr.^a Ude Baldan, cujos ensinamentos enriqueceram minha formação acadêmica e humana, pela oportunidade, confiança e acolhimento.

“E quem sabe um dia eu escrevo uma canção pra você”
Renato Russo (1996)

RESUMO

Este trabalho é o resultado do estudo das manifestações poéticas e intertextuais nas letras de canções de Renato Russo. Este autor, leitor declarado dos clássicos, propagou a poesia por meio do rock, fenômeno artístico de massa, compartilhando suas leituras através de suas composições. A intertextualidade se destaca como procedimento de criação em sua obra, repleta de referências explícitas e implícitas. Seguindo orientações de Bakhtin, Kristeva, Perrone-Moisés e Genette procuramos analisar de que maneira a literatura repercutiu na obra de Renato Russo, apontando e discutindo como ele usa a literatura em suas composições e que efeitos de sentido ela provoca em suas letras. O processo dialógico dos textos envolve buscas e retomadas de outros textos, o que nos fez buscar vestígios, indícios, pistas, que permitissem revelar a voz do outro. No entanto, o processo dialógico dos textos nos mostrou que cada novo texto não é mero re-conhecimento dos anteriores, mas ato diferenciado de elocução cuja forma, estrutura ou aparência se mostra modificada em relação à dos textos anteriores, dos quais se arrancam novas variações.

Palavras-chave: Renato Russo. Intertextualidade. Efeito de sentido.

ABSTRACT

The aim of this paper is the result of poetic and intertextual manifestations' study in the lyrics of Renato Russo's songs. This author, declared classics' reader, spread poetry through the rock, mass artistic phenomenon, sharing his readings through his compositions. Intertextuality is notable as creation process in his work, full of explicit and implicit references. Following Bakhtin, Kristeva, Perrone-Moisés and Genette's guidelines, we aim to analyze how literature reflected in Renato Russo's work, pointing and arguing how does he use literature in his compositions and which meaning effects it brings to his lyrics. The dialogical process involves searches and revisits of other texts, which made us look for traces, indications, clues, that would allow revealing the voice of the other. However, the dialogic process of the texts showed us that each new text is not merely a re-cognition of the previous, but different speech act whose form, structure or appearance shown modified relative to previous texts, of which it takes off new variations .

Keywords: Renato Russo. Intertextuality. Meaning effects.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 HÁ TEMPOS	21
2.1 Renato Russo: um pouco de história	21
2.2 Discografia: mais do mesmo	24
2.3 A pré-história de Renato Russo	31
2.3.1 O movimento <i>punk</i>	31
2.3.2 Aborto Elétrico	36
3 A MÚSICA DA POESIA E A POESIA DA MÚSICA	43
4 PROCEDIMENTOS POÉTICOS NAS LETRAS DAS CANÇÕES	52
5 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ESTUDOS INTERTEXTUAIS	79
5.1 O papel do leitor no processo intertextual	90
6 DIÁLOGOS	93
6.1 Análise de “Pais e filhos”	93
6.2 Análise de “Perfeição”	100
6.3 Análise de “A montanha mágica”	107
6.4 Análise de “Daniel na cova dos leões”	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	123

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em *Literatura para quê?*, tradução da conferência inaugural dos cursos da nova cátedra de literatura do Collège de France realizada por Antoine Compagnon em 2006, o autor e célebre professor pontua que mais importante do que a tradicional pergunta, teórica ou histórica, sobre o que é a literatura é a questão crítica e política: “O que a literatura pode fazer?” Em outras palavras, para que serve a literatura?

Numa época em que a literatura está sendo destruída pelos textos didáticos na escola, enfrentando crises com o enfraquecimento das páginas literárias na mídia, enfrentando com significativa desvantagem a era da aceleração digital e da fragmentação do tempo disponível para leitura; numa época em que a literatura tem sido muito abalada pelos discursos das ciências exatas e sociais, e pelo audiovisual e o digital questiona-se: Qual é a relevância da literatura para a vida? Qual é a sua força, não somente de prazer, mas também de conhecimento?

Sua força de prazer, advinda de seus valores estéticos, está associada a sua capacidade de provocar o deleite, ativar o divertimento e despertar o entusiasmo à medida que instiga nossa imaginação; sua força de conhecimento reside também no fato de que nos oferece um meio de se preservar e transmitir a experiência dos outros. Por meio dela podemos ter contato com aqueles que estão distantes de nós no tempo e no espaço, aqueles cujos valores se diferenciam dos nossos, e, por isso mesmo, nos tornam mais sensíveis, incitando nossa reflexão. Sua força de conhecimento reside, portanto, no fato de nos oferecer algo que sirva de base para avaliação e reflexão, justamente por nos oferecer algo cuja natureza é semelhante à nossa, e, por isso, algo que de alguma maneira nos diz respeito, como bem aponta Harold Bloom em *Como e por que ler*. Por isso, deduzimos que a literatura tem o poder de incitar o pensamento para um jogo de buscas e de revelações que nos conduz à alteridade.

A força do conhecimento proporcionada pela literatura não se baseia na informação, visto que essa não é jamais a intenção do artista que quer antes de tudo divertir, estimular, provocar por meio de efeitos estéticos a serem apreendidos pelo outro. Por isso podemos afirmar que a literatura é conhecimento heurístico, diferenciando-se do conhecimento algorítmico, posto que a literatura nunca para de procurar, jamais conclui; seus sentidos não têm limites.

Jogo que diverte e aguça, que provoca e revela, a literatura funciona como exercício de reflexão. A literatura relaciona-se à qualidade e não à quantidade. Ela ensina coisas insubstituíveis como a maneira de ver o próximo e a si mesmo, atribuir valores às coisas pequenas ou grandes, pensar sobre a vida, sobre o amor e sobre a morte.

Portanto, a literatura, entendida como ficção (mimese, representação, imitação), tem o poder de instruir porque provoca satisfação, prazer, encantamento, bem como horror, incômodo, indignação. Cada fato narrado traz uma iluminação, uma instrução; cada aventura serve de modelo para a nossa formação desde que assentado às circunstâncias em que nos encontramos.

Além disso, como ressalta Compagnon, a literatura é remédio que liberta o indivíduo das autoridades (ajuda-o a escapar das forças de alienação e de opressão) e o cura do obscurantismo religioso. A literatura, instrumento de justiça e de tolerância, aliada à leitura, experiência de autonomia, contribui para a liberdade e responsabilidade do indivíduo.

E, principalmente, a literatura remunera os defeitos da linguagem. Os artistas, “antena da raça”, segundo a expressão de Ezra Pound, fazem-nos ver o que não vemos naturalmente. É a arte que nos mostra dentro ou fora de nós, na natureza ou no espírito, coisas que não impressionaram nossos sentidos e nossa consciência. Os poetas e os romancistas dizem o que gostaríamos de dizer e não sabíamos como, porque nos faltam as palavras. “Brincando com a língua, a poesia ultrapassa suas submissões, visita suas margens, atualiza suas nuances e enriquece-a violentando-a” (COMPAGNON, 2009, p.38). Portanto, é na palavra e pela palavra que reside a força majestosa da literatura.

Dessa forma, fica claro que a literatura está relacionada ao prazer e ao conhecimento. No entanto, Antoine Compagnon nos provoca a pensar: além da força de evasão, qual o grande poder de ação da literatura?

Ao final de sua histórica aula, o professor afirma que “A literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis” (COMPAGNON, 2009, p.52). A literatura é um exercício de pensamento porque seu instrumento penetrante é a língua; e é esse instrumento que dá liberdade total para a imaginação e para a deliberação moral do leitor. A leitura é uma experimentação dos possíveis porque seu tempo é o tempo do leitor, é ele quem determina o ritmo da leitura e das aprovações e condenações que esta lhe provoca. Dessa forma, o exercício aberto da leitura promove o aprendizado de si e do outro, revelando que não há uma identidade

estável, mas sempre passível de tornar-se, de vir a ser. É nesse ponto que reside a grande força de ação da literatura.

Em “O direito à literatura”, Antonio Candido (2004, p.176) chama a atenção para o papel da literatura na formação do homem, ressaltando seus aspectos paradoxais, posto que os efeitos dos textos literários são, ao mesmo tempo, apregoados e temidos pelos educadores.

De fato, há conflito entre a ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.

A literatura tem, portanto, papel formador da personalidade, porém, não conforme as convenções, mas de acordo com a força indiscriminada e poderosa da própria realidade posto que tanto os valores que a sociedade recomenda quanto os que ela rejeita fazem parte das diversas manifestações literárias. Dessa forma, a literatura aceita e recusa, propõe e denuncia, sustenta e contesta e, com isso, possibilita-nos vivermos os problemas dialeticamente.

Renato Russo (1960-1996), renomado artista do cenário musical brasileiro e leitor declarado dos clássicos, viu no rock, fenômeno artístico de massa, a possibilidade de compartilhar suas reflexões, encontros e desencontros consigo e com o outro. Partindo da hipótese de que a literatura influenciou esse artista, deixando rastros em sua obra e de que a leitura intensa ajudou-o a desenvolver o eu autônomo de que fala H. Bloom (2001, p.188), interessa-nos, nesta dissertação, investigar de que maneira a literatura repercutiu na obra desse compositor. Assim, pretendemos, por meio de análises, apontar e discutir como Renato Russo usa a literatura em suas composições e que efeitos de sentido ela provoca em suas letras.

O objeto de estudo sobre o qual recai nosso olhar é a poética de Renato Russo. Partindo do pressuposto de que o mundo da leitura nos conduz à leitura do mundo, nosso trabalho pretende desautomatizar o olhar que, em geral, recai sobre letras de canção da música brasileira, com o fim de revelar uma poética essencialmente verbal na obra de Renato Russo.

Ao delimitar o corpus da pesquisa, intrigaram-me, especialmente, as letras de canção que traziam referências literárias, pois este é um tema pouco explorado pela fortuna crítica de Renato Russo.

Em relação aos trabalhos textuais referentes à Legião Urbana e ao seu líder, encontramos vários artigos de jornais e de revistas; capítulos de livros; livros inteiros e dissertações de mestrado e teses de doutorado. Esses trabalhos variam bastante. Muitos acompanham os lançamentos de cada disco e de cada trabalho lançado em relação à banda; alguns discutem questões temáticas abordadas em suas canções tais como ética, política, relações amorosas, etc. (MAIA, 2000); outros trazem aspectos autobiográficos (DAPIEVE, 2006; MARCELO, 2009) ou abordam a recepção da obra por um público singular (DEMARCHI, 2006). Alguns trabalhos estão direcionados à questão da linguagem e do projeto de criação das letras (CASTILHO; SCHLUDE, 2002; SILVEIRA, 2008; GOMES, 2008; SIQUEIRA JÚNIOR, 1995).

Castilho e Schlude (2002, p.25) fazem uma abordagem de todas as letras dos álbuns da Legião Urbana. Apesar de parecer uma proposta pretensiosa, o projeto das autoras pauta-se na constatação de um diálogo entre as letras da banda que criam e mantêm uma coerência interna. Para as pesquisadoras, há, em toda a obra, a existência de temas preciosos ao Romantismo e afirmam a descoberta de que “o discurso apresentado nas letras mostrava um encadeamento, uma espécie de projeto poético, desembocando no típico beco sem saída romântico e passando por diversas fases coerentes com a sensibilidade romântica”.

A leitura da obra de Russo, sob o olhar de Castilho e Schlude, apresenta, portanto, caráter romântico no sentido literário do termo e está relacionada, sobretudo, à chamada segunda geração, denominada como “mal-do-século”. A produção literária de Renato Russo está baseada no mergulho do sujeito em si mesmo e explora temas como devaneio, melancolia, depressão, erotismo, tédio, ironia, idealização da morte.

Silveira faz um estudo da obra de Renato Russo rastreando a escrita do “animal autobiográfico”. Esse estudioso entende que a obra de Russo – bem como a de Cazuza – revela um registro autobiográfico pressuposto pelo caráter de encenação e representação do vivido. Ao formular o conceito “a poética da travessia”, busca revelar a forma cultural e crítica que esses poetas exibem dentro das grandes crises vividas pela chamada “geração perdida”: o retorno à democracia, o desenvolvimento da indústria de entretenimento, o uso das drogas, a Aids. Como a própria titulação do conceito operacional proposto por Silveira (2008, p.14) sugere, “a poética da travessia” aborda a

obra dos poetas citados, considerando a época de transição política pela qual passava o Brasil. Assim, conforme pontua Suely de Fonseca Quintana no prefácio do livro, Russo é “aquele que se escreve e escreve seu mundo, durante o fazer de sua obra e, ao mesmo tempo, fazendo a crítica desse tempo presente.” Conforme a mesma pesquisadora, Russo é um dos poucos que consegue “entregar-se e integrar-se como sujeito e objeto de sua escrita. Escrita de transição, escrita de revelação crítica, sem ser panfletária como a dos anos de ditadura”.

Gomes (2008, p.11 e p.15), em sua tese de doutorado, discute o tema das representações do amor destacando as homoeróticas nos contos de Caio Fernando Abreu e nas letras de Renato Russo. Para a estudiosa, interessa investigar em que nível ou plano estético-cultural as imagens propostas por esses autores poderiam “rasurar o modelo de amor romântico construído pelo discurso ocidental”. Segundo a pesquisadora, é possível deparar-se com conflitos de inclusões e intervenções geracionais nas letras de Renato Russo que ela reconhece como textos singulares por conta “de seus jogos poéticos e discursivos, cujo pano de fundo, não raro, é a paisagem amorosa”. Para a autora, Renato Russo destaca-se no cenário artístico nacional “como uma paisagem particular, ou como um universo singular”, graças à sua maneira de lidar com as palavras, de se expor como artista, de interpretar e de se comportar no palco, maneiras essas completamente distintas dos demais artistas de sua geração.

O processo de criação de todo bom artista é sempre assunto de interesse de estudiosos. Assim, Leoni, compositor, músico e cantor, desenvolveu um projeto que deu origem ao livro *Letra, música e outras conversas*, no qual constam oito entrevistas com grandes nomes da música brasileira da década de 1980.

O autor afirma que esse livro é “um bate-papo entre compositores sobre esse ofício nem sempre bem compreendido pelo público. Existe muito mais de suor, perseverança, disciplina e dor do que nossas aparências joviais e despreocupadas fazem supor”. Ao comentar a falta de intimidade da língua portuguesa com o rock, estilo musical naturalmente compatível à língua inglesa, porque esta tem palavras menores, muitas monossilábicas, complementa: “Na prática, nós tivemos que inventar uma nova linguagem, um novo código de comunicação”(SIQUEIRA JR, 1995, p.14-15).

Para Leoni, o rock da década de 1980 “foi um movimento de um vigor e de uma fertilidade impressionantes, que teve o poder de sacudir a então acomodada MPB, na época infestada de diluidores de Chico e Caetano, e de desalojar os artistas populares de seus feudos” (SIQUEIRA JR, 1995, p.16).

Um dos entrevistados é Renato Russo sobre quem o autor comenta:

Outra coisa interessante são as interpretações que ele dá para as letras e para os títulos das canções. São tantas as possibilidades de interpretação, tantos temas tratados em poucas frases, tantas referências implícitas, mas não diretamente apontadas que fica claro como uma obra deixa de pertencer ao compositor no momento em que cai no mundo. [...] O melhor de tudo é encontrar uma pessoa do bem, preocupada com valores morais e éticos, que não se rendeu ao cinismo. Um profundo conhecedor de música, literatura e cinema, com muito para dizer e que diz. E como! E quanto! Rendeu uma ótima entrevista (SIQUEIRA JR, 1995, p.63).

O livro é, portanto, rico em informações sobre o processo de criação de Renato Russo, pois traz o ponto de vista do próprio autor sobre sua obra.

No que tange à questão da intertextualidade, o trabalho mais específico que localizamos é uma dissertação de mestrado (FERNANDES JÚNIOR, 2002) na qual o estudioso demonstra que as palavras, ao percorrerem trajetórias migratórias, passando por diferentes tempos, espaços e sujeitos, também sofrem migração de sentidos e, assim, ao ocuparem novos contextos são re-significadas. Fernandes observa que em algumas letras de Renato Russo coexistem questões sagradas e profanas convivendo lado a lado nos textos, o que o leva a conduzir sua pesquisa sob esse recorte. Além disso, o autor dessa pesquisa aproxima também, intertextualmente, as letras de Russo às tendências da poesia Romântica.

Assim, procurando, pesquisando, lendo e relendo a fortuna crítica de Renato Russo, observamos que sua obra instiga diversas abordagens. Observamos, também, que há pelo menos dois pontos comuns entre os autores desses trabalhos que consideraremos igualmente de suma importância: 1º) É pelo apuro da palavra que Renato Russo destacou-se no cenário musical, compondo letras com recursos poéticos; 2º) Apesar de sua obra refletir dados biográficos, seus textos trabalham com o ficcional.

A partir do exame minucioso do “modo de dizer” do compositor, pretendemos nos enveredar por um percurso investigativo que abarque a presença de procedimentos poéticos recorrentes nas letras de canção de Renato Russo. Posteriormente, investigaremos que efeitos de sentido a presença de referências literárias provoca em

suas letras, pois constatamos que essas referências são constantemente citadas e apontadas, faltando, porém, um estudo específico sobre o assunto.

É comum que se fale da obra de Renato Russo como uma obra de relações intertextuais das mais diversas. No entanto, se como aponta Perrone-Moisés (1993), o diálogo entre os textos literários não é prática recente entre os escritores, interessa-nos investigar de que modo Renato Russo recorre aos textos alheios em seu processo de criação e quais são os sentidos surtidos desse procedimento.

O nosso estudo busca a relação intelectual entre a obra de Renato Russo e a literatura que se revela como uma via de mão dupla: da mesma maneira que a literatura influenciou o procedimento de composição do autor, suas letras de música influenciam a literatura num envolvente diálogo. Isso pode ser constatado no livro *Como se não houvesse amanhã*, lançado pela editora Record em 2010, que reúne 20 contos inspirados em músicas da Legião Urbana. A obra traz textos de autores de diferentes lugares do Brasil como Tatiana Salem Levy, Carlos Henrique Schroeder, João Anzanello Carrascoza, Ana Elisa Ribeiro entre outros numa organização de Henrique Rodrigues.

Na apresentação do livro, Rodrigues (2010, p.7) fala do caráter universal e atemporal da obra da Legião Urbana bem como da forma estritamente poética como os temas foram trabalhados nas letras das canções. E afirma que o caráter de novidade, espanto e transcendência em relação à vida impresso pela obra permite nos redescobrirmos. As canções da Legião fizeram parte da vida do escritor e, mesmo com o passar dos anos, ele afirma: “Agora, homem feito, vejo que essas músicas ainda causam a mesma sensação: dizem algo intimamente, além de despertarem um tipo de certeza de que também preciso dizer algo. No meu caso, com a literatura.”

Além da literatura, as letras de Renato Russo abrem o diálogo para outras artes, como o cinema. A canção “Faroeste Caboclo”, um épico de 159 versos com duração de 9 minutos (que narra a saga de João de Santo Cristo, nordestino que chega a Brasília em busca de uma nova vida, envolve-se com o mundo do crime e é morto por um traficante rival), ganhou roteiro de Marcos Bernstein e Victor Atherino e direção de René Sampaio para a realização do filme com título homônimo em 2011 cujo lançamento está previsto para outubro de 2012. Assim, uma das canções de maior sucesso da Legião Urbana, tantas vezes processada no imaginário dos ouvintes, é recriada para as telas do cinema, configurando *Faroeste caboclo: o filme* como um novo texto. Não se trata de

fazer uma espécie de clipe da música como os próprios produtores asseguram¹. Justamente por se inserir em um campo de produção cultural distinto da canção, o filme contará, por exemplo, com a criação de novos personagens e novas cenas que, sob o ponto de vista de seus produtores, multiplicarão os tantos sentidos já recriados pelos seus ouvintes desde sua criação. Não há, portanto, a preocupação com a fidelidade ao texto de Renato Russo, mas a consideração de um diálogo com o intertexto que arranque novas entonações a partir da reelaboração da forma e do sentido do texto alheio.

Nosso objetivo, portanto, é verificar o diálogo entre as letras de Renato Russo e as obras literárias que elas retomam, o que justifica nossa seleção de textos, a saber: ‘Pais e filhos’, ‘Perfeição’, ‘A montanha mágica’ e ‘Daniel na cova dos leões’. A escolha, a princípio, deve-se à homonímia dos títulos das canções com títulos de obras literárias e, por extensão, pela não existência de estudos referentes às três primeiras no que tange à questão da intertextualidade.

Entendemos que a leitura dialógica de um texto viabiliza outras perspectivas de leitura além de resgatar textos de autores de diferentes épocas. Nesse sentido, acreditamos que nossa pesquisa poderá ser útil para verificar o papel que a literatura desempenhou na obra de Renato Russo. Mais do que reconhecer os vestígios textualizados de referências literárias, nosso objetivo, ao utilizar os termos ‘intertextualidade’ e ‘interdiscursividade’, é observar e analisar como determinadas obras literárias aparecem na obra de Russo, considerando novos sujeitos, tempo e espaço.

Para entender o papel da intertextualidade nas letras de Renato Russo, partimos da questão: para que ele usa a intertextualidade? Para a qual levantamos algumas hipóteses que procuraremos verificar ao longo de nosso trabalho: para reforçar a crítica à sociedade burguesa e capitalista? Para dar universalidade às mensagens? Para rejeitar a cultura literária, subvertendo-a? Para dessacralizar as mensagens dos textos literários? Para subverter os valores implícitos nos textos com os quais dialoga? Para se apossar de procedimentos de construção de textos poéticos? Para sustentar procedimentos de composição?

Nesta dissertação de mestrado, nossa proposta será estudar apenas as letras das canções, portanto, a melodia não será considerada neste momento. Assim, pretendemos

¹ <http://www1.folha.uol.com.br/folhateen/928494-folhateen-antecipa-cenas-e-personagens-de-faroeste-caboclo.shtml>. Acesso em: 17 jun. 2012

observar e analisar como se desenvolve o estilo de Renato Russo em seu trabalho apurado com a palavra, lapidada de modo a alcançar efeitos poéticos, pois, como atesta Antonio Candido (2004, p.178),

o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido.

Assim, o que causa impacto, o que impressiona em uma produção literária é o entrelaçamento da mensagem com sua organização. No entanto, é a forma que, como os tijolos de uma construção, ordena nossa mente, nossos sentimentos e nossa visão de mundo.

O embasamento teórico para a realização de nosso estudo sobre o diálogo entre as letras de canções de Renato Russo e obras literárias estará fundamentado nas orientações de Bakhtin, Kristeva, Genette, Fiorin e também nas reflexões de Schneider e Leila Perrone-Moisés.

No primeiro capítulo, realizamos uma rápida biografia de Renato Russo. Nosso objetivo foi destacar os elementos culturais que exerceriam influência em sua obra, especialmente o contato com a literatura, cujo diálogo será retomado em tópicos seguintes. Na sequência, fizemos um levantamento da discografia do artista; entendemos que este é o momento adequado para se ter uma visão global de sua obra que abarca procedimentos intertextuais, dialogando com outros textos por meio de citações, epígrafes, canções. Efetuamos, ainda, uma breve abordagem do movimento *punk* para recuperar o caminho artístico percorrido por Renato Russo.

No segundo capítulo, consideramos importante tecermos algumas ponderações entre letra de música e poesia, menos com o intuito de justificar nossa escolha do que inserir o gênero como especificidade de texto na contemporaneidade. Para tanto, traçamos um estudo histórico sobre a canção e as relações entre poesia e música com destaque para a cultura portuguesa e brasileira. Nosso objetivo é mostrar que Renato Russo faz parte de um grupo seleto de letristas e de cantadores contemporâneos cujo trabalho proporcionou ampla musicalização da poesia.

Como o próprio título sugere, no capítulo III, nosso intuito é demonstrar a presença de procedimentos poéticos a partir da análise de algumas letras de canção. Observamos que no processo de criação, Renato Russo explora, entre outros procedimentos, o uso da função poética da linguagem ao realizar um processo de seleção e arranjo vocabular que conduz à multissignificação de seus textos.

A análise da primeira canção escolhida, “Será”, baseia-se em colagens de análises de outros estudiosos e do próprio poeta. Nossa intenção ao adotarmos esse recurso foi, ao registrarmos diferentes leituras de um mesmo texto, demonstrar que as letras de Renato Russo se abrem continuamente a novos sentidos como matéria inacabada e, portanto, configuram-se como poesia, como confirmaremos também na análise das outras letras selecionadas.

O quarto capítulo destina-se às reflexões e discussões acerca dos estudos intertextuais, embasamento teórico sob o qual se fundamenta nossa pesquisa. É com base nesses conceitos e autores que desenvolveremos as leituras analíticas das letras das canções selecionadas, evidenciando o diálogo intertextual e interdiscursivo estabelecido na obra de Renato Russo.

O capítulo V destina-se às leituras das letras selecionadas. Nosso procedimento de análise baseou-se em dois movimentos de leitura: primeiramente realizamos uma leitura com base na autonomia do próprio texto, para em seguida buscarmos novas possibilidades de leitura com base nas referências intertextuais.

Conforme aponta Sartre em *O que é literatura* “a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos” (SARTRE *apud* COMPAGNON, 2010, p.143). Logo, todo autor é sempre um leitor que se apodera de textos para compor um novo texto formado por interrupções e desvios, derivado de movimentos de leitura, interpretação, e, portanto, fragmentação e deslocamento. Esperamos, por isso, que nossa pesquisa e nosso trabalho de interpretação deixem transparecer que a experiência da leitura na obra de Renato Russo é inevitavelmente uma experiência dialógica, ambígua, divergente entre a liberdade e a imposição, o outro e o eu, a realidade e a ficção, o direito e o avesso; que permitiu que sua obra revelasse as leituras que fez dos clássicos: *os poemas que escreveu são os livros que leu*.

Tudo bem tudo bem
 Mas realmente não gosto que me
 visitem sem avisar antes - sempre
 estou ocupado ou fazendo alguma
 coisa ou etc.

Uma boa ideia rapazes é
 LER LIVROS, aí vocês verão que
 nem sou tão original (etc.) assim.

Uma lista:

ZEN É A ARTE DE MANUTENÇÃO DE MOTOCICLEIAS -

Robert M. Pirsig

A MONTANHA MÁGICA - Thomas Mann

ADMIRÁVEL MUNDO NOVO - Aldous Huxley

ESTÓRIAS DE FADAS - Oscar Wilde

REVOLUÇÃO DOS BICHOS - George Orwell

CAPITÃES DA AREIA - Jorge Amado

O ENCONTRO MARCADO - Fernando Sabino

O APANHADOR NO CAMPO DE CENTEIO - J.D. Salinger

DISCURSO SOBRE A SERVIÇÃO VOLUNTÁRIA - Etienne de la Bouffie

O SENHOR DOS ANÉIS - J.R.R. Tolkien

SIDDHARTA

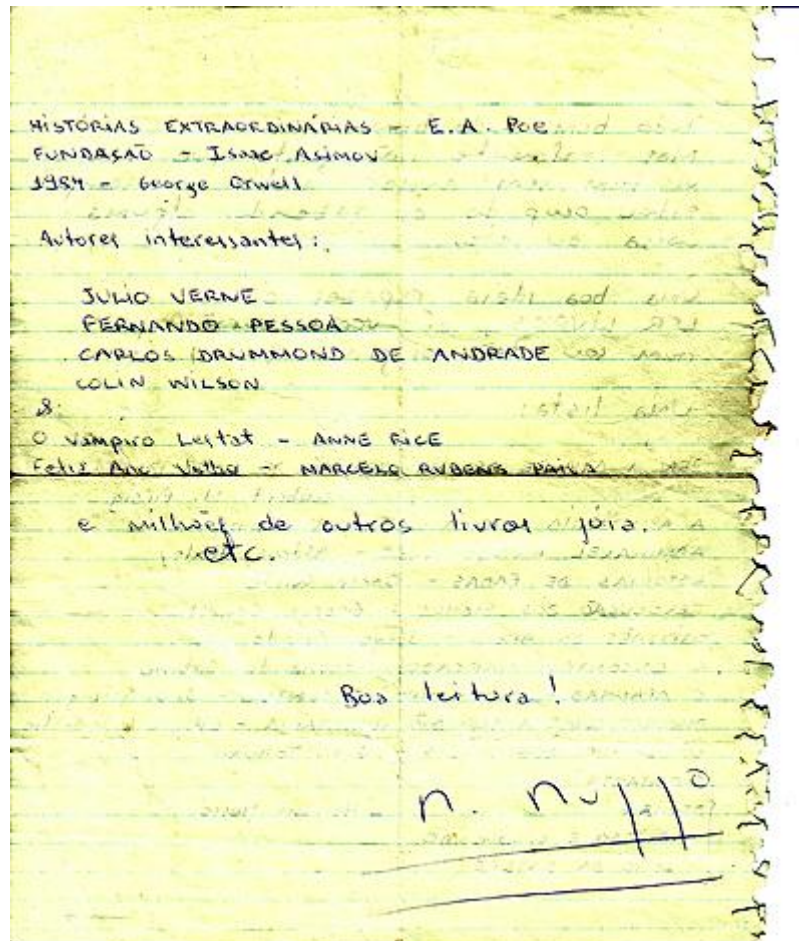
SEMÂN

- Herman Hesse

NARCISO E GOLDMUNDO

O LOBO DA ESTEPE





<http://www.letrasecia.com.br/blog/blog/2011/10/11/os-livros-recomendados-por-renato-russo/>

Acesso em: 25 mar. 2012.

2. HÁ TEMPOS

2.1 Renato Russo: um pouco de história

Renato Manfredini Junior nasceu em 27 de março de 1960 na cidade do Rio de Janeiro. Aos sete anos mudou-se com a família para a cidade de Nova Iorque, permanecendo nos Estados Unidos por dois anos, período que será de grande importância para sua vida e sua obra.

O contato com a nova língua e sua facilidade com o idioma levou Renato ao domínio do inglês e também facilitou bastante sua paixão pelo rock, que começou com os Beatles, logo se estendendo a Elvis Presley e Bob Dylan. Além dos clássicos do rock, Renato ouviu muito rock progressivo e *punk*, fundamental para o surgimento da Legião Urbana. Porém, segundo o jornalista Dapieve (2006), Renato gostava também de música clássica, influência que recebera do pai. A paixão pela música clássica no futuro seria registrada pela aquisição de CDs de Schubert e Rachmaninoff e de *videolasers* com óperas de Wagner, seu favorito, que encheria seu apartamento.

Seu Manfredini estimularia no filho também o amor ao cinema e aos livros. Havia à disposição na casa, muitos livros em português e em inglês. Conforme afirma Arthur Dapieve (2006, p.27), Renato lia muito e muito rápido.

Apreciava muito poesia – os sonetos de Shakespeare, P. B. Shelley, W. H. Auden, o *beat* americano Allen Ginsberg, Jean-Arthur Rimbaud, Fernando Pessoa e todos os seus heterônimos, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado – e filosofia – a coleção Os Pensadores, da editora Abril Cultural, súmula das reflexões de gente como Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche e Bertrand Russel, deu-lhe muito o que pensar e reprocessar.

A família retorna ao Brasil em 1969, indo morar no Rio de Janeiro até o ano de 1973, quando se muda para Brasília. Na capital, Renato enfrenta situações marcantes, típicas da nova capital brasileira como o tédio e falta de opções de lazer.

Em 1975, Renato Manfredini Júnior enfrenta sérios problemas de saúde: epifisiólise. A doença, de caráter virótico, leva o garoto a uma cirurgia. Vítima de erro médico, Renato é condenado a grande sofrimento com dores pungentes, o que o leva a nova cirurgia e a um ano e meio de limitações físicas até conseguir superar o problema.

Porém, Renato não deixou de estudar nesse período. Com o apoio de amigos e grande confiança depositada pelo colégio em que estudava (ele fazia as provas em casa),

não perdeu nenhum ano de estudo. No entanto, se esse foi tempo de extremo sofrimento, não deixou de ter um lado produtivo. Renato leu como um louco. Talvez para encontrar algum prazer, pois como afirma Harold Bloom “Ler é um dos grandes prazeres da solidão. [...] Ler nos conduz à alteridade, seja à nossa própria ou à de nossos amigos, presentes ou futuros. Literatura de ficção é alteridade e, portanto, alivia a solidão” (BLOOM, 2001, p.15).

O período de introspecção, mergulhado na dor, na solidão e na leitura marcaria profundamente sua obra que estava por vir. Nessa fase,

decidiu interessar-se ainda mais seriamente por música. Chegou a criar uma banda fictícia para se distrair no seu quarto de paredes cobertas de fotos, a 42nd Street Band, na qual o cantor/*alter ego* se chamava Eric Russell. [...] Para a 42nd Street Band de Eric Russell, Renato Manfredini Jr. escreveu a biografia, pensou na obra, bolou capas para os discos. Parecia uma banda de verdade (DAPIEVE, 2006, p.31).

Nesse sentido, poderíamos dizer que Eric Russell é um heterônimo de Renato. Vale lembrar versos de Fernando Pessoa, um dos escritores preferidos de Renato Russo, “A experiência directa é o subterfúgio, ou o esconderijo, daqueles que são desprovidos de imaginação [...]. imaginar é tudo, desde que não tenda para agir. Tudo quanto não é a minha alma é para mim, por mais que eu queira que o não seja, não mais que cenário e decoração”¹. Dapieve documenta em seu livro um trecho escrito na ocasião (do qual reproduzimos apenas um parágrafo) que ilustra a pura imaginação de Renato

the Eric Russell interview: first draft.
Why did you decide doing a solo album?
Actually it wasn't really a solo album. It was something like a break from what the band was doing. You see, at that time I felt very uptight, like, I felt that the guys wouldn't like my songs, they sort of ran away from what the band was doing, all those blues and stuff. I had all these songs under my pillow you know, the country-folk things, long ballads with long lyrics. Not very commercial (DAPIEVE, 2006, p.30).

Interessante pensar que anos mais tarde, já à frente da Legião Urbana, Renato Russo gravará dois discos solos como trabalhos alternativos, um em inglês e outro em italiano. No entanto, as canções longas com letras extensas estarão presentes no repertório da Legião em comum acordo com os outros integrantes. Eric Russell, como

¹ <http://arquivopessoa.net/textos/2025>. Acesso em: 16 jan. 2012.

podemos observar no texto transcrito, não estava preocupado com criações de apelo comercial. Essa seria também a marca da Legião Urbana.

Além dos manuscritos, a existência de Russel ficou registrada também na ocasião da morte de Sid Vicious, integrante do Sex Pistols; Renato enviou uma carta de Eric Russell para o *Melody Maker*, jornal especializado inglês, que foi publicada em 31 de março de 1979.

O cinema tornou-se outra grande paixão para Renato, quase tão grande quanto o rock'n'roll. Era tão voraz como espectador quanto como leitor. Capaz de assistir a quatro fitas de vídeo por dia tinha predileção pelos diretores Ingmar Bergman, sueco, e François Truffaut e Jean-Luc Godard, franceses.

A paixão pelo cinema levaria o artista a compor canções cujos títulos nos remetem a obras da sétima arte em um possível diálogo textual como, por exemplo, *Teorema*, filme da década de 60 do diretor italiano Pier Paolo Pasolini; *L'Avventura*, nome de um filme de 1960 feito pelo cineasta italiano Michelangelo Antonioni; *L'âge d'or*, filme francês de 1930, dirigido por Luis Buñuel.

Influenciado pelo movimento *punk* inglês, Renato, ao lado de André Pretorius e Felipe Lemos, forma em 1978 sua primeira banda de rock: o Aborto Elétrico. “Para Renato, a atitude *do-it-yourself* tinha tudo a ver com um país que começava a explorar a abertura política do general Ernesto Geisel” (DAPIEVE, 2000, p.130).

O Aborto Elétrico fez poucos shows e nenhuma gravação, mas parte de seu repertório ficou registrado nos discos de duas bandas dele nascidas: Legião Urbana e Capital Inicial. O Aborto Elétrico desmembrou-se na virada de 1981 para 1982.

Neste ano, Renato faz apresentações solo, cantando ao violão, abrindo shows de outras bandas sob a alcunha de ‘o trovador solitário’ que remete ao ‘caminhante solitário’ Jean Jacques Rousseau, filósofo do século XVIII que, ao lado do também filósofo Bertrand Russel e do pintor Henri Rousseau são referências para a criação do nome artístico de Renato Russo. (CONVERSAÇÕES, 1996)

Em 1983, Renato junta-se a Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos para formar a consagrada Legião Urbana. Em 1984, Renato Rocha entra para o grupo, onde permanece até 1988. Depois disso, a banda volta a ser formada pelo trio original, que permanece unido até o ano de 1996, quando Renato Russo morre em decorrência de problemas causados pela AIDS. É anunciado, então, o fim de uma das maiores bandas de rock do Brasil.

“Com a morte de Renato Russo, o BRock perde não apenas sua mais potente voz, mas também o seu mais potente cérebro” (DAPIEVE, 2000, p.211).

2.2. Discografia: mais do mesmo

Eu me preocupo em fazer um texto que daqui a duzentos anos, se a pessoa pegar, não vai precisar de nota de rodapé. O que implica que ‘Há tempos’, por exemplo, ‘Disseste que se tua voz tivesse força igual/ À imensa dor que sentes/ Teu grito acordaria/ Não só a tua casa/ Mas a vizinhança inteira’ pode ser numa vizinhança *hi-tech* em Nagóia, Osaka, ou pode ser Vila Rica. Isso foi uma coisa com que sempre me preocupei, uma coisa que aprendi com Drummond e Pessoa, não querendo me comparar, é claro. (Renato Russo *apud* DAPIEVE, 2006, p.127)

As canções executadas pela Legião Urbana foram compostas pelos integrantes da banda, Marcelo Bonfá, Dado Villa-Lobos e Renato Russo. Dessas canções, Renato Russo é autor ou co-autor de todas as letras.

Ao realizar uma pesquisa sobre a discografia de Renato Russo algumas questões nos chamaram a atenção: as letras, as referências registradas nos encartes, as imagens, o cuidado com a reprodução das letras, cuidados esses que revelam além de um projeto poético musical, um projeto gráfico e um engajamento com questões sociais. Assim, os encartes, com suas capas e contracapas, imagens e citações, também carregam mensagens que podem ser decodificadas ou, pelo menos, questionadas. (PRADO, 2011)

Nos primeiros quatro discos da Legião Urbana, percebe-se claramente uma alternância em relação à linha temática e melódica de cada trabalho. Para Dapieve (2006, p.125), eles “obedeciam a um ciclo, sístoles e diástoles, altos e baixos, de certa forma associados ao estado de espírito de Renato”. As letras das canções desses discos eram carregadas da energia *punk* em sua aparente simplicidade.

O primeiro disco *Legião Urbana* engloba um aspecto mais político e contestador, aproximando-se dos ideais *punks*. Lançado em janeiro de 1985, às vésperas do *Rock in Rio*, teve seu marketing prejudicado e, por conta disso, demorou cerca de seis meses para ‘engrenar’ junto ao público. No entanto, o projeto ‘ambicioso’ de Renato Russo começava a ganhar espaço nos bastidores da música.

Era comum que novas bandas de rock primeiramente gravassem compactos que as inserissem no mercado musical. Uma vez caídas no gosto popular lançavam seus

LPs. No entanto, Renato Russo exigiu da EMI a gravação de um álbum e não de um compacto. Sua intenção não era estourar um hit, mas revelar um estilo por meio de canções cujas letras mostrassem uma visão crítica de sua geração. Isso só seria possível com várias canções abordando temáticas diversas sobre política, trabalho, religião, amor, sexo e revolução.

Com essa atitude, Renato Russo demonstra que já tinha em mente o desejo de construção de uma carreira sólida e de um trabalho sério. Seu estilo e visão crítica marcaram presença e foram reconhecidos ao longo da produção de cada álbum. A unidade de cada disco tornou-se um aspecto importante para se entender a totalidade da obra como um projeto poético-musical.

É na escrita, nas letras das canções que a Legião Urbana chama a atenção do público e da crítica. Para Nelson Motta, o disco foi bem recebido e Russo aparecia como o grande letrista do Rock Brasil. “Renato era a novidade, um grande talento poético” (MOTTA, 2000, p.395).

Arthur Dapieve (2006, p.76) registrou a avaliação do próprio Renato Russo sobre o primeiro trabalho da banda: “Aquele disco dava um panorama de tudo o que estava acontecendo com o jovem daquela época e, por tabelinha, com o jovem de hoje em dia – avaliaria Renato. É um clássico, um livro completo.”

Ao falar do disco, vemos que Russo refere-se a ele usando o substantivo livro. Se pensarmos em livro como obra de cunho literário e/ou artístico, como publicação de valor documentário, a afirmação de Russo é coerente. As letras do primeiro disco da Legião Urbana abordam questões históricas, sociais e culturais, além de versarem sobre sentimentos, encadeadas em um projeto poético que norteará toda a obra do compositor.

Há no encarte deste primeiro álbum vários elementos que reforçam a ideia de origem. O próprio título do disco, homônimo ao da banda, no sentido de apresentá-la e ao mesmo tempo fixá-lo; a foto dos integrantes do grupo ocupando o centro da capa; elementos culturais relacionados à cidade de origem da banda – sobre a foto há o símbolo da Explanada dos Ministérios, em Brasília, e logo abaixo da foto há uma imagem de um índio segurando um arco e flecha, “simbolizando a luta por valores tradicionais que davam o tom da organização social, em especial, ao coletivismo” conforme aponta Prado (2011). Além disso, predomina no encarte a cor branca, cor da origem ao significar ora a ausência, ora a soma das cores. (CHEVALIER; GHEERBEANT, 1997)

Dois, lançado em 1986, era um disco mais ambicioso no qual a banda apresentava maior domínio de estúdio. Era também um disco de canções mais interiorizadas, sem deixar, no entanto, questões sociais e políticas de lado especialmente em ‘Metrópole’, ‘Fábrica’ e ‘Índios’. Uma colagem sonora onde se escuta, em meio a outros ruídos e outras músicas, o seguinte trecho de ‘Será’: ‘Brigar pra quê / Se é sem querer’ interliga o trabalho anterior a este, marcando o início do disco.

A capa do encarte do disco *Dois* é bem simples; nela consta apenas o nome da banda entre duas retas paralelas e o título, indicando que é o segundo trabalho de uma série do grupo. No entanto, dois é também um número par e, portanto, indica conjunto de duas pessoas ligadas por algo em comum; conjunto formado por macho e fêmea ou por marido e mulher; casal; cada um dos cônjuges ou parceiros². Embora haja músicas de questões políticas, a maior parte das faixas, remete à relação do eu com o próximo, sendo o relacionamento entre duas pessoas o eixo temático principal. Ao final da ficha técnica surge em caixa alta a frase “URBANA LEGIO OMNIA VINCIT”, que se tornaria lema da banda: “Legião Urbana a tudo vence” ou “Força sempre”.

Que país é este 1978/1987, terceiro disco da banda, é uma espécie de antologia com músicas do tempo do Aborto Elétrico e do Trovador Solitário. Retoma, portanto, a linha política e *punk* do primeiro disco com canções que já eram bastante conhecidas do público porque eram cantadas nos shows ao vivo. ‘Angra dos Reis’ e ‘Mais do mesmo’ eram as únicas realmente inéditas.

Sobre o disco, Renato diz: “São coisas de que queríamos falar: Constituição, cocaína, solidão. Mas são letras antigas, adolescentes”. O disco teve grande aceitação pelo público e “No começo de março, ‘Que país é este’ chegou ao topo da parada de LPs mais vendidos, com 240 mil cópias” (DAPIEVE, 2006, p.100 e p.103).

Lançado em 1989, *As quatro estações* é um disco que desfaz a estrutura do trabalho anterior, trazendo referências religiosas e literárias, linguagem rebuscada, uma letra completa em inglês; um disco sereno com temas mais espirituais e menos materiais: Buda, Tao-te-King, Jesus, Camões.

É neste disco que aparece a citação mais famosa da banda: o poema de Camões e a carta de São Paulo aos Coríntios, reestruturados na letra de “Monte Castelo” e outras como o segundo verso de “Há tempos”. Nas letras elas não aparecem entre aspas, contudo os créditos são devidamente atribuídos na quarta capa do encarte num texto do

² Conforme Dicionário eletrônico Houaiss

próprio Renato no qual ele atesta sua capacidade de diálogo com outras obras como parte inerente de seu processo criativo: “Não vá pensar que fizemos tudo isso sem ajuda”. Outra citação marcante aparece na letra de “Se fiquei esperando meu amor passar” na qual o autor traz, agora entre aspas, um trecho extraído do Evangelho de São João (I, 29).

O álbum *V* (1991) inaugura os lançamentos da banda da década de 1990. Na obra da Legião é o disco favorito de Renato Russo, no qual se encontram as melhores letras, segundo o próprio vocalista. É um disco lento, com canções longas: ‘Metal contra as nuvens’ (com 11 minutos), ‘A montanha mágica’ (uma média de 7 minutos), ‘Vento no litoral’ (em torno de 6).

Em *V* o diálogo ultrapassa o universo das letras, permitindo uma interação entre o rock e outros estilos musicais. A última faixa é ‘Come share my life’, tradicional folclore americano. Na introdução de ‘Teatro dos vampiros’ ecos da obra instrumental barroca *Canon* do alemão Johann Pachelbel, do século XVII. A instrumental ‘A ordem dos templários’ inclui ‘Douce Dame Jolie’, do francês Guillaume de Machaut, do século XIV. E ‘Love song’, Cantiga de Amor do século XIII, de Nuno Fernandes Torneol³, é a 1ª faixa do CD.

Logo em seguida, inicia-se ‘Metal contra as nuvens’ uma canção de 11 minutos, repleta de elementos medievais (castelo, espada, princesa, dragão, metal, ouro, brasão, tesouro), que, segundo Gomes (2008, p.203), “narra uma jornada mística, na qual fé, desejo e verdade estão relativizados pela inconstância do percurso e posicionamento do herói”.

Além dessa canção, a atmosfera medievalista é suscitada por um conceito estético que se cristaliza em faixas como a instrumental ‘A ordem dos templários’, ou pelos símbolos dispostos na capa e no encarte, onde predominam as cores branca e dourada, ou ainda pela escolha da fonte para impressão das letras.

No CD *V* aparece uma espécie de epígrafe às avessas, pois as duas frases que funcionam também como recorte para a leitura do CD, aparecem na 3ª capa após a impressão de todas as letras e da ficha técnica. A primeira, dita pelo *stone* Brian Jones em 1967, “Such psychic weaklings has Western civilization made of so many of us”, explicava a desolação que perpassava o disco; a outra, dita pelo próprio grupo: “Bem-

³ Essas informações constam no próprio encarte do CD antes da ficha técnica.

vindo aos anos 70!” fazia referência aos principais elos sonoros do disco (rock progressivo, hard rock).

O álbum duplo: *Música para acampamentos (Gravações ao vivo e especiais para rádio e televisão 1985 – 1992)*, lançado em 1992, é uma coletânea de canções da banda. Ao observarmos os títulos das faixas que compõem este álbum duplo, veremos que a maior parte deles faz parte de outros discos lançados pela banda. *Música para acampamentos* não estava previsto em contrato, mas tornou-se um trabalho interessante: “Para a banda, o álbum foi uma maneira de recuperar o alto investimento financeiro feito na série de shows interrompida em Natal” (DAPIEVE, 2006, p.136); para os fãs, um presente. O disco registra gravações ao vivo em palcos diferentes “com um caráter antológico e desigual”. Assim, grandes sucessos da banda estão misturados a *covers* ou citações. O disco inclui também ‘A canção do senhor da guerra’, tocada somente por Renato Russo nos estúdios da EMI- Odeon.

Como as gravações são ao vivo, é possível observar a interessante *performance* de Renato Russo ao promover diálogos entre as canções da Legião e clássicos da música mundial. Na versão de ‘A montanha mágica’, por exemplo, Renato inicia cantando um trecho de ‘You’ve lost that lovin’ feeling’ (de Barry Mann, Cynthia Weil, Phil Spector). Ininterruptamente, entra na letra de ‘A montanha mágica’ propriamente dita e ao final emenda ‘Jealous Guy’ (de John Lennon) para finalizar com ‘Ticket to ride’ (de Lennon e McCartney).

As referências que Renato traz ao cantar ‘A montanha mágica’ ao vivo nem de longe são aleatórias ou apenas apresentam uma linha melódica de fácil engate. Apresentam um suporte temático que tornam o cruzamento de vozes de diferentes artistas totalmente coerente e enriquecedor.

Na versão de ‘Soldados’, cantada no show realizado no Parque Antártica, São Paulo, em agosto de 1990, o início se dá com um trecho de ‘Blues da piedade’ (de Frejat e Cazuzza) e de ‘Faz parte do meu show (de Renato Ladeira e Cazuzza) para depois entrar em ‘Soldados’ e no final desembocar em ‘Nascente 9’ (de Flávio Venturini e Murilo Antunes). Com isso, Renato Russo não apenas presta sua homenagem ao amigo e poeta do rock, pela morte recente, como também resgata discursos relacionados à imagem de Cazuzza como a homossexualidade, a Aids, a arte.

Dessa forma, Russo cria novos textos com o resgate de outras vozes, propondo ao público referências que associadas levam a novas reflexões.

O encarte deste álbum não traz as letras das canções, apenas as referências às versões apresentadas. Além das frases, *Urbana Legio Omnia Vincit*, logo no alto da primeira página, e “Ouça no volume máximo”, no final da terceira capa, o encarte traz também uma dedicatória a “Giuliano, Thayssa, Nicolau, Miranda, João Pedro, Thiago, Gabriel e todas as crianças” além de ilustrações de Marcelo Bonfá na capa e na quarta capa.

O descobrimento do Brasil (1993) trazia como sempre a eterna dialética entre o público e o privado na obra de Renato Russo. Na capa e na quarta capa do encarte, fotos do trio legionário em meio a muitas flores. As letras estão transcritas em folhas com desenhos e fotos de flores, mesclando cores fortes como vermelho, amarelo, azul e verde.

Sobre este disco, Silveira (2008, p.131-132) aponta para a necessidade de renascimento que se protagoniza. A canção homônima não faz nenhuma alusão direta à nação, mas “ressalta, na serenidade e simplicidade da letra, a vontade de descobrimento de um novo *eu*, que agora se estende metonimicamente para a necessidade de descoberta de um novo Brasil”.

Para Vianna (1995), este álbum é um mergulho na história da própria banda. O autor acredita que a serenidade deste trabalho “faz as pazes” com o desequilíbrio *punk* do Aborto Elétrico e justifica:

Perfeição, primeira música de trabalho desse disco, prova que tal pacificação é possível. A indignação e a auto-ironia *punk* da primeira parte dessa canção termina com hino de confiança no futuro: "Venha, que o que vem é perfeição". A última palavra de *O descobrimento do Brasil* é YEAH, gritado, virtuosamente *punk*.

A tempestade é o título do último disco da Legião Urbana lançado ainda com Renato Russo vivo. O lançamento se deu em setembro de 1996 e as gravações foram realizadas com o vocalista bem debilitado por conta da Aids. O título do disco vem acompanhado de um subtítulo: *ou O livro dos dias* que aparece em destaque na contracapa. A primeira página é toda preenchida pela ilustração de um vitral do século XIII da Catedral de Chartres cujo desenho ilustra uma mulher, à esquerda, um rei ao centro, e um cavaleiro à direita, todos montados em um cavalo.⁴ No verso, ou, na

⁴ Conforme Prado (2011), são o símbolo da proteção à vida, do conhecimento integral e da luta contra as forças do mal. Aliado à simbologia dos vitrais, o pesquisador acredita que isso seria a representação dos integrantes da banda que se encontrariam protegidos ou em busca de proteção.

segunda página, há uma epígrafe do livro *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade: “O Brasil é uma república federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus” que já prenuncia o tom de despedida que permeará o disco.

As letras são transcritas e ao final do ‘libreto’⁵, após a ficha técnica, segue uma lista com nomes de “Entidades consideradas de referência na defesa dos direitos de crianças, jovens e mulheres”. Há, então, um desenho de Marcelo Bonfá no qual vemos a imagem aparente da mulher, do rei e do cavaleiro partindo sem destino na linha do horizonte⁶; em seguida uma abertura na qual se encaixa o CD e na última página juntamente com a terceira capa, uma foto dos três integrantes da banda.

Entendemos que todo o projeto gráfico no qual se inclui a cor azul, as imagens, a lista de entidades, associado à epígrafe e ao próprio título (que nos remete ao título da última obra de Shakespeare) acentuam a cena na qual Renato Russo estava inserido e prenunciam a perda, a partida, a morte.

Uma outra estação foi lançado em 1997, quase um ano após a morte de Renato Russo. A maioria das canções são ‘sobras’ das gravações de *A tempestade*, mas traz, também, uma ‘Riding song’ que inclui a apresentação de todos os membros da banda, registrada para uma fita cassete promocional do álbum *Dois*; três músicas compostas no tempo do Trovador Solitário; duas vinhetas conduzidas por Trilha; um alegre *cover* para uma música da trupe setentista brasileira Liga Tripa. Essa variedade ressalta o caráter antológico do disco, destacado por Marcelo e Dado numa frase da primeira folha do encarte: “Ouça este disco da primeira à última faixa. Esta é a história de nossas vidas.” “*Uma outra estação* era uma espécie de disco-testamento da Legião, não importava que outros pudessem vir depois” (DAPIEVE, 2006, p.161).

Além desse, após a morte do líder da banda, outros álbuns foram lançados: *O último solo* (1997), reunindo sobras de interpretações dos trabalhos em inglês e italiano, com faixa multimídia interativa: videoclipe de ‘Strani amore’ e entrevista; *Mais do mesmo* (março de 1998) reunindo sucessos da banda; *Acústico MTV* (outubro de 1999); *Renato Russo – série Bis* (junho de 2000); *Como é que se diz eu te amo*, lançado em duas versões, uma dupla, outra com dois discos separados (março de 2000); *Presente*

⁵ Diferentemente das caixinhas plásticas tradicionais, a ‘embalagem’ deste CD é toda feita de papel, assemelhando-se a um pequeno livro.

⁶ Para Prado (2011), a proteção advinda dos símbolos interpretados nos vitrais se fora. A cor azul intensifica a imagem da tempestade que realça a situação da banda naquele determinado momento da carreira que se sentia à deriva no tempo, sem acreditar ou possuir nenhum tipo de proteção. Sensível reflexo de um final melancólico, que inevitavelmente ocorreu.

(março de 2003), uma compilação de duetos, gravações caseiras e trechos de entrevistas; *As quatro estações ao vivo*, gravado no Palestra Itália, estádio do Palmeiras, em São Paulo, nos dias 10 e 11 de agosto de 1990 – exceto uma faixa, gravada no Mineirinho em Belo Horizonte no mesmo mês – e lançado em duas versões, uma simples e outra dupla (março de 2004). Aparentemente, uma tentativa desmedida de preencher o vazio dos fãs causado pela morte do ídolo.

Como intérprete, Renato Russo lançou dois álbuns, um em inglês — *Stonewall in Concert* (1994) — e outro em italiano — *Equilíbrio distante* (1995).

Stonewall se propôs a marcar o 25º aniversário do levante gay contra a polícia no bar do mesmo nome, em Nova York. O disco traz 21 canções em língua inglesa e entre os compositores selecionados por Renato Russo estão Bob Dylan, Nick Drake e Stephen Sondheim. Parte dos lucros desse trabalho era doada, por Renato e pela EMI-Odeon, para a Ação da Cidadania contra a Miséria e pela Vida, organizada pelo sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, irmão do cartunista Henfil, ambos hemofílicos soropositivos. Obra engajada, o álbum traz em seu encarte uma lista com nome, endereço e telefone de entidades de apoio a crianças e adolescentes de rua, mulheres e homossexuais, e do grupo ecológico Greenpeace.

Para a gravação de *Equilíbrio distante*, que durou nove meses em estúdio, Renato Russo iniciou por uma viagem de oito dias à Itália, acompanhado da assessora de imprensa Gilda Mattoso para colher material para o repertório. Após ouvir mais de duas mil faixas de mais de duzentos CDs, foram selecionadas músicas com autorias variadas que vão de Leonard Cohen a Laura Pausini. (DAPIEVE, 2006, p.155)

2.3. A pré-história de Renato Russo

2.3.1 O movimento *punk*

Punk é uma palavra de origem inglesa que em tempos remotos referia-se a “prostituta”; por extensão, geralmente evoca criaturas marginalizadas (drogados, travestis, suicidas, prostitutas, malditos, adolescentes vagabundos). A palavra está registrada em uma fala na peça “Medida por medida”, de Shakespeare, que já evocava a palavra no seu sentido ‘podre’: “Casar com um punk, meu senhor é apressar a morte” (BIVAR, 2001, p.38).

Atualmente, *punk* remete ao movimento de jovens que contestam a ordem social vigente, por meio da exibição de vários signos exteriores insultuosos e zombadores, como cortes de cabelos e roupas; ou àqueles que carregam traços desse movimento.

O movimento *punk* tem suas origens na Inglaterra, em meados de 1970. Com a queda do movimento hippie, que exigia nas ruas ‘Paz e Amor’, os *punks* surgiam gritando o caos da realidade pobre de jovens desempregados e sem futuro. Criticavam o governo, a educação, os políticos, os impostos, a pobreza, o desemprego, a falta de perspectiva e outros problemas.

O estilo visual dos *punks* é marcado pela cor preta das roupas e pela maquiagem carregada dos olhos; as roupas preferidas são aquelas compradas de segunda-mão e tratadas com um toque pessoal – rasgadas, manchadas, usadas de maneira inusitada; acessórios como correntes, *buttons* ou alfinetes também são muito apreciados por esses jovens que dão ao cabelo uma atenção especial: às vezes raspados, outras vezes descoloridos ou coloridos com cores berrantes. A ideia é criar um visual rude, de mal gosto e chocante; rebelar-se contra a harmonia e o bom gosto. Nesse sentido, o *punk* revela-se mais como uma revolução de estilo.

No entanto, essa suposta revolução de estilo é parte da revolta de adolescentes com idade em torno de 18 anos que, insatisfeitos com o mundo em que vivem, invocam o espírito de mudança; é, pois, “também uma crítica e um ataque frontal a uma sociedade exploradora, estagnada e estagnante nos seus próprios vícios” (BIVAR, 2001, p.49); uma maneira de demonstrarem a sensação de que tudo pode acabar amanhã, de que *o futuro não é mais como era antigamente*.

No cenário musical, os *punks* passam a valorizar as letras em detrimento das músicas, tanto que as letras *punks* são mais intelectualizadas e tocadas em apenas três acordes. Assim, levando a ferro e fogo sua filosofia de serem contra a cultura, os *punks* batem de frente contra as pomposas composições e apresentações do rock progressivo e do heavy metal que compunham o cenário musical da época.

Se na década de 1960, quando surgiram os Beatles e os Stones, a classe operária na Inglaterra estava em ascensão, quando surgiram os *punks*, uma década depois, o país estava vivendo uma recessão. Por isso, essa ala do rock ecoou a raiva e frustração de uma juventude sem perspectivas, cuja aparência, desligada da estética do belo, levou muita gente a associá-los à violência.

No entanto, a violência já se encontrava no contexto da época. Em oposição à década de 1960, marcada por uma guerra de ideias, a de 1970 foi marcada por uma onda

terrorista sem precedentes: Setembro Negro, Baader-Meinhof, Brigadas Vermelhas e atentados do IRA contra a Inglaterra. (MUGGIATI, 1985, p.72)

Os *punks*, por sua postura agressiva no visual, nas letras das canções, na relação com os fãs no palco, no próprio corpo e na sociedade, foram também rotulados de “novos bárbaros” da música pop. Não se voltaram apenas contra o *Establiment*, mas contra o próprio rock, ao acusar os rockeiros de se venderem ao sistema, de enriquecerem graças ao próprio sistema contra o qual lutaram um dia, de esquecerem suas origens, de se calarem e conseqüentemente de não liderarem mais nada.

Os *punks* incomodavam porque diante do novo quadro da juventude, os rockeiros contestadores da década de 1960 haviam se tornado irrelevantes, conforme afirmou Johnny Rotten (MUGGIATI, 1985, p.75). Como a destruição sempre foi uma parte vital do discurso *punk*, o movimento serviu também para sacudir o espaço do rock que já estava precisando de renovação, pois havia se entregado à acomodação e ao jogo da indústria fonográfica.

Entretanto, o *punk* é um movimento contraditório conforme pontua Essinger (1999, p.20), posto que surgiu para desaparecer e ressurgir quando e onde menos se espera. Isso porque quando se firma como fenômeno de massa, já não é mais *punk*.

Esta parece ser a sina do punk, desde que foi codificada para se tornar a maior e mais genuína expressão das inquietações jovens de todos os tempos. Viva rápido, morra cedo, deixe um belo cadáver. Uma idéia que começou a se formar no século passado com o poeta francês Arthur Rimbaud e chegou ao cinema nos anos 50 personificada por Marlon Brando (em *O selvagem*) e por James Dean (que repetiu na vida real o roteiro do seu filme mais clássico, *Juventude transviada*).

A definição de Essinger para o movimento *punk* cria uma imagem que associa os poetas românticos do século XIX aos intensos e ruidosos sons das guitarras elétricas do século XX, que deram início a uma revolução sonora e comportamental do rock n’roll em meados dos anos 50 nos Estados Unidos por meio de artistas como Elvis Presley, Little Richard, Jerry Lee Lewis e Chuck Berry. Porém, como justifica Muggiati (1985, p.76), o *punk* permanecerá durante o tempo em que as sociedades industriais modernas continuarem causando tédio e frustração.

Uma das grandes contribuições dos *punks* foi sem dúvida o lema *do-it-yourself*, faça você mesmo, que traduz o espírito empreendedor desses jovens. A ideia era a de não esperar por ninguém e fazer o trabalho pelas próprias mãos (o que incluía compor,

tocar, organizar shows, produzir e gravar discos, quebrando os padrões que obedeciam modelos pré-estabelecidos e cultuando a originalidade). Isso inspirou jovens de todas as partes do mundo a começarem a montar suas bandas tão logo aprendessem a tocar pelo menos três acordes.

Os Sex Pistols⁷ foram responsáveis pela lição radical do faça-você-mesmo, mostraram que o escândalo é uma das formas mais eficazes de autopromoção e provaram que qualquer um pode obter sucesso em relação ao pop, ou seja, os artistas não precisariam mais se adaptar desesperadamente às engrenagens da indústria. Assim, foram importantes no cenário musical mundial para o surgimento de novas bandas.

No Brasil, às margens do desenvolvimento mundial, a aproximação com o movimento *punk* aconteceu de forma gradativa. É dos Estados Unidos, no período pós 2ª guerra mundial, que vêm as primeiras influências para um país sempre vítima da importação acelerada de valores culturais.

O produto subversivo e indesejado da época, o rock da geração perdida e os filmes por ela inspirados, chegou ao país e logo começou a contaminar os jovens brasileiros, especialmente os de classe média alta. Foi Cely Campello quem inaugurou e estourou o rock no Brasil com a canção ‘Estúpido cupido’.

Porém, a primeira revolução pop brasileira legítima aconteceu com a Jovem Guarda, programa de TV liderado por Roberto Carlos e que foi ao ar pela primeira vez em setembro de 1965 e terminou no ano de 1969. “A inspiração para o batismo (pelo publicitário Carlito Maia) veio de Lênin: ‘O futuro pertence à Jovem Guarda, porque a velha está ultrapassada’” (ESSINGER, 1999, p.84). Artistas como Erasmo Carlos, Wanderléia, Eduardo Araújo, Renato e seus Blue Caps, Bobby de Carlos e Sérgio Reis se popularizaram no país com o uso das guitarras elétricas e o rock cantado em português (versões de canções americanas, inglesas e italianas).

Entretanto, é no Tropicalismo, movimento liderado por Caetano e Gilberto Gil, que está a base da revolução na música brasileira já que o movimento serviu como exemplo libertário. A grande ação *punk* do Tropicalismo se deu em 1968, quando Caetano Veloso foi vaiado ao cantar junto com Os Mutantes a música ‘É proibido proibir’. Caetano parou de cantar e fez um revoltado discurso contra a plateia a quem acusou de alienada e de não entender nada. Além de Caetano, Sérgio Ricardo já havia

⁷⁷ Grupo inglês, que colocou o movimento *punk* no centro dos meios de comunicação de massa.

tomado outra atitude *punk* no Festival de 1967 ao quebrar o violão diante dos que o vaiavam ao cantar ‘Beto bom de bola’. (ESSINGER, 1999)

Os Mutantes também realizaram façanhas *punks* quando, por exemplo, avacalharam a poesia da letra de ‘Chão de estrelas’ com recursos musicais e sonoplásticos. “O embrião do punk brasileiro podia ser percebido no trabalho de outros artistas daquela primeira metade dos anos 70 – em especial aqueles que acabaram recebendo o equivocado rótulo de malditos” (ESSINGER, 1999, p.89). Entre eles: Jards Macalé e Walter Franco.

A partir de 1977, a imprensa começou a divulgar o *punk* no Brasil por meio de artigos escritos por Ezequiel Neves, Paulo Coelho e pela revista IstoÉ que em novembro do mesmo ano comentou algumas adesões da classe artística brasileira à onda inglesa, entre elas a dos paulistanos Joelho de Porco.

Era uma questão de tempo (e de falta de paciência) até que, contra todos os teóricos de plantão, o rock e a filosofia *punk* fossem frutificar entre um bando de adolescentes da periferia de São Paulo. E que a história do rock brasileiro começasse a ser escrita de baixo para cima, com letras rudes, acordes imperfeitos e palavras rabiscadas no calor do momento (ESSINGER, 1999, p.95).

Em São Paulo e Rio de Janeiro, o movimento *punk* começou a se instalar nos bairros afastados do centro. Em São Paulo, as novidades musicais chegavam às rádios paulistanas especialmente pelo programa da Rádio Excelsior apresentado por Kid Vinil. Surgia o *punk* na vida dos garotos da periferia de São Paulo por meio de canções simples e diretas, tocado com fúria e imprecisão. Daí surgiram importantes bandas paulistanas como Inocentes, Ratos de Porão, Cólera, Olho Seco, Lixo Mania.

Em São Paulo, demograficamente uma das capitais *punks* do planeta, quando surgiram os primeiros discos, independentes (sempre independentes), o *punk* se impôs como porta-voz da rebeldia nas classes menos privilegiadas: o punk era pobre. Mas sua estética era a única genuinamente pós-moderna numa época em que todo o resto era passadista. Na postura *punk* havia vida, voz, força, paixão, rancor, verdade. E muita contradição também – o punk é controverso. Sua sinceridade bem articulada atraiu os meios de comunicação (que divulgou o movimento, geralmente deturpando-o), influenciou outros movimentos que foram surgindo, ora como ramificações ora como reação. A estética e a performance *punks* firmaram sua marca, seu logotipo inclusive na história de São Paulo (e do Brasil), como o Anarquismo o fizera em 1917 (BIVAR, 2001, p.127-128).

2.3.2 Aborto Elétrico

Em Brasília, a revolução *punk* entrou inicialmente por meio de um grupo seletivo de jovens de classe média, ao contrário do que acontecera em São Paulo e Rio de Janeiro. Talvez isso se deva a singularidades da cidade como, por exemplo, sua geografia. Inaugurada em 1960, Brasília foi construída com a única finalidade de se tornar a capital político-administrativa do país. Totalmente planejada, Brasília foi construída com quadras e superquadras, separadas por longos trechos de cerrado; cada bloco delas era destinado a um grupo específico: escolas, comércio, funcionários do Banco do Brasil etc. No campus da UnB (Universidade de Brasília) foram criados quatro blocos de prédios residenciais para os professores morarem. Essa área ficava razoavelmente isolada do resto da cidade e ficou conhecida como Colina.

Felipe Lemos, filho de professores, e depois baterista do Capital Inicial, cresceu no ambiente democrático da Colina e aos 15 anos foi com a família para a Inglaterra, de onde pôde acompanhar de perto a revolução *punk*. Em 1978, quando voltou à Brasília, trouxe da Europa a novidade materializada em discos, revistas e acessórios, mas não encontrou ninguém de imediato na Colina que dividisse com entusiasmo a descoberta. Porém, isso logo aconteceria quando, ainda naquele ano, conhecesse alguém que também gostasse de Sex Pistols e Ramones: Renato Manfredini Junior.

Ao final de 1978, a Colina se tornaria o ponto de reunião dos poucos fãs de *punk rock* da cidade que trocavam entre si informações e os lançamentos fonográficos que conseguiam. Essa turma começava também a usar toda uma parafernália do tipo alfinetes de segurança espetados nas bochechas, *buttons*, casacos do exército, pulseiras cheias de tachinhas, coleiras e roupas rasgadas. Segundo Fê Lemos, gostavam de andar em turmas, sair à noite bebendo e fumando e de tocar violão em volta de uma fogueira. Também costumavam roubar o carro dos pais, invadir uma festinha e pôr uma fita com som *punk rock*. Logo aconteceu o que tinha que acontecer: inspirados pelo *do-it-yourself*, aqueles *punks* candangos iriam começar a montar suas bandas. Algo que muito agradava a Renato Manfredini Junior, um formador de turmas por natureza, que fazia e desfazia grupos imaginários nas tardes solitárias em seu quarto. Segundo a revista Bizz: Renato era um aglutinador. “Puro magnetismo: Renato Russo juntava a sua ‘tchurma’ para fazer festas, ouvir discos de punk e conversar, quando ele começava a falar, as pessoas simplesmente paravam e ouviam” (HALFOUN, 1977, p.2).

Influenciado pelo movimento *punk* inglês, Renato, ao lado de André Pretorius e Felipe Lemos, forma em 1978, sua primeira banda de rock: o Aborto Elétrico. “Para Renato, a atitude *do-it-yourself* tinha tudo a ver com um país que começava a explorar a abertura política do general Ernesto Geisel” (DAPIEVE, 2000, p.130).

No ano de 1979 os rapazes ensaiavam ao mesmo tempo em que aprendiam a tocar os instrumentos. “O primeiro show do Aborto Elétrico aconteceu em 1980, num bar chamado Só Cana, no centro comercial Gilberto Salomão” (ESSINGER, 1999, p.141). Os *punks* em Brasília eram todos filhos de professores, de bancários e de profissionais liberais. Pertenciam à classe média alta e eram todos bem versados em inglês, além de bastante cultos.

Não é de se estranhar que o Aborto tenha se formado sob o signo da sofisticação. Renato era uma enciclopédia musical ambulante e alguém bastante singular para se contentar com o tatibitate pop da época. ‘Enquanto a juventude se perdia na mesmice da *discothèque*, nós nos propúnhamos a trabalhar com ideias. Sim, porque os *punks* lidam com ideias’, dizia ele em 1983 (ESSINGER, 1999, p.143).

Renato já compunha e algumas das canções do Aborto Elétrico, compostas por ele, seriam gravadas mais tarde pela Legião Urbana e pelo Capital Inicial. Além de lidar com as ideias, atitude *punk*, conforme afirma o próprio Renato, suas letras configuram um trabalho estético com as palavras. “O Aborto inaugurou o texto politizado-poético. Foi a primeira vez que os jovens de classe média falaram de suas vidas” analisa Fê (ESSINGER, 1999, p.144). ‘Geração Coca-Cola’ fazia parte desse repertório. Ali, Renato fez o raio-X daqueles adolescentes que cresceram sob a ditadura e buscavam mudanças. Numa linguagem simples e direta, cujo eu lírico se apresenta como nós, a ideia central da letra faz referência à importação da cultura norte-americana no Brasil. A “geração Coca-Cola” refere-se à juventude nascida e crescida no período da ditadura no Brasil e que começava a emergir dos destroços da repressão.

Geração Coca-Cola

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês nos empurraram
Como os enlatados dos USA, de 9 às 6.
Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez –
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Nós somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola.

Depois de vinte anos na escola
Não é difícil aprender
Todas as manhas do seu jogo sujo
Não é assim que tem que ser?
Vamos fazer nosso dever de casa
E aí então, vocês vão ver
Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis (RUSSO, 1985)

Desde os primeiros versos o poeta vocifera a falta de possibilidades e de perspectivas a que sua geração foi submetida. O passado, que na letra se contrapõe ao presente, representa o período de dominação ao qual a ‘geração coca cola’ fora subjugada e é representado semanticamente pelas expressões ‘programados’, ‘receber’ e ‘empurraram’.

O verbo ‘programados’ nos sugere a imagem de indivíduos que agem como autômatos, seguindo um comportamento regido, imposto. Nesse sentido, esses mesmos indivíduos são obrigados a aceitar o produto americano representado semanticamente por “enlatados dos USA”. A palavra ‘enlatados’ assume duplo sentido; ao ser associada ao horário de “9 às 6”, faz nítida referência à programação televisiva importada dos EUA⁸. Uma programação matinal e vespertina, que o eu lírico classifica como ‘lixo comercial’, era despejada nas casas brasileiras, visando atingir especialmente o público infantil e jovem. Além disso, “enlatados” também se refere a uma nova maneira de se consumir alimentação industrializada, fácil de se adquirir em *fast foods* do tipo McDonald, por exemplo, e que o eu lírico classifica como ‘lixo industrial’. Com a expansão do imperialismo norte-americano não resta outra opção para esses jovens que não a submissão a essa cultura e assim, o consumo dos enlatados passa a sufocar tudo o que é original e genuíno.

O refrão reforça a ideia de um ambiente pós-utópico, no qual as grandes ideologias e os sonhos revolucionários da geração anterior estão desabonados. Se esse foi o ambiente herdado pela geração do poeta, que destino estaria reservado a ela? Por isso o verso ‘Somos o futuro da nação’ cria um efeito ambíguo e irônico, pois causa

⁸ De acordo com o Dicionário Eletrônico Houaiss: filme produzido em escala industrial, de conteúdo facilmente assimilável pelo grande público e pronto para veiculação, ger. fornecido aos lotes e a baixo custo esp. para emissoras de televisão.

uma expectativa em torno da juventude e das mudanças que ela possa gerar, ao mesmo tempo em que carrega uma descrença visionária do poeta que não vê perspectivas.

Diante disso, poderíamos concluir que a geração do poeta, historicamente taxada de ‘geração perdida’, faz jus ao título. No entanto, o jovem retratado na canção, contrariamente à imagem que a sociedade faz dele, possui uma visão crítica, pois é capaz de entender os instrumentos usados pelo sistema para construir uma sociedade passiva e alienada. E é com esses mesmos instrumentos que a juventude pretende subverter a ordem.

Apesar de submetido a um sistema de ensino parco, porque reprimia o desenvolvimento do pensamento e conseqüentemente da ação, o eu lírico reconhece que o longo período exposto ao método “vinte anos” era tempo suficiente para observar o sistema “todas as manhas do seu jogo sujo” e, inevitavelmente, aprender com ele “não é assim que tem que ser?” A pergunta esconde uma afirmação que se constrói a partir de uma negação, revelando uma postura ativa em oposição à passividade sugerida nos primeiros versos. Dessa maneira, o poeta parece devolver a pergunta para nós mesmos.

Sobre isso, MOTTA (2000, p.380) tece o seguinte comentário

Muita gente imaginava que a nova geração musical, do Ultraje a Rigor e dos Titãs, de Lobão e da Legião, por ter vivido praticamente a vida inteira numa ditadura fechada para o mundo, sem acesso à cultura internacional e à História brasileira, sofrendo lavagem cerebral dos militares, seria desinformada e individualista, tão ignorante e alienada quanto a autocrítica furiosa de Renato em ‘Geração Coca-Cola’. Ao contrário [...] mostravam visão crítica, informação, independência e vontade de mudança.

Dessa maneira, entendemos que mais do que uma crítica ao sistema, cuja autoridade se pauta em modelos norte-americanos, ‘Geração Coca Cola’ é um hino à geração do poeta. A força da letra reside na ironia do poeta porque revela uma postura contrária à que a sociedade vigente fazia daquela geração. Revela uma postura contestadora e crítica contra uma sociedade estagnada e estagnante nos seus próprios vícios.

Para aqueles que pensavam que aquela geração não sabia se expressar, nem pensar, Renato Russo verbalizou seu protesto, criando uma metáfora para sua geração que carrega no nome as marcas da submissão a que foi submetida e nos versos o desprezo pelo sistema.

Além dessa, “Que país é este” que evoca o título de um livro de Millôr Fernandes, continua atual, mesmo passadas mais de três décadas de sua composição. A letra fala da realidade do país, revelando um projeto artístico em sintonia com os fatos sociais. Composta em 1978, só foi gravada no terceiro LP da banda Legião Urbana *Que país é este 1978/1987* em 1987, “servindo para driblar a pressão da gravadora (que queria um novo disco a cada ano) e, após um tempo de crédito à redemocratização do país, criticar a mesmice que a Nova República representava para a sociedade brasileira” (SANTA FÉ, 2001, p.166). Com os novos tempos sugeridos pela redemocratização do país, esperava-se um encaminhamento satisfatório para os velhos problemas sociais. No entanto, o que se percebeu foi que nada disso mudou e questões relacionadas à desigualdade social, à corrupção no governo e ao não cumprimento à Constituição permaneciam em tempos que deveriam refletir mudanças nessas áreas. A letra expõe o político e o social:

Que país é este

Nas favelas, no Senado
 Sujeira pra todo lado
 Ninguém respeita a Constituição
 Mas todos acreditam no futuro da nação
 Que país é este?

No Amazonas, no Araguaia, na Baixada Fluminense
 Mato grosso, nas Geraes e no Nordeste tudo em paz
 Na morte eu descanso, mas o sangue anda solto
 Manchando os papéis, documentos fiéis
 Ao descanso do patrão
 Que país é este?

Terceiro mundo se for
 Piada no exterior
 Mas o Brasil vai ficar rico
 Vamos faturar um milhão
 Quando vendermos todas as almas
 Dos nossos índios em um leilão
 Que país é este? (RUSSO, 1987)

Nos primeiros versos, o jogo com as palavras já denuncia a crítica voraz do eu lírico ao país. “Favelas” e “Senado” são referências a lugares bastante distintos entre si. As favelas remetem a um amontoado ou um conjunto de habitações populares que utilizam materiais improvisados em sua construção tosca, e onde residem pessoas de

baixa renda⁹. Geralmente são lugares desprovidos de infraestrutura, como saneamento básico, esgoto e coleta de lixo e, por isso mesmo, associados à sujeira. O Senado, pelo contrário, localizado no Palácio Nacional do Congresso em Brasília, é dotado de toda infraestrutura e conforto, conta com equipes de limpeza e é frequentado por pessoas de alto poder político e econômico, o que lhes dá prestígio e status. Na letra da canção, quando colocadas lado a lado são reduzidas a um mesmo plano realçado pelo verso seguinte “sujeira pra todo lado”. Nesse verso, o vocábulo ‘sujeira’ adquire dupla conotação: associado a ‘favelas’ refere-se ao lixo e associado ao ‘Senado’ refere-se à corrupção.

A seguir, os vocábulos ‘ninguém’ e ‘todos’ dançam na construção de sentidos. ‘Ninguém’, como pessoa de pouca ou de nenhuma importância ou influência, pode facilmente relacionar-se aos moradores marginalizados da favela; mas ‘ninguém’, no sentido de nenhuma pessoa, pode tranquilamente associar-se aos senadores acusados de não respeitarem a Constituição. Da mesma maneira, ‘todos’ refere-se ao conjunto de políticos do Senado e por extensão a todos os cidadãos do país, uma vez que estes são representados por aqueles pelo voto.

A escolha dos pronomes indefinidos ‘ninguém’ e ‘todos’, por não especificarem os sujeitos, ampliam o sentido do enunciado, permitindo, inclusive que o próprio ouvinte se identifique na canção. Além disso, brinca com o pensamento tradicional do brasileiro: ninguém quer assumir suas responsabilidades, seu compromisso com a nação, mas todos se iludem com a possibilidade de um futuro promissor. Nesse sentido, o eu lírico é bastante irônico e pergunta em seguida: “Que país é este” onde não há compromisso do cidadão comum nem dos políticos? Que futuro se pode esperar?

Percebe-se também uma crítica ao rótulo dado ao Brasil, país historicamente jovem, de ‘país do futuro’, o que de alguma forma teria gerado conformismo e acomodação por parte dos cidadãos e do governo ao longo de nossa história.

A segunda estrofe cita, ironicamente, regiões brasileiras como localidades pacíficas; no entanto, essa paz é aparente, pois essas regiões continuam sendo afetadas pela violência e/ou exploração, figurativizadas semanticamente no verso “mas o sangue anda solto”.

Na terceira estrofe fica clara a ganância dos políticos e seu desprezo pelo que é nacional. Vale qualquer coisa para se faturar dinheiro, até mesmo *vender as almas dos*

⁹ Conforme dicionário eletrônico Houaiss.

índios num leilão, metáfora de nossa essência, nossa origem; dessa maneira, os governantes podem vender com tranquilidade a Amazônia, os rios e até mesmo nossa dignidade a quem oferecer um preço melhor. No entanto, a ação de vender, posta em primeira pessoa do plural, “é para lembrar que todos temos nossa parcela de culpa pelo caos, visto que todos contribuem através do voto para que pessoas corruptas governem o país” (CASTILHO; SCHLUDE, 2002, p.65).

A ironia *punk* da letra denuncia a corrupção na política brasileira sem, no entanto, empurrar a culpa apenas aos governantes. O eu lírico, ao se incluir no caos que descreve, nos convida a refletirmos sobre nossa parcela de culpa.

O papel conscientizador realizado pelo *punk*, ou por quem se influencia nele, é ressaltado por Bivar quando diz: “Esses garotos sabem que o futuro não é nada promissor, tanto para eles como para seus semelhantes, tão pobres e oprimidos quanto eles. Então, unidos na força da adolescência, resolveram botar a boca no trombone, exigindo justiça para todos” (BIVAR *apud* SANTA FÉ, 2001, p.169).

Ao ser perguntado se já havia conseguido entender que país é o Brasil, Renato Russo responde: “Aquela pergunta não é uma pergunta, é uma exclamação. Porque quem me diz que país é este são as pessoas que vivem aqui” (CONVERSAÇÕES, 1996, p.75). De fato, ao repetir o refrão nos shows ao vivo, o público esbravejava: “É o Brasil!”.

3 A MÚSICA DA POESIA E A POESIA DA MÚSICA

A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura (PERRONE, 1988, p.14).

Realizar um estudo sobre canções da MPB dentro dos estudos literários não é tarefa fácil. Se nos propomos a estudar a melodia, isso pertence à teoria da música e como realizar difícil tarefa se nos dedicamos à ciência da linguagem? Se estudamos as palavras e com elas julgamos ter uma certa intimidade, não temos o direito de separar uma letra de sua melodia, pois o texto não deveria ser assim mutilado. Uma canção é o casamento entre letra e música. Logo, o que o(s) artista(s) uniu(ram) o analista não deve separar?

Sobre o termo canção, Siqueira Jr. (1995, p.17) o conceitua no prefácio técnico:

Canção é uma música cantada (não instrumental), onde a letra e a melodia são o mais importante. Uma boa canção se presta a ser tocada com pouco ou nenhum acompanhamento, o arranjo original é só uma moldura e a canção se sustenta sem ele; continua fazendo sentido. A melodia da canção é o que se canta, é o que pode ser cantarolado ou assoviado. A harmonia são os acordes que emolduram ou sustentam a melodia.

Entendemos, portanto, que uma canção é composta de letra e música, que a palavra se apoia na melodia e vice-versa. Para se efetuar um estudo completo que considere a totalidade da canção, outros fatores devem ser considerados pela sua significação. Segundo Perrone (1988), toda canção é interpretada por um cantor, que carrega em sua voz, timbre e tonalidade, associados aos arranjos escolhidos, qualidades e emoções peculiares. Uma mesma canção, quando interpretada por diferentes cantadores pode revelar diferentes impressões e leituras, dependendo das flexões vocais, rima forçada de voz, pronúncia, pausa, onomatopeias, etc. Além disso, outros aspectos relacionados à performance, como gestos, expressão facial, interação com o público e reação deste são interessantes e podem se mostrar úteis ao se fazer uma análise de canção.

Logo, a apreciação e o estudo integral da canção devem ser realizados, considerando-se a inter-relação dos signos verbais e acústicos e sua condição de objeto de fenômeno sociocultural e artístico. Na impossibilidade momentânea de realizar um trabalho que abarque também a melodia, nossa pesquisa recai somente ao que tange à parcela verbal. Com isso, infelizmente, não conseguiremos revelar o sentido integral da canção, mas somente de parte

que a compõe. Contudo, entendemos que tal postura é válida, uma vez que se faz claramente definida no início deste trabalho.

Nós, brasileiros, temos grandes compositores, criativos e originais e uma tradição de ótimos letristas. As letras, aliás, tem muita importância e tradição no Brasil. Basta ouvirmos canções de Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, para citarmos apenas alguns de nossos grandes compositores, já reconhecidos por vários críticos como poetas da música brasileira.

Ao falarmos no roqueiro Renato Russo, a primeira referência que vem à nossa mente é a linguagem. Certa vez, o próprio Renato falou: “Sou roqueiro, um letrista, mas alguns dizem que sou poeta” (CASTILHO; SCHLUDE, 2002, p.11). O compositor valeu-se de procedimentos poéticos ao escrever suas letras (como demonstraremos nas análises feitas ao longo deste trabalho), o que dá a elas uma independência em relação a seu suporte melódico, tornando plenamente justificado o seu estudo no campo da Literatura.

Muitas canções da Legião Urbana tornaram-se trilha sonora na vida de pessoas e estão incorporadas ao inconsciente coletivo; tornaram-se *hits*, transformaram-se em clássicos do rock nacional, dotadas de uma constante atualidade que não cessa de estimular o imaginário de quem as ouve, o que nos remete à definição de Ezra Pound (1970, p.21-22) ao afirmar que

Um clássico é um clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é um clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível.

No entanto, para Vargas (1999, p.181), as canções da Legião Urbana não devem ser vistas como mera trilha sonora de uma geração em busca de identidade e de modos de expressão renovados. Graças à particular capacidade agregadora da música, “O imaginário cristalizado nas canções do grupo teve também um caráter produtivo e projetivo inegável, gerando estratégias de sobrevivência e práticas existenciais”. Esse imaginário moldou atitudes, lançou modas, embalou protestos, canalizou sentimentos de indignação e angústia.

No entanto, não devemos nos esquecer de que o texto literário obedece a um protocolo específico que representa o objeto de estudo específico dos Estudos Literários, seja qual for o suporte da obra (livro, revista, CD, internet). São as técnicas da linguagem utilizadas pelo artista que oferecem a condição para a construção do texto literário como o contraste, a polaridade, a diferença, o paralelismo, a gradação, a intertextualidade. Em nossa pesquisa, é esta última que mais nos interessa, pois, ao verificarmos que se apresenta como procedimento

constitutivo da obra de Renato Russo, pretendemos entender o papel da intertextualidade nas letras do autor, buscando o efeito de sentido que o procedimento provoca no sentido do texto.

A poesia e a música mantêm entre si uma relação de parentesco, pois sempre estiveram muito próximas. A poesia nasceu da música e guarda na sonoridade e no ritmo a memória da música. Na Antiguidade, a poesia era cantada com acompanhamento da lira, instrumento musical do qual se originou a expressão ‘lirico’ para se referir a gênero poético ou musical consagrado à expressão de sentimentos e pensamentos íntimos. Com Horácio, Catulo e Tibulo, a poesia deixou de ser cantada para ser lida. Na Idade Média trovadoresca (séculos XI – XIV), a poesia voltou a ser cantada, porém o instrumento que a acompanhava não era mais a lira e sim o alaúde, a guitarra, a flauta ou a viola. A partir do século XV, a poesia passou a ser recitada. No século XIX, os simbolistas, desenvolvendo o gosto pela melopeia, promovem a conciliação entre poesia e música. Na essência, a poesia permaneceu sempre a mesma.

Como já verificamos anteriormente, na Idade Média, toda poesia era cantada. As primeiras manifestações da poesia lírica se deram na arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères* do norte da França. Os trovadores medievais da Península Ibérica foram fortemente influenciados pelas canções dos mestres de Provença e suas cantigas foram registradas nos cancioneiros com o intuito de se preservar as tradições orais da poesia cantada. (PERRONE, 1988)

É ainda Perrone (1988) quem discute que, durante o Renascimento, a poesia começou a manifestar-se como arte independente do acompanhamento musical, graças, especialmente, à invenção da imprensa no século XVI, que acentua a distância entre música e poesia. Mesmo assim, a poesia, que então passa a ser difundida por outro canal (impresso) mantém algumas características relacionadas à antiga união entre poesia e música. Assim, consoante Silveira (2008, p.74), “A poesia abriga muitas vezes formas como o madrigal, a balada, o rondó e a cantiga, além da métrica, da harmonia, do refrão, do andamento e da melodia estarem presentes em muitas entonações poéticas”.

Entretanto, o nascimento da literatura colonial no Brasil está marcado ainda pela tradição medieval. Uma das razões para isso é que não havia nenhuma impressora no Brasil colonial. Portanto, a obra de Gregório de Matos, por exemplo, o maior poeta do período barroco brasileiro, não foi publicada durante sua vida. Suas letras eram manuscritas contendo, muitas vezes, transcrições de acompanhamento de viola, deixando perceber sua filiação poética às formas nascentes da canção popular. (PERRONE, 1988, p.16)

Já no período do Arcadismo, o poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa introduziu a modinha e o lundu na corte de Lisboa, utilizando a viola para acompanhamento de suas composições. No século XIX, os poetas românticos associaram o sentimentalismo da modinha ao apelo, às emoções individuais. Estudos de José Ramos Tinhorão, que investigou a relação de figuras literárias com a prática musical do século XIX, concluíram que “a verbosidade das canções populares dos meados do século, executadas nos salões aristocráticos, se deve a uma transposição dos modelos literários vigentes” (PERRONE, 1988, p.17). Destaca-se, nesse período, o escritor Domingos Gonçalves de Magalhães, cujo nome aparece na partitura de várias composições líricas do compositor Rafael Coelho. Juntos, esses dois nomes podem representar o exemplo de parceria mais antigo no Brasil.

Na segunda geração romântica, Laurindo Rabelo destaca-se pelos seus versos musicais. As letras de modinha que compôs foram compiladas em um capítulo à parte, no livro *Poesias completas de Laurindo Rabelo*, organizado pelo professor Antenor Nascentes, justamente por “resistirem tão bem como poesia”. No início do século XX, não faltam contribuições de poetas literários para a música popular: Goulart de Andrade, Hermes Pontes, Álvaro Moreira, Orestes Barbosa. (PERRONE, 1988)

Noel Rosa (1910-1937), importante nome na música brasileira, contraria os nomes citados anteriormente, pois não tinha nenhuma ligação com o mundo literário, e mesmo assim é apontado como exemplo de qualidade literária na música popular. “O filósofo do samba” atraiu a atenção dos críticos literários pela sua genialidade e sabedoria através de versos compostos com linguagem coloquial e agilidade verbal. (PERRONE, 1988)

Na década de 1950, o movimento musical intitulado Bossa Nova destaca-se pela forma elaborada, tanto do ponto de vista musical como do literário. Castilho e Schlude (2002, p.27) comentam que “Até antes da Bossa Nova (1958/59), a música era atribuída por muita gente ao cantor e não ao letrista e ao compositor, devido à falta de divulgação apropriada sobre estes últimos. Com a Bossa Nova, a poesia é personalizada. Autores passam a cantar também.”

Tatit (2004, p.237) aponta que a Bossa Nova foi a primeira reviravolta musical operada integralmente no domínio da canção popular. A bossa nova de João Gilberto neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes.

A bossa nova é herdeira direta do samba-samba (samba para falar de si próprio). Gênero requintado da música brasileira, cujo criador é João Gilberto, caracteriza-se pelo padrão de ‘triagem’, uma vez que busca

eliminar todas as características excessivas, tanto na melodia como na letra. O estilo de João Gilberto ‘exige uma escuta contígua, quase colada’.

O final da década de 1960 é marcado pelos festivais da canção que propiciaram, conforme Antonio Cândido, “vasta musicalização de poesia, que é uma das faces que ela mostra ao nosso tempo, transformando os poetas em letristas e cantadores” (PERRONE, 1988, p. 35). Desses festivais ressoou um novo nível de sofisticação das letras de canção cujos compositores se consagrariam na história da MPB. Uma das mais importantes vozes é, sem dúvida, Chico Buarque.

Tatit (2004) afirma que um dos fenômenos mais importantes da história da música brasileira, o Tropicalismo, movimento liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto, na década de 1960, suscitou critérios de ‘mistura’ para a canção brasileira. O Tropicalismo teve papel relevante no cenário brasileiro não apenas pela significação histórica, mas pela significativa influência do movimento em gêneros musicais que ainda surgiriam. E é justamente por admitir a mistura de diversos estilos na canção brasileira que o Tropicalismo é ativado sempre que surgem formas de exclusão no mundo musical.

Ou, nas palavras de Tinhorão (1986, p.267), o Tropicalismo:

não deixou de cumprir seu papel de vanguarda do governo de 1964 na área da música popular: rompidas as resistências da parte politicamente consciente da classe média universitária, que tentava a defesa de uma música de matrizes brasileiras, as guitarras do *som universal* puderam completar sua ocupação do mercado brasileiro. E assim, a partir da década de 1970, em lugar do produto musical de exportação prometido pelos baianos com a ‘retomada da linha evolutiva’, institui-se nos meios de comunicação e da indústria do lazer, definitivamente, a era do *rock*. O qual, aliás, muito tropicalisticamente, o espírito satisfeito dos colonizados passaria a chamar, a partir da década de 1980, de *rock brasileiro*.

Na década de 1970, a música popular assume uma importância muito grande, pois, de acordo com Carlos Alberto Pereira, ela se torna um item fundamental do consumo de um significativo número de jovens da classe média urbana, além de veicular informação musical, poética e comportamental de modo integrado. Para o crítico, “O consumo de música era tão vital neste momento quanto o fora o dos suplementos literários e da literatura em geral no final dos anos 50 e início dos 60” (PERRONE, 1988, p.149).

Dentro desse ambiente cultural, a música popular atua como referência principal para vários poetas, unindo ainda mais poesia e música. Além disso, a música pode favorecer o

contato de jovens artistas com a literatura, pois conforme afirma Heloisa Buarque: “A música levou à poesia, não foi ao contrário” (PERRONE, 1988, p.149).

Na década de 1980, os compositores da consagrada década do rock nacional começam a experimentar maior liberdade verbal para compor suas letras. A busca por uma linguagem simples, próxima do linguajar do jovem, no entanto, não significa um afastamento e muito menos um abandono dos procedimentos e influências literários em alguns casos. Tanto é que compositores como Renato Russo, Arnaldo Antunes, Cazuza e Humberto Gessinger, para citar apenas alguns, são chamados de poetas do rock. (SILVEIRA, 2008)

Observamos que ao longo da história brasileira surgiram muitos poetas que encontraram na canção popular seu principal veículo de expressão. O século XX foi de suma importância para a consolidação e progresso da canção popular brasileira. O avanço tecnológico, que permitiu a gravação das canções, e o advento do rádio foram fundamentais para divulgar e ampliar o número de aficionados. (TATIT, 2004)

Além disso, o alto grau de desenvolvimento da tecnologia, nos últimos anos, propiciou a facilidade de difusão e a inserção da música no cotidiano, permitindo que as composições se espalhem pelas cidades e pelo mundo afora, atingindo os mais diferentes espaços sociais numa facilidade e rapidez antes desconhecida. Assim, a música toma, na atualidade, a popularidade da poesia na Antiguidade. (SILVEIRA, 2008)

É sabido que no Ocidente a escrita é preponderante e traduz o *status* de quem a domina como forma de eficácia de comunicação e permanência da obra, ou seja, o que está escrito exerce certo poder. Por muitos séculos o livro em forma de *códice* – com escrita, reprodução e distribuição lenta e restrita – esteve em vigor na sociedade. Mas nem sempre os livros estiveram ao alcance de todos os escritores, que muitas vezes precisavam buscar formas alternativas de divulgação de seus trabalhos. Essas maneiras alternativas de divulgação não se devem necessariamente à falta de recursos, mas ao desejo de contestar o sistema. Fazendo um parêntese, podemos destacar a poesia brasileira denominada ‘Marginal’ nos anos de 1970. Sua principal característica refere-se aos “seus modos alternativos de produção e distribuição e por sua tendência à linguagem coloquial na expressão da experiência subjetiva” (PERRONE, 1988, p.149). Os autores publicavam seus trabalhos individualmente ou em grupo, quase sempre de forma rudimentar (panfletos, fotocópias, páginas mimeografadas), mas independente de editoras. Para não entrarem no esquema comercial, os próprios artistas divulgavam e vendiam seus ‘livros’ nos lugares mais inusitados (bares, parques, teatros, etc.). Ainda na mesma década, no que tange ao cenário musical, os *punks* agirão de forma semelhante conforme abordamos no capítulo I.

Os ‘poetas da música’ encontraram, então, espaço para a materialidade de seus ‘poemas-canção’ nos LPs que cederam lugar para os CDs e agora vivem a era da materialidade virtual de HDs e *ipods*. Tal questão é de suma importância para o rock, produção artística na categoria de arte de massa. Logo, o poder da indústria fonográfica não deve ser negligenciado, pois assegurou, e continua a fazer, em larga escala, a difusão do trabalho poético de vários artistas.

Contudo, o registro das canções não se restringe ao caráter da oralidade como já o fora no passado. Como a escrita é sinal de poder e de perenidade, está se tornando cada vez mais comum a transcrição de coletâneas de composições dos mais diversos compositores no formato livro. Já são em grande número os *song books* publicados; para citar apenas alguns: The Beatles, Bob Dylan, Lou Reed, Chico Buarque. As letras também aparecem transcritas nos encartes dos discos e, por vezes, o encarte de um CD, por exemplo, pode surgir também no formato que lembra um livro. É o caso do CD *A tempestade* da Legião Urbana. Sobre ele Arthur Dapieve (2000, p. 206) escreveu em artigo intitulado ‘Chuvas e trovoadas’ para o jornal *O Globo*:

Ao ouvir pela primeira vez ‘A tempestade’, novo Cd do Legião Urbana, fiquei em dúvida se o melhor lugar para a resenha seria a ‘Discolândia’ mesmo ou o ‘Prosa & Verso’. Até porque, pensei, já no formato da capa, de papel, dupla, com o libreto com as letras e a ficha técnica no meio, se sugeria que estávamos com um livro de poesia nos dedos. [...] à primeira audição parecem ser recitais de poesia aos quais se adicionou um fundo musical. Com o tempo, entretanto, a gente vai percebendo a delicadeza do traçado instrumental, o apelo das melodias.

Os encartes dos discos e CDs da Legião Urbana seguem uma tendência que se iniciou na década de 1970, com as letras das canções impressas e, portanto, disponíveis para leitura. Nas capas ou nos encartes os versos são cuidadosamente ordenados, aparecem arrumações espaciais peculiares, letras em itálico ou maiúsculas, além de imagens – fotos ou desenhos – que revelam um estilo proposital.

Apesar de emparelhados ao longo da história, poema e letra de canção continuam gerando discussões. Em artigo publicado na revista *Cult*, o ensaísta Francisco Bosco (2006, p. 54), ao discutir a relação entre poema e letra de música, afirma:

A pré-condição para um juízo estético pertinente sobre a letra de música é a compreensão das diferentes propriedades estruturais do poema e da canção. Essa diferença, em uma palavra, é a seguinte: o poema é autotélico, dirige-se a si mesmo, sua estrutura é ‘simples’ (discurso verbal, apenas), sua tarefa,

como a de toda obra de arte, segundo a estética deleuziana, é *pôr-se de pé*, mas *pôr-se de pé sozinho*, através de seus próprios recursos; já a letra de música é heterotética, dirige-se à totalidade estrutural a que pertence – a canção –, e por isso não deve *pôr-se de pé*, mas antes *pôr de pé a canção*, o que só será feito no jogo das reciprocidades e sobredeterminações de sentido que se dá no interior da estrutura ‘complexa’ da canção (discurso verbal, linguagem musical).

Entendemos assim, como o ensaísta em determinado momento de seu artigo, que apesar da letra de música não ter sido composta para o papel pura e simplesmente “há uma tradição de letristas cujas letras possam, eventualmente, ‘resistir’ no papel”. Não fosse dessa forma, como sustentar referências de letras de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros como poemas-canção? O que, na verdade aproxima suas letras da poesia está intimamente ligado ao processo de criação que envolve um grande zelo com a linguagem verbal. Se não são poemas, pelo menos apresentam grande valor estético e até mesmo literário.

Nesse sentido, entendemos que as composições de Renato Russo percorrem uma veia literária, visto que há grande preocupação com a linguagem verbal, com o ritmo, com a sonoridade. Ademais, as referências à tradição literária e as recriações de poemas individuais, práticas que, de acordo com Perrone (1988, p.152), “põem em relevo as inter-relações da literatura e música popular, já que elas revelam um esforço consciente em prestar categoria literária à composição musical”, são recursos utilizados na obra de Renato Russo como esperamos demonstrar nesta pesquisa.

Por conseguinte, acreditamos e consideramos que a canção popular abriga, em muitos casos, obras de inestimável valor estético, sendo, por isso, muito mais que um mero entretenimento produtor de mitos *pop* e movimentador de um mercado milionário.

Acreditamos, com base na obra de Renato Russo, que poesia e música, poesia e rock, podem caminhar lado a lado em perfeita sintonia. O exemplo mais explícito, reconhecido e popular dessa situação é a canção ‘Monte Castelo’ (que será analisada no capítulo III). Ela tornou-se um *hit* da obra da Legião Urbana e graças ao trabalho intelectual do roqueiro e aos novos meios de difusão, um poema de um dos maiores nomes da literatura universal, Luiz Vaz de Camões, saiu dos livros, chegou às rádios e fones de ouvido e ganhou a boca dos jovens, *cantada*. E por muitas vezes, a letra dessa canção, transformada agora em novo texto, voltou para os livros didáticos como matéria de estudo.

A presença de elementos literários na linguagem da canção brasileira é inegável. Isso não significa, de acordo com Cavalcanti (2011, p.21), que a nova poesia passe a ser a letra da

música popular. Para o crítico, uma não vai substituir a outra, visto que são produções culturais distintas. Ele considera que outras linguagens propiciam um debate propriamente literário, “muitas vezes transposto pela própria formação (literária) dos autores” que chegam a utilizar “técnicas literárias complexas e sofisticadas”.

Conforme apontamos no início deste capítulo, a canção é necessariamente música e letra construídas de forma integrada. A poesia utiliza-se do ritmo e da musicalidade em sua construção, mas é composta de maneira independente da música (no seu sentido sonoro), produzida por instrumentos musicais. Apesar dessas distinções, podemos afirmar que a poesia se utiliza de elementos da música da mesma forma que a música se utiliza de elementos da poesia. (CAVALCANTI, 2011, p.21)

Como extensão de uma tendência que já aparecia nos festivais da canção em compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil e depois no Tropicalismo, especialmente com Caetano Veloso, Cavalcanti (2011, p.21) afirma que

Não há dúvida, entretanto, de que os jovens compositores de formação universitária irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras através da fragmentação, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do “lirismo”, ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta.

Acreditamos no valor poético inerente a muitas letras de canções brasileiras, especialmente no que diz respeito à obra de Renato Russo que potencializa de sentido suas letras, as quais, através de um olhar que as desautomatiza do todo da canção, podem ser lidas como poesia. Suas letras são o resultado de trabalho apurado da palavra que alcança o efeito poético. Nossa proposta pauta-se no estudo das letras de canção de Renato Russo, observando como se desenvolve seu estilo e requinte literário, de forma a demonstrar que podem assumir-se como poemas.

4 PROCEDIMENTOS POÉTICOS NAS LETRAS DAS CANÇÕES

Na feitura poética – técnica de sabedoria daquele que desenha a poeticidade da mensagem – o poeta seleciona, escolhe dentre/ por entre/ os elementos expostos no código aqueles que vai utilizar para compor o sintagma, o encadeamento, a combinatória (CHALHUB, 2001, p.37).

Mesmo sendo um ícone do rock nacional, gênero musical voltado ao ritmo e à sonoridade, Renato Russo ganhou destaque no cenário musical pelo apuro da palavra.

Temas inerentes ao público jovem como crise de identidade, problemática amorosa, ‘geração perdida’, drogas, relação entre sujeito/mundo, entre outros, são parte integrante do repertório da Legião Urbana. Tal questão possibilitou uma identificação imediata do público jovem com a banda e em especial com seu líder.

Para Renato Russo, um grande elo entre suas canções e o público é garantido pelo fato de todas as letras revelarem emoções interiores e estarem em 1ª pessoa do singular ou do plural, isto é, quando uma pessoa canta “aquelas palavras passam a ser dela” (ASSAD, 2000, p.130). Isso nos leva a pensar na marcante presença da função emotiva em suas composições.

No entanto, é a configuração poética o que mais se destaca no trabalho de criação de Renato Russo, pois o que predomina em suas letras é a mensagem como um modo especial de mostrar-se. Em suas letras, o que se mostra primeiramente é a realidade da palavra no que ela tem de concreto, porém esse mostrar-se transcende o concreto para tornar a palavra multissignificativa. Dito de outra forma, o que se percebe na obra desse artista é um processo de seleção e arrumação vocabular e exploração dos significados que conduz, muitas vezes, ao sentido conotativo, alterado das palavras. É, portanto, no *modo* como se usa a linguagem que se encontra o ponto mais alto, mais significativo da obra de Renato Russo.

De acordo com Jakobson (1973, p.119), *o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte, é a dominância da função poética*. Portanto, no texto poético predomina a função poética, mas como o próprio Jakobson adverte, não há um monopólio de funções, e sim uma hierarquia; ou seja, as funções dialogam entre si, convivendo num mesmo texto em que uma delas prevalecerá. Isso implica que a função poética pode aparecer em textos não-artísticos, porém isso acontecerá de modo secundário; implica também dizer que as outras funções da linguagem estão presentes no texto artístico verbal. Entretanto o que particulariza a arte verbal é chamar a atenção para a mensagem:

O estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante (JAKOBSON, 1973, p.129).

Há, sem dúvida, uma tensão entre a função emotiva e a poética nas letras de Renato Russo, mas um olhar atento nos faz acreditar que a função poética, assim como na poesia, é predominante na maior parte de suas letras que expressam também a função conativa, referencial, metalinguística ou fática; entretanto o mais importante em sua obra é sempre chamar a atenção para a mensagem em si.

Para Jakobson (1973, p.130), “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção no eixo de combinação”. Esse é o caráter imprescindível e inerente a toda obra poética quando se pensa no aspecto verbal do texto. Selecionar e combinar são os dois modos básicos de disposição utilizados no procedimento verbal. Selecionar e combinar poeticamente: eis o trabalho do artista, entretanto

A poeticidade não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, numa total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam [...] Assim, também, em poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético.

O texto poético caracteriza-se, então, pelo rearranjo estético da linguagem que rompe os automatismos linguísticos. Dessa maneira, as palavras escolhidas revelam mais do que contam, provocando a singularização do texto.

‘Será’ é a primeira faixa do primeiro álbum da Legião Urbana e foi também a primeira a estourar nas paradas de sucesso. Para Castilho e Schlude (2002, p.152), “esta é a música que abre o primeiro álbum da banda e já anuncia que a caminhada do eu-lírico será de perguntas, indagações e buscas devido ao sentimento de inquietude latente que o toma”.

Será

Tire suas mãos de mim
Eu não pertencço a você
Não é me dominando assim
Que você vai me entender
Eu posso estar sozinho

Mas eu sei muito bem aonde estou
 Você pode até duvidar
 É só que isso não é amor.

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

Nos perderemos entre monstros
 Da nossa própria criação
 Serão noites inteiras
 Talvez por medo da escuridão
 Ficaremos acordados
 Imaginando alguma solução
 P'rá que esse nosso egoísmo
 Não destrua nosso coração.

Brigar p'rá quê
 Se é sem querer
 Quem é que vai
 Nos proteger?
 Será que vamos ter
 Que responder
 Pelos erros a mais
 Eu e você? (RUSSO, 1985)

Para Renato Russo, a letra de ‘Será’ fala sobre a relação da banda com a gravadora. “Pelo que eu me lembro é algo assim: nós da banda contra o mundo. Então tinha recadinhos para a gravadora: Tire suas mãos de mim”. Assim, partindo de uma situação particular, a letra assume várias conotações, fato reconhecido pelo próprio artista: “[...] a letra falava de uma coisa específica, mas dando o maior número de interpretações possível” (SIQUEIRA JR, 1995, p.64).

Para Vianna (1995), os primeiros versos de ‘Será’ Tire suas mãos de mim / Eu não pertencço a você “parecia uma declaração de princípios punks, autoritária e arrogante, onde o grito de independência pressupõe o corte de todos os laços”. No entanto,

é o início de um diálogo (com um "você" ambíguo, em constante metamorfose, que reaparecerá em inúmeras outras músicas da Legião Urbana) e a primeira tentativa de construção de um outro mundo regido por princípios éticos pós-punks, que levem em conta (e ao extremo) a ausência de futuro e a descrença radical no que passou.

Contudo, ‘Será’ é uma canção romântica. Para o crítico, o sentimento predominante nesta canção, “e nas demais faixas do primeiro disco da Legião Urbana,

não é a revolta, mas sim o desamparo ("Quem é que vai nos proteger?") e a necessidade urgente de criação de uma nova comunidade, sem depender de ninguém, já que ninguém nos protege" (VIANNA, 1995).

Para Gomes (2008), a canção representa uma resistência ao jogo de domínio e submissão do amor na qual se destaca o desejo de independência do eu lírico em relação ao outro, a necessidade de autonomia, o que vai de encontro à tendência do mito romântico que não presume o corte entre os parceiros, mas sua fusão. A letra mostra a intenção do eu lírico de desenvolver essa dissonância, questionando o próprio conceito de amor que, visto dentro dessa relação de domínio e submissão, concebe-se como choque de forças opostas. O amor busca amparo e outras formas de interação entre os parceiros desde que não se revertam na reprodução automática de atitudes contrárias ao próprio desejo.

Percebe-se que desde o início é a procura de uma ética, uma outra forma de lidar com as forças contraditórias da relação amorosa, que orienta a escrita de RR; a voz que ressoa em sua música fala de uma necessidade de investir numa conduta "limpa", que coloque os amantes de frente com o "egoísmo" e com "os monstros de sua própria criação" e os faça refletir sobre tudo isso (GOMES, 2008, p.177-178).

A letra de 'Será' tanto pode estar falando do momento político pelo qual passava o país, e seus versos seriam "mais que adequados aos estertores do regime militar (Será que vamos conseguir vencer)" (DAPIEVE, 2006, p.71) como pode ser uma canção de amor, ou uma canção que fale sobre como crescer sem perder a inocência, ou ainda que fale sobre a postura do jovem que não quer ser agarrado pelas malhas do sistema (CASTILHO; SCHLUDE, 2002).

Em entrevista Renato Russo afirma:

Nessa música a gente estava falando da nossa geração, ainda estávamos vivendo aquela coisa da abertura, da democratização. A música foi escrita em 83, 84. Acho que era um pouco em cima disso. Não lembro exatamente. Tentei usar uma linguagem que pudesse ser compreendida daqui a 200 anos e que pudesse ser compreendida há 200 anos atrás também. Então não tem nada específico nessa letra: 'nos perderemos entre monstros da nossa própria criação/serão noites inteiras, talvez por medo da escuridão/ficaremos acordados...' Não tem nada específico, mas é exatamente sobre o momento de Brasília naquela época. É sobre a dúvida, será que a coisa vai dar certo? (SIQUEIRA JR, 1995, p.65)

Conforme observamos, o texto instrui e o leitor constrói leituras diferentes; conforme o cenário em que está inserido, o leitor adapta o texto às suas preocupações, dependendo do seu estado de espírito, da sua percepção de mundo e das suas experiências cotidianas. Os efeitos de sentido não são um objeto definido, mas efeitos experimentados conforme cada leitor.

No entanto, as múltiplas leituras extraídas da letra só se tornam possíveis graças à sua materialidade. A proposta da dúvida, ou antes, da multiplicidade de sentidos, inicia-se no próprio título icônico, permeia a letra através dos pontos de interrogação expressos e desemboca no último verso que acentua a dúvida como uma via de mão dupla: a dúvida do poeta remete também às dúvidas dos ouvintes/ leitores.

Além disso, o uso dos termos ‘você’, ‘imaginação’ e ‘criação’, além do jogo entre primeira pessoa do singular e do plural intensificam as ambiguidades de sentido da letra da canção que, em sua aparente simplicidade, permite leituras diferenciadas, dotando o texto de maior expressividade.

Ao registrarmos as diferentes leituras colhidas do texto, constatamos seu valor poético baseado no princípio de que a poesia é matéria inacabada, cuja significação não se fecha, abrindo-se continuamente a novos sentidos. ‘Será’ representa “um bólido de sentido” cujas dimensões de significação se explodem nas mais variadas direções.

Essas diferentes leituras mostraram a nós que a significação da letra não está presa a uma época ou a um espaço nem se restringe a uma situação histórica social específica (ainda que isso se configure como possibilidade de interpretação). Por isso, como reconhece Ezra Pound (1970, p.33) que “literatura é novidade que permanece novidade”, reconhecemos que a canção permanece novidade, mesmo passadas quase três décadas de seu lançamento, renovando-se a cada nova leitura, o que evidencia seu valor poético.

Eduardo e Mônica

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

Eduardo abriu os olhos, mas não quis se levantar:
Ficou deitado e viu que horas eram
Enquanto Mônica tomava um conhaque,
No outro canto da cidade, como eles disseram.

Eduardo e Mônica um dia se encontraram sem querer
 E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer.
 Um carinho do cursinho do Eduardo que disse:
 –Tem uma festa legal, e a gente quer se divertir.
 Festa estranha, com gente esquisita:
 –Eu não tô legal. Não aguento mais birita.
 E a Mônica riu, e quis saber um pouco mais
 Sobre o boyzinho que tentava impressionar
 E o Eduardo, meio tonto, só pensava em ir p’rá casa:
 –É quase duas, eu vou me ferrar.

Eduardo e Mônica trocaram telefone
 Depois telefonaram e decidiram se encontrar.
 O Eduardo sugeriu uma lanchonete
 Mas a Mônica queria ver o filme do Godard.
 Se encontraram então no parque da cidade
 A Mônica de moto e o Eduardo de camelo.
 O Eduardo achou estranho, e melhor não comentar
 Mas a menina tinha tinta no cabelo.
 Eduardo e Mônica eram nada parecidos -
 Ela era de Leão e ele tinha dezesseis.
 Ela fazia Medicina e falava alemão
 E ele ainda nas aulinhas de inglês.
 Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus,
 Van Gogh e dos Mutantes,
 de Caetano e de Rimbaud
 E o Eduardo gostava de novela
 E jogava futebol-de-botão com seu avô.

Ela falava coisas sobre o Planalto Central,
 Também magia e meditação.
 E o Eduardo ainda estava
 No esquema “escola, cinema, clube, televisão”.

E, mesmo com tudo diferente,
 Veio mesmo, de repente,
 Uma vontade de se ver
 E os dois se encontravam todo dia
 E a vontade crescia,
 Como tinha de ser.

Eduardo e Mônica fizeram natação, fotografia,
 Teatro, artesanato, e foram viajar.
 A Mônica explicava p’ro Eduardo
 Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar.
 Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer
 E decidiu trabalhar;
 E ela se formou no mesmo mês
 Em que ele passou no vestibular
 E os dois comemoraram juntos
 E também brigaram juntos, muitas vezes depois.
 E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa,
 Que nem feijão com arroz.
 Construíram uma casa uns dois anos atrás,
 Mais ou menos quando os gêmeos vieram -

Batalharam grana, seguraram legal
A barra mais pesada que tiveram.

Eduardo e Mônica voltaram p'rá Brasília
E a nossa amizade dá saudade no verão.
Só que nessas férias, não vão viajar
Porque o filhinho do Eduardo
Tá de recuperação.

E quem um dia irá dizer
Que existe razão
Nas coisas feitas pelo coração?
E quem irá dizer
Que não existe razão? (RENATO RUSSO, 1986)

“Eduardo e Monica” é uma canção narrativa, na qual a história do casal mais famoso da música brasileira é cantada em versos cuidadosamente compostos entre uma mesma estrofe que abre e fecha a canção, numa espécie de moral da história, o que nos remete ao gênero da fábula. A estrofe “Quem um dia irá dizer/ Que existe razão/ Nas coisas feitas pelo coração?/ E quem irá dizer/ Que não existe razão?” apresenta uma paráfrase do ditado popular: “O coração tem razões que a própria razão desconhece.”

A evocação da frase sugere uma reflexão que vai girar em torno do eixo razão/emoção. Como um convite a inúmeros receptores, a estrofe revela a função conativa da linguagem. A pergunta “Quem um dia irá dizer” já deixa implícita a impossibilidade de se responder à reflexão, pois traz termos indefinidos como o pronome interrogativo ‘quem’ (que pessoa, não se sabe), a expressão ‘um dia’ (expressão de tempo indefinida pelo artigo ‘um’) e a locução verbal ‘irá dizer’ (cujo tempo verbal sugere a dúvida).

O amor já é apontado como um sentimento paradoxal, cuja aparente falta de nexos ou de lógica, presente nas perguntas da estrofe, não permite afirmar que ele é um sentimento racional nem que deixa de sê-lo. Nesse sentido, os termos indefinidos, as interrogações e o paradoxo criam expressividade e provocam no ouvinte/leitor a reflexão e a expectativa do que está por vir.

Para quem espera por uma discussão filosófica sobre o paradoxo proposto, o que vem a seguir pode ser comparado a um elemento surpresa posto que o “narrador” inicia a história dos personagens Eduardo e Monica. A segunda estrofe, como uma câmera cinematográfica, mostra duas cenas cujas ações introduzem os personagens em situações e locais divergentes, caracterizando-os. As cenas funcionam como uma

situação inicial, remetendo-nos ao mundo do ‘Era uma vez’. Eduardo e Monica é uma história de amor com final feliz, construída ludicamente, de forma bem humorada.

Em seguida, dá-se o ponto de arranque da narrativa quando o destino une os personagens em uma festa. “Eduardo e Monica um dia se encontraram sem querer”. Usando uma linguagem simples, prosaica e referencial, o narrador caracteriza os personagens, situando-os no tempo e no espaço por meio de imagens concretas que evocam o mundo real. Não é sem propósito essa fartura de imagens no texto verbal que, desta forma ativa no leitor/ ouvinte a percepção do sentido da visão e, na sequência de imagens sugeridas provoca a ilusão de enxergar os personagens simultaneamente como se nos encontrássemos diante de uma tela de cinema.

Quem conta a história de Eduardo e Monica é um narrador testemunha, um amigo, um companheiro “E a nossa amizade dá saudade no verão”. Ao se colocar dentro da história, é como se estivesse dizendo que esteve lá, que presenciou os fatos, numa espécie de cumplicidade, o que provoca efeito de veracidade à história narrada. A presença do narrador, no desenrolar da história permite, inclusive, o resgate das falas dos próprios personagens que são transcritas entre aspas. Isso justifica o uso de gírias no texto, incomuns nas letras de Renato Russo, que são propositadamente usadas aqui para acentuar o diferente universo a que pertence Eduardo, o dos adolescentes.

Essas falas, elementos próprios do gênero dramático, reforçam o perfil dos personagens além de proporcionar ao ouvinte/ leitor a impressão de integridade e autenticidade preservada pelo narrador, intensificando, assim, o efeito de sentido de verdade. O fato de o narrador chamar os personagens por meio do discurso direto faz com que a fala deles funcione como ilustração do que se está narrando. Dessa forma, a letra da canção revela um hibridismo de gêneros convocando a tradição moderna.

A sexta estrofe funciona como um divisor na narrativa. Ela ressalta a superioridade do sentimento. A razão, tal qual a enxergamos, não se adéqua ao universo dos apaixonados. Pelas diferenças apontadas entre os personagens, tudo indicava que o casal não daria certo. No entanto, o amor é um sentimento paradoxal, inexplicável. “E, mesmo com tudo diferente,/ Veio mesmo, de repente,/ Uma vontade de se ver/ E os dois se encontravam todo dia/ E a vontade crescia,/ Como tinha de ser.”

A partir de então, muda-se o tom da narrativa e sobressai a ideia de integração entre ambos. Tanto que Eduardo passa por uma transformação “Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer/ E decidiu ir trabalhar”. Ou seja, há um crescimento e amadurecimento do garoto impulsionado pelo relacionamento a dois.

A união perfeita do casal é ressaltada pelo dito popular “E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa/ Que nem feijão com arroz.”, linguagem que valoriza a oralidade e aproxima os personagens do real.

A realidade e as dificuldades narradas não conseguem destruir o amor, conduzindo a narrativa a um final feliz, concretizado com o nascimento dos filhos gêmeos.

Eduardo e Monica, como personagens fictícios da narrativa, criados poeticamente pelo compositor da canção, representam alegoricamente outro casal qualquer, não importando suas diferenças.

A forma como a letra é estruturada sugere um caminho de ida e volta – estrofe reflexiva, narrativa e novamente a estrofe reflexiva – que cria efeitos de sentido singulares. Se no princípio a estrofe suscitou a reflexão, a narrativa exemplifica o paradoxo do amor e a repetição da estrofe introdutória ao final da letra serve para ratificar a máxima proposta no início da canção, criando, assim, efeitos expressivos por meio de uma história corriqueira que revela a função referencial.

O enredo que situa duas personagens contemporâneas num espaço urbano se constrói em torno das diferenças. É nas diferenças que Eduardo e Monica se conhecem, se apaixonam e ficam juntos; é por conta das diferenças que ocorre a transformação de Eduardo.

É também nas diferenças que as personagens são construídas. Eduardo e Monica formam um casal atípico para a época. Comumente, na imagem de um casal, pensa-se no homem como o mais velho, o mais bem ajustado e estruturado. O poeta inverte os papéis e cria um personagem feminino maduro, sendo que o masculino é seu oposto. Dessa forma, o compositor desconstrói a ideia de uma sociedade patriarcal, mostrando-se em perfeita sintonia com uma época em que a sociedade está passando por grandes transformações e a mulher assumindo uma posição de destaque.

Nesse sentido, Castilho e Schlude (2002, p.107) afirmam que “A mulher aqui é símbolo de força e da sabedoria. Na figura de Monica, estão reunidos vários arquétipos femininos: Atená (inteligente, sábia), Afrodite (amorosa), Hera (esposa, dona de casa, mãe), Perséfone (mística). Ela é capaz de transformar um menino em homem”. A partir dessa transformação será possível o equilíbrio entre homem/mulher, ambos em sintonia e colaboração mútua. Eduardo e Monica são, portanto, um casal atípico de uma geração que quebrou convenções. São também um casal atípico porque o par pertence a gerações diferentes. Eis a questão!

Quando o poeta usa expressões como ‘lanchonete’ *versus* ‘filme do Godard’ ou ‘tinta no cabelo’ ou ‘Bandeira’, ‘Bauhaus’, ‘Mutantes’, ‘Caetano’ ou ‘novela’ e ‘futebol-de-botão’ ele não se refere apenas às personagens, ao casal de amantes. Há uma ambiguidade que mobiliza a dicotomia homem *versus* mulher, posto que a caracterização dos personagens localiza-os no tempo, ampliando os sentidos e a beleza do texto. Eduardo e Monica tornam-se, assim, metáfora para duas gerações, passado e presente, o velho e o novo, MPB e o Brock¹.

No texto, manifestam-se evidências de que Monica pertence a um grupo intelectual, bem definido, erudito, historicamente determinado. ‘Ela gostava de Bandeira e do Bauhaus/ Van Gogh e dos Mutantes, de Caetano e de Rimbaud’; ‘Ela fazia medicina e falava alemão’; ‘Ela falava coisas sobre o Planalto Central/ Também magia e meditação’. Ela é mais velha ‘Mas a menina tinha tinta no cabelo’ e mais instruída ‘A Monica explicava pro Eduardo/ Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar’.

Eduardo, ao contrário, é um típico adolescente – que tinha nascido praticamente junto com o golpe militar de 1964² – tinha 16 anos, descompromissado ‘Eduardo abriu os olhos, mas não quis se levantar/ Ficou deitado e viu que horas eram’, estudante que desfrutava relativa liberdade e pensava apenas em se divertir.

Na ambiguidade instaurada, a ironia manifesta-se com total intensidade. Se em relação ao amor, as diferenças entre o casal justificam o paradoxo desse sentimento, tornando possível a relação entre Eduardo e Monica, no que tange à aliança entre duas gerações subsequentes, isso já se torna mais complicado. No florescer de uma nova geração, que contesta a geração passada, inevitavelmente, a anterior se esvai, e o velho cede lugar ao novo que sempre vem.

Esse símile é também celebrado na histórica canção “Velha roupa colorida” de Belchior, cuja letra aborda a necessidade do rejuvenescimento como condição intrínseca à própria vida. O tema é abordado de maneira diferente, nostálgica e direta. O eu lírico percebe que as atitudes transgressoras de sua geração e da geração anterior ficaram para trás e que outras inquietações começarão a incomodar aqueles que estão chegando, conforme podemos observar na transcrição da letra a seguir.

Velha roupa colorida

Você não sente nem vê

Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo,

¹ Expressão criada por Arthur Dapieve para se referir ao rock brasileiro.

² Esta canção foi composta em 1982.

Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer.
 E o que, há algum tempo, era jovem e novo, hoje é antigo.
 E precisamos/ TODOS!/ rejuvenescer!

Nunca mais meu pai falou: “She’s leaving home!
 E meteu o pé na estrada like a rolling stone!”
 Nunca mais eu convidei minha menina para correr no meu carro...
 (Loucura, chiclete e som!)
 Nunca mais você saiu à rua, em grupo reunido,
 O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor.
 (Que é do cartaz?)
 No presente a mente/ o corpo é diferente.
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais.

Como Poe, poeta louco americano, eu pergunto ao passarinho:
 - Blackbird, assum preto! O que se faz?
 E raven/ never/ raven/ never/ raven/ never/ raven/ never/ raven/
 Blackbird/ assum preto/ passo preto me responde:
 - Tudo já ficou atrás!
 E raven/ never/ raven/ never/ raven/ never/ raven/ never/ raven/
 Blackbird/ assum preto/ passo preto me responde:
 - O passado nunca mais! (BELCHIOR, 1976)

Entre as letras de Renato Russo e de Belchior, há, sem dúvida, uma relação interdiscursiva latente, que se torna possível ao analisarmos os procedimentos poéticos usados por Russo: metáfora, ironia, ambiguidade. Observamos que Belchior também usa referências culturais e literárias – Rolling Stones, movimento hippie, Edgar Allan Poe –, entretanto seu texto diferencia-se do texto de Renato. O eu lírico de “Velha roupa colorida” aponta para uma geração que virá, ao mesmo tempo que reconhece que a sua está extenuando.

Em “Eduardo e Monica”, ao contrário, o que se põe em relevo é uma geração que está começando. Tanto que na letra é Eduardo quem passa pela transformação porque é ele que se encontra no início de um processo de amadurecimento e por isso mesmo pré-disposto a novas experiências e descobertas. Para ele, Monica pertence a um mundo que incomoda, que causa estranhamento porque é um mundo diferente do seu, não pertence ao seu universo, é uma ‘festa estranha, com gente esquisita’ no qual ele não se sente à vontade, metáfora para uma nova geração que na abertura política do país vive o desafio de se projetar sócio e culturalmente.

Nessa perspectiva, também faz sentido o gênero da fábula evocado pela estrofe reflexiva. Considerando-se que fábula é uma curta narrativa, em prosa ou verso, que ilustra um preceito moral, o que temos ao longo da letra é um conjunto de valores coletivos, considerados como norteadores das relações sociais de uma geração passada

que começam a se contrapor a outros valores que surgem ainda de maneira tímida para, no futuro, também serem contestados e ultrapassados pela próxima geração.

Conforme analisamos a letra da canção, observamos que Renato Russo evoca o paradoxo do amor, compondo um texto figurativo ao inventar os dois personagens situados em tempo e espaço definidos, o que produz efeito de realidade, pois representa o mundo a partir de imagens do mundo, com seus seres e acontecimentos. No entanto, os elementos linguísticos selecionados e combinados de acordo com a sensibilidade do poeta, revelam sentidos múltiplos, permitindo diferenciadas leituras. Dessa forma, o que se mostra primeiro nessa letra é a realidade da palavra no que ela tem de concreto, porém, como observamos, esse mostrar-se transcende o concreto para tornar a palavra multissignificativa, evidenciando no texto a presença marcante da função poética.

Em “Monte Castelo” retoma-se o paradoxo do amor; no entanto, o texto, ainda que composto de figuras tanto semânticas quanto poéticas, apresenta um tom mais temático. A função dos textos temáticos é a de explicar, ordenar, interpretar as coisas do mundo, como um texto dissertativo em que predomina a argumentação. Para Silveira (2008, p.133), no entanto, a originalidade da composição ultrapassa a questão temática:

Um feito inédito no rock brasileiro, não pela temática da música, mas pelo deslocamento temporal e cruzamento de fontes clássicas e distantes, que cedem seus fios para um novo texto que surge e ganha o diálogo com a música e faz repercutir em vários pontos de escuta, a celebração do amor em sua contradição, imperfeição e salvação.

Monte Castelo

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos,
Sem amor eu nada seria.

É só o amor, é só o amor
Que conhece o que é verdade
O amor é bom, não quer o mal
Não sente inveja ou se envaidece.

O amor é fogo que arde sem se ver
É ferida que dói e não se sente
É um contentamento descontente
É dor que desatina sem doer.

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos,
Sem amor eu nada seria.

É um não querer mais que bem querer

É solitário andar por entre a gente
 É um não contentar-se de contente
 É cuidar que se ganha em se perder.

É um estar-se preso por vontade
 É servir a quem vence, o vencedor;
 É um ter com quem nos mata lealdade.
 Tão contrário a si é o mesmo amor.

Estou acordado e todos dormem todos dormem todos dormem
 Agora vejo em parte
 Mas então veremos face a face.

É só o amor, é só o amor
 Que conhece o que é verdade.
 Ainda que eu falasse a língua dos homens
 E falasse a língua dos anjos,
 Sem amor eu nada seria. (RUSSO, 1989)

A canção “Monte Castelo” é composta pela junção de dois textos clássicos: o soneto de Luís Vaz de Camões, e a adaptação em versos da famosa carta de São Paulo aos Coríntios. Entremeados um ao outro, os textos são amarrados pelo título. Monte Castelo é o nome da batalha ocorrida na Itália durante a Segunda Guerra Mundial, batalha esta, em que os soldados brasileiros saíram vencedores, sendo de grande apoio às forças aliadas. Apresenta, portanto, um caráter bélico que sugere efeitos de sentido para o novo texto.

O artista inicia a letra com um trecho da epístola que enaltece o amor como o mais importante dos sentimentos. Em seguida vem o primeiro quarteto do soneto de Camões, intercalado pela repetição da primeira estrofe da canção (o trecho epistolar). Na sequência, temos, na íntegra, o segundo quarteto e o primeiro terceto do soneto. A este, o compositor acrescenta o último verso do soneto do poeta português, substituindo o ponto de interrogação pelo ponto final. Cita, então, outro trecho da carta bíblica, e repete-se a primeira estrofe, finalizando da mesma maneira como iniciou.

Já na segunda estrofe, percebemos imediatamente a presença da função metalinguística. A sequência “Amor é” tenta dar conta, da forma mais abrangente possível, das relações de significância da linguagem objeto, amor. O recurso usado pelo poeta nos remete ao uso do dicionário que, operando em sintonia com a função emotiva, reflete efeitos do trabalho poético com a própria mensagem.

Assim, o soneto de Camões tenta definir o amor por meio de um genial jogo de paradoxos que ressalta a convivência simultânea de contrários no interior de quem ama. O amor é retratado, então, em sua complexidade como um sentimento que aprisiona e

liberta, que traz ganhos e perdas, que mata e que salva. O poema clássico da literatura, escrito dentro do espírito renascentista, revela um amor erótico, carnal, por meio de vocábulos como: ‘fogo’, ‘dor’, ‘contentamento’, ‘servir’ entre outros.

A epístola de São Paulo trata do amor como caridade, sentimento supremo. O trecho bíblico revela, ao contrário do texto literário, um amor transcendente, o amor a Deus e ao próximo, portanto um amor salvação, que liberta e que, por isso, promove o encontro face a face com Deus.

Observamos, por conseguinte, que a canção de Renato Russo é constituída por duas vozes que se intercalam: de um lado, a voz renascentista, antropocêntrica, que exalta o amor paixão, erótico; de outro a voz que celebra o dogma cristão, que se fundamenta no amor, sintetizado em dois grandes mandamentos: amar a Deus sobre todas as coisas e amar ao próximo como a si mesmo.

“Monte Castelo” remete, portanto, a duas concepções diferentes do amor, explícitas no interior do texto, o que torna a letra da canção uma arena de luta entre esses pontos de vista em oposição, justificada pelo título.

Dessa forma, o título da canção associado à superposição dos textos de referência cria uma atmosfera polêmica, sugerindo uma batalha interior, uma hesitação entre duas maneiras de se entender o amor, ampliando, assim, as diversas ou várias possibilidades de ação. Nesse sentido, a imbricação de vozes sugere o conflito interior do eu lírico, dividido entre as possibilidades de um sentimento que se revela ora sagrado ora profano.

Entretanto, o eu da letra da canção pode ser lido metaforicamente como nós e então o conflito se estende a toda sua geração. Por hora, o poeta, “antena da raça”, está acordado, enquanto todos ainda dormem; na sua inquietude de artista, prenuncia no novo canto a possibilidade, ou antes, a necessidade de sua geração, formada e educada sob a égide “católica”, romper com essa visão.

Na seleção de fragmentos e deslocamentos dos textos de origem, o poeta recupera a qualidade do sensível do original, produzindo movimentos de leitura que imprimem marcas de novos cenários. Dessa maneira, o poeta surpreende o leitor/ouvinte ao impulsioná-lo a percorrer as significações plurais e (im)possíveis que se deslumbram na criação do novo texto, deixando transparecer a predominância da função poética na letra desta canção.

A letra da canção de “Acrilic on canvas” contém 44 versos, sem refrão, e com estrofes de extensão variada. O vocabulário, ligado às artes plásticas, permite a criação

de imagens que se situam no entredito, sugerindo variadas leituras. Assim, o ‘artista’ consegue desenhar um quadro pintado com palavras. Esta letra de canção é, portanto, a união de duas manifestações artísticas, ou de duas linguagens: imagem e palavra, sugerida já no título que remete à técnica de pintura de acrílico sobre tela.

A força e a beleza da letra desta canção parte do termo ‘saudade’ com o qual ela se inicia, pois é em torno do tormento da acepção que este vocábulo evoca que se figurativiza toda a angústia do eu lírico. Ou seja, o desejo de se criar o quadro que represente a história do eu lírico é movido pela presença deliberada da ausência da amada.

Acrilic on canvas

– É saudade então

E mais uma vez
De você fiz o desenho mais perfeito que se fez:
Os traços copiei do que não aconteceu
As cores que escolhi entre as tintas que inventei
Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos
De um dia sermos três
Trabalhei você em luz e sombra
Era sempre:
–Não foi por mal.
Eu juro que nunca
quis deixar você tão triste
Sempre as mesmas desculpas
E desculpas nem sempre
são sinceras
Quase nunca são

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

Era sempre:
 – Não foi por mal.
 Eu juro que não foi por mal.
 Eu não queria machucar você:
 Prometo que isso nunca vai acontecer
 Mais uma vez
 E era sempre, sempre o
 mesmo novamente
 A mesma traição
 Às vezes é difícil esquecer:
 – Sinto muito, ela não mora mais aqui.

Mas então porque eu finjo
 Que acredito no que invento?
 Nada disso aconteceu assim
 – Não foi desse jeito
 Ninguém sofreu:
 É só você que provoca
 Essa saudade vazia
 Tentando pintar essas flores com o nome
 De "amor-perfeito"
 E "não-te-esqueças-de-mim" (RUSSO, 1986)

O uso de travessões, associado ao pronome ‘você’ ao longo da letra poderia nos fazer pensar que o diálogo – a forma mais fluentemente comum de conação – conduz o texto. No entanto, dentro da estética subjetiva adotada, esse recurso aponta para uma linguagem vaga, cujo resultado é um monólogo emotivo no qual o emissor é receptor de si próprio. A amada se faz presente por intermédio do pronome você e da descrição de alguns comportamentos rememorados pelo emissor, que está mais interessado em (re)criar suas fantasias. Assim, seu espaço como receptor é passivo, apesar de representado por você.

O verso isolado que inicia a canção reflete o estado de melancolia atual do eu lírico que conduzirá a história sobre uma possível relação amorosa vivida no passado e que o eu lírico tenta restituir. “– É saudade então”. O próprio termo saudade remete à lembrança de algo ou de alguém que foi importante, significativo, instaurando a ausência; mas por ser também um sentimento melancólico, favorecido pela presença da falta, instaura a subjetividade do eu lírico que permeará toda a letra.

Na sequência, os vocábulos referentes às artes plásticas – desenho perfeito, traços, cores, tintas, luz e sombra – associados ao universo da relação amorosa remetem a um tipo de arte figurativa que ‘imita’ o real. No entanto, o que parece acontecer é que o ‘real’ não pode ser imitado por essa arte figurativa porque nem sequer aconteceu.

Ao criar o quadro com base na própria invenção ‘os traços copieei do que não aconteceu’ o artista tenta fazer a vida imitar a arte, invertendo o conceito de que a arte imita a vida. Dessa forma, instaura no texto ideias e impressões que permanecem nas entrelinhas e, portanto, se revelam como criação poética, intrinsecamente ligada à imaginação. “Nem pura ideia, nem pura emoção, mas expressão de um conhecimento intuitivo cujo sentido é dado pelo *phatos* que o provocou e o sustém” conforme discute Alfredo Bosi em *Leitura de poesia* (2001, p.9). Isso permite ao leitor/ ouvinte (re)construir imagens e histórias, pois, o poeta não tem a intenção de transmitir informações, mas desafiar o leitor a apreender sentidos provocados pelos efeitos estéticos do poema.

A letra está impregnada de expressões que intensificam a ideia de invenção ou de modificação do real, do referente, provocando o leitor/ ouvinte o tempo todo a também compor a história: ‘Os traços copieei/ Do que não aconteceu/ As cores que escolhi/ Dentre as tintas que inventei/ Misturei com a promessa/ Que nós dois nunca fizemos/ De um dia sermos três’. ‘Preparei a minha tela/ Com pedaços de lençóis/ Que não chegamos a sujar’.

Em “Trabalhei você em luz e sombras” intensifica-se a ambiguidade proposta na canção. Em relação a técnicas pictóricas, as regiões escuras são mais facilmente identificadas e, uma vez pintadas, servem como referencial para os demais tons do quadro. A aplicação de tons claros sobre os escuros dá a noção de volume e profundidade. Em relação a técnicas literárias ‘luz’ e ‘sombra’ constituem uma antítese pelo jogo de contrários que representa; contextualizada, pode ser lida metaforicamente visto que sugere o jogo do eu lírico em mostrar e esconder o ser amado; o presente e o passado; a ausência e a presença da amada.

O referente, a frustrada história de amor, lembrança intensificada pela saudade, é recuperado nos discursos diretos. Essas falas, digressões do eu lírico, ressurgem em sua memória, resgatando o ‘real’. No entanto, não é o real puramente descrito, é um ponto de vista sobre o ser amado, o que se percebe na seleção dos discursos que apontam para uma relação pautada em mentiras e traições do outro. E também na dificuldade de esquecimento do eu lírico que precisa ouvir a voz de fora a lembrar-lhe de que “ela não mora mais *ali*”.

A origem dos materiais usados para o trabalho de composição da tela implica a decomposição de objetos pertencentes ao mundo do ser amado; esse recurso permite ao eu lírico construir uma nova história ao mesmo tempo em que desconstrói outra. As

referências à linguagem pictórica – armação, paleta, cavalete, estilete, pincéis, carvão – criam significativas imagens impregnadas do outro – janela do quarto, portão da casa, cama, cabelos, batom.

O texto está repleto de referências pictóricas. A alusão a óleo de linhaça, carvão e ponto de fuga criam relações e efeitos de sentido interessantes na letra como nos versos: “E com as lágrimas que não brincaram com você/ destilei óleo de linhaça”. Essa relação se sustenta porque óleo de linhaça é um aglutinante cuja função, além de gerar uma película contínua, é a de ‘colar’ o pigmento na superfície pictórica. A adição de óleo de linhaça à tinta a óleo dá a ela mais brilho. Acrescentar uma gotinha desse óleo às tintas quando parar de usá-las, ajuda a ficarem úmidas por mais tempo. Essas são funções semelhantes às funções das lágrimas dos olhos. A utilização do óleo de linhaça na pintura começou a partir do Renascimento. A pintura renascentista “mantém um compromisso com a fidelidade da representação do objeto pintado, mas, é claro, sempre de acordo com a visão do pintor desse objeto” (CASTILHO; SCHLUDE, 2002, p.161).

Alguns artistas usam carvão para um esboço preliminar do desenho a ser feito. Por isso a associação: “Fiz carvão do batom que roubei de você”. Já o ‘ponto de fuga’, presente no verso seguinte: “E com ele marquei dois pontos de fuga”

É um elemento do desenho de perspectiva, uma forma de marcar e calcular corretamente perspectivas de distâncias em desenhos de paisagens, ou mesmo para desenhos de sólidos geométricos, objetos e figuras humanas. Imagine uma estrada em campo aberto. Se você olhar para a estrada até onde a vista alcança, verá que os lados parecem se encontrar no horizonte. Em um desenho, o ponto onde os lados da estrada se encontram na linha do horizonte corresponde ao ponto de fuga relativo a essa estrada (CATILHO; SCHLUDE, 2002, p.160).

O eu lírico fala de “dois pontos de fuga” que nos permite relacioná-los a dois momentos, duas razões pelas quais o eu lírico deveria sair do relacionamento, razões estas expressas nas estrofes 3 e 6 (mentira e traição). Mas “dois pontos de fuga” podem remeter também a dois destinos diferentes: um do eu lírico e outro do ser amado. Surge, então, a necessidade de rabiscar, rascunhar o próprio horizonte, nova perspectiva, nova vida.

“Mas então porque eu finjo que acredito no que invento?” Logo, tudo é somente uma invenção e o que temos é uma “história dentro da história”. Da relação amorosa, que culminou com uma grande perda, “só se pode falar inventando outras dores, outras

cenas, outras cores, outros cheiros e texturas, a fim de lidar com a confusão do presente marcada pela saudade na mente do protagonista” (GOMES, 2008, p.186).

E assim o eu lírico tenta pintar um relacionamento perfeito no qual “Ninguém sofreu” para escapar da ‘saudade vazia’ provocada pelo outro. Num jogo que ora elucida ora obscurece, o poeta nos permite visualizar o quadro que tenta pintar; a imagem rascunhada ao longo da canção surge na forma de flores, que em sentido figurado representam o que há de melhor, mais bonito, mais livre de impurezas.³ As flores são elementos carregados de simbologia: representam o amor, a juventude, a efemeridade, a morte. A escolha dos nomes das flores ‘Amor-perfeito’ e ‘Não-te-esqueças-de-mim’ carrega no próprio nome a intenção do poeta. Ambos sintetizam a história vivida. ‘Amor-perfeito’: a beleza e a fragilidade do relacionamento idealizado; ‘não-te-esqueças-de-mim’: o desejo de se eternizar na memória do outro, de se fazer presente mesmo estando ausente. O antes e o depois, a idealização do amor e a lembrança são materializados através da pintura de um quadro de ‘natureza morta’ que em si mesma já é simbólica, subjetiva⁴.

Ao resgatar a história da relação amorosa que terminou, o eu lírico traça um encantador jogo de subjetividade e de poesia ao construir várias associações inseridas em uma cenografia demarcada por categorias temporais e espaciais. Por trás do jogo entre a função emotiva e a função poética, depreende-se, nas entrelinhas, a função metalinguística do texto.

Assim, se considerarmos o diálogo das funções de linguagem no texto, podemos dizer que a função referencial aí se apresenta nos discursos diretos articulados a um conjunto lexical meticulosamente selecionado que nos permite afirmar que o referente propõe a ‘descrição’ da relação amorosa que não deu certo. “Sempre as mesmas ‘desculpas’/ E desculpas nem sempre são sinceras/ Quase nunca são.” “E era sempre, sempre o mesmo novamente/ A mesma traição”. “Sinto muito/ Ela não mora mais aqui.”

A combinação do referente, que chamaremos de ‘real’, ao fictício, desenho traçado a partir de imagens criadas pelas associações com a pintura, manifesta um cuidado especial com a linguagem na seleção e combinação das palavras, criando

³ De acordo com Dicionário online Houaiss.

⁴ A pintura, por mais que tente se aproximar do real, vai sempre deixar transparecer a perspectiva do artista por meio do ângulo adotado por ele, pelo jogo de luz e de sombra, pelas cores usadas, pelos traços do pintor. Dessa forma, mesmo uma proposta de natureza morta não será igualmente retratada por pintores diferentes.

ambiguidades que suscitam a imaginação do leitor/ ouvinte revelando assim a presença inexorável da função poética no texto.

Ainda observamos que o texto está impregnado pelo modo de ver/ lembrar do eu lírico num tempo posterior aos fatos pontuado pelo sentimento da saudade, o que marca um ponto de vista pessoal, deixando transparecer em todo o texto a função emotiva.

Além disso, percorrem pelo texto expressões como ‘copiei’, ‘escolhi’, ‘inventei’, ‘finjo’, ‘nada disso aconteceu assim’ que apontam para o teor metalinguístico do texto. Dessa maneira, o referente serve apenas como pretexto para a poesia. Ao criar um texto que constrói e desconstrói uma história de amor mal sucedida, o poeta reflete sobre o fazer artístico enquanto criação, invenção. Porém, ele não fala apenas sobre fazer poesia, mas, ao sincronizar num mesmo texto três expressões artísticas: música, poesia e pintura, expande sua reflexão para a arte em geral, revelando que o artista não é aquele que representa o mundo, mas aquele que o recria.

A letra da canção “Índios” apresenta 12 estrofes com 52 versos, configurando-se como uma letra extensa, o que representa uma das peculiaridades da obra de Renato Russo.

“Índios”

Quem me dera, ao menos uma vez,
Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem
Conseguiu me convencer que era prova de amizade
Se alguém levasse embora até o que eu não tinha.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Esquecer que acreditei que era por brincadeira
Que se cortava sempre um pano-de-chão
De linho nobre e pura seda.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Explicar o que ninguém consegue entender:
Que o que aconteceu ainda está por vir
E o futuro não é mais como era antigamente.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Provar que quem tem mais do que precisa ter
Quase sempre se convence que não tem o bastante
Fala demais por não ter nada a dizer.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Que o mais simples fosse visto como o mais importante,
Mas nos deram espelhos
E vimos um mundo doente.
Quem me dera, ao menos uma vez,
Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três

E esse mesmo Deus foi morto por vocês -
É só maldade então, deixar um Deus tão triste.

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.
Entenda – assim pude trazer você de volta pra mim,
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Acreditar por um instante em tudo que existe
E acreditar que o mundo é perfeito
E que todas as pessoas são felizes.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos, obrigado.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Como a mais bela tribo, dos mais belos índios,
Não ser atacado por ser inocente.

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.
Entenda – assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi.

Nos deram espelhos e vimos um mundo doente -
Tentei chorar e não consegui. (RUSSO, 1986)

Como podemos observar, nessa letra não há preocupação com rimas no uso tradicional do termo; o poeta aqui faz um trabalho de combinação entre as sílabas tônicas que imprime um ritmo acentuado e um movimento rítmico no interior dos versos que se organiza para a composição do efeito estético, bem como se utiliza de outros recursos poéticos que permeiam o texto.

O fio condutor da letra é o verso “Quem me dera ao menos uma vez”, que marca o início de cada estrofe (exceto as 7ª, 11ª e 12ª) e acentua o desejo do “eu” de possibilidades de mudanças, funcionando como uma autêntica atividade perceptiva que gerencia todo o texto. O paralelismo desenvolvido na letra por meio da repetição desse verso é um recurso retórico que, seguido de verbos no infinitivo, desenvolve argumentos que convidam o leitor à reflexão.

Paralelismo (do grego *paralelos*, significando ‘lado a lado’) é ‘a repetição de padrões sintáticos similares ou idênticos nas frases adjacentes, cláusulas ou sentenças’ (*Princeton* 877). Uma das chamadas figuras de linguagem (que os antigos chamavam de ‘flores de retórica’ ou *flores rhetoricae*), costuma fazer parte de uma estratégia de argumento. Sua base de operações é a sintaxe: ou seja, a ordem com que palavras e frases aparecem num discurso, bem como a relação lógica entre elas (LOPES, 2008, p.302).

Nesta canção, o paralelismo marca o ritmo, além de servir como tática de posicionamento da voz gerenciadora do texto que visa ao convencimento retórico. Ou seja, além de dar velocidade à canção, é deste recurso que o tom oral e profético da letra tira sua força magnética. Portanto, o paralelismo aparece intencionalmente para reforçar a postura do eu-lírico, constituindo-se, assim, num eixo fonético e semântico.

O verso ‘Quem me dera ao menos uma vez’ às vezes expressa o desejo da possibilidade de mudança do que já aconteceu (1ª, 2ª, 5ª, 10ª estrofes); outras o desejo de retorno a um tempo sem consciência dos fatos, para viver em paz (3ª, 6ª); outras o desejo de possibilidade de mudança não apenas do que já aconteceu mas do que continua acontecendo (4ª); a vontade de se acreditar na felicidade e no amor (8ª) e o desejo de consciência coletiva em relação ao mundo em que se vive (9ª).

Dessa forma, alternam-se discursos ora político (que retoma o processo de colonização: ‘Ter de volta todo o ouro que entreguei/ A quem conseguiu me convencer/ Que era prova de amizade/ Se alguém levasse embora até o que eu não tinha’); ora religioso (“Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três”); ora cultural (“Mas nos deram espelhos/ E vimos um mundo doente”); ora amoroso (“Quando descobri que é sempre só você/ Que me entende do início ao fim), costurados pelo discurso poético que tece a letra da canção.

Esse cruzamento interdiscursivo cria um efeito polifônico, permitindo ressoar no mesmo texto diferentes vozes que apontam para diversas representações refletidas nos mais variados espelhos. Nesse sentido, a canção nos conduz à alteridade, convocando-nos a repensar nossos valores. Sobre isso, Hermano Vianna (1995) pondera:

Quem canta (é) um “índio” que se dirige a um “vocês” genérico que somos nós (incluindo os próprios componentes da Legião), “civilizados” brasileiros. Quem canta ocupa o lugar de *outsider*, daquele que vem de fora para fazer ver. O *outsider* não é o dono da verdade [...], apenas acrescenta outros pontos de vista, outras verdades e mentiras no meio das verdades e mentiras já existentes, mais ou

menos oficiais. Em “Índios”, a voz muda a cada estrofe, é como se uma multidão estivesse cantando.

Em “Índios”, um dos pontos mais marcantes da letra é, sem dúvida, a perspectiva adotada, pois se rompe com o discurso tradicional, submetendo o enunciado ao ponto de vista dos *outsiders*.

Ao falar da degradação do índio pelos europeus, sob o ponto de vista do indígena, rejeitam-se na canção as estruturas culturais oficiais estabelecidas, o que demonstra certo inconformismo com os modelos e linhagens canonizadores associado a uma criação transgressora que permite (ou pretende) incomodar o centro, escandalizar ao mesmo tempo em que dialoga e amplia a vida.

Nesse sentido, a letra nos remete à relação primeira entre europeus e índios habitantes do Brasil na época do ‘descobrimento’. Por isso, a palavra “ouro”, lida em sentido denotativo, refere-se a metal precioso amplamente comercializado pelos colonizadores. No entanto, o contexto amplia os sentidos do vocábulo que se torna metáfora para inocência, crenças, natureza, outras riquezas. Ao entregar o ouro – pedra preciosa – o índio abre mão também de sua cultura e de sua liberdade.

A civilização, representada pelo homem branco, o europeu, chega à América e encontra ali homens simples, primitivos, vivendo em condições naturais. Para o europeu, o homem civilizado, que representa o progresso, tudo se torna mercadoria e pode ser comercializado, mesmo sentimentos como honra e amizade. Dessa maneira, os colonizadores, movidos pelo desejo de poder e de riqueza, aproveitam para explorar os indígenas.

No texto de Renato Russo há, sem dúvida, uma relação interdiscursiva com o conceito do ‘bom selvagem’ de Rousseau (1712-1778), para quem o homem natural (ou em estado de natureza) é um ser pacífico, sereno e inocente. Apesar de o índio já ter saído desse estado, isso não anula a possibilidade de o homem cultivar a paz e a harmonia. No entanto, isso se torna mais difícil à medida que se trava o contato com o homem civilizado, pois, para Rousseau, é a civilização que corrompe o homem. Sobre o índio no Brasil, Rousseau *apud* Fortes (1996) diz o seguinte:

Vi, primeiramente, a América meridional, esse vasto continente que a falta de ferro submeteu aos europeus e do qual fizeram um deserto para assegurar seu domínio. Vi as costas do Brasil de onde Lisboa e Londres extraem seus tesouros e cujos povos miseráveis caminham sobre o ouro e diamantes sem ousar tocá-los.

Uma conjuntura de fatores ocasionou a grande destruição material e cultural dos indígenas, contribuindo significativamente para a quase extinção desses povos. Concorreram para tal situação as campanhas militares de conquista, o projeto de aculturação liderado por membros do clero católico e a difusão de doenças desconhecidas pelas populações nativas.

No entanto, contentarmo-nos apenas com esta leitura seria reduzirmos não só o trabalho artístico do poeta como nosso próprio trabalho de pesquisa. Por trás do sentido extraído da primeira leitura, escondem-se outras isotopias ofuscadas pela nossa visão comum, automatizada.

Para iluminar o processo composicional dessa letra e observar como os elementos da poesia são mobilizados no texto, traremos, a seguir, uma declaração do próprio Renato Russo:

Em “Índios” eu queria fazer uma brincadeira em cima da Xuxa. Era para ser tipo um Clube da Criança *junkie*⁵. Falar a coisa mais séria do mundo do jeito mais banal (canta com voz de paqueta): ‘estamos cantando, sorrindo e brincando’. A música começa como se fosse uma criança falando, não sei se você percebeu isso (canta com voz de criança): ‘Quem me dera ao menos uma vez’ (SIQUEIRA JUNIOR, 1995, p.82).

Esta canção foi composta em 1986, década em que as emissoras de televisão descobriram um público promissor para a geração de lucros: o público infantil. Foi a época em que Xuxa se consagrou como a “rainha dos baixinhos”. Nesse sentido, por extensão, ‘espelhos’ torna-se metáfora para a tela da televisão, que foi dada às crianças, fascinando-as como os espelhos aos índios. O fascínio se estende à apresentadora de TV que serve de imagem, forma ou padrão a ser imitado. Na ocasião, Xuxa foi apelidada de babá eletrônica, pois a ela eram confiadas milhões de crianças brasileiras, todas as manhãs, cujos pais viam em seu programa fonte de entretenimento que trazia calma e relaxamento às crianças, privando-os de preocupação com agitação; e em sua imagem fonte de inspiração, modelo a ser seguido.

Destinadas, nem sempre por vontade própria, a ver a realidade distorcida, essas crianças passavam as manhãs, muitas vezes, na companhia apenas da TV, ludibriadas

⁵ Gíria para uma pessoa que está sob o efeito de drogas, especialmente de heroína (droga que remete a um estado de sonolência).

pelo poder das imagens, enquanto os pais saíam para trabalhar. Cada vez mais ausentes, eles tentavam compensar suas faltas com apoio no consumo estimulado pela mídia que percebeu nessa situação uma ótima oportunidade para o mercado de artigos infantis.

E assim, novos hábitos foram se desenvolvendo: as crianças passavam grande parte do tempo sentadas em frente à TV de forma passiva sem interagir e expostas cada vez mais a valores impostos pelas emissoras, dos quais o consumismo foi conquistando mais e mais terreno. O mundo da TV, no qual tudo parecia perfeito e feliz, não passava de uma ilusão, composta de representações das quais as crianças se tornavam cada vez mais dependentes. No entanto, a fantasia foi se desfazendo ao longo dos anos e se refletindo nas crianças que se transformavam numa geração alienada e vazia, caracterizando um mundo doente.

Nesse sentido, a voz gerenciadora do texto, entendida como a voz da criança, rompe também com o discurso tradicional que caracteriza a criança como ser ingênuo, imaturo e incapaz de perceber e analisar situações críticas. Inversamente, o que surge na letra da canção é uma voz consciente da exploração a que a criança brasileira da década de 1980 foi submetida.

Dessa forma, observamos que a letra de “Índios” revela um trabalho diferenciado no plano expressivo: o poeta faz uma analogia entre a degradação dos índios brasileiros e a degradação do próprio homem civilizado, simbolizado por uma geração de crianças manipuladas pela televisão, condenada a um mundo de ilusão e alienação. Muitas são as palavras e expressões que fazem parte do campo semântico do elemento comparativo usado pelo autor: ‘ouro’, ‘brincadeira’, ‘amizade’, ‘futuro’, ‘mais simples’, ‘mais importante’, ‘espelhos’, ‘mundo doente’, ‘inocente’, ‘como a mais bela tribo’.

A relação de ideias articulada pelo compositor fundamenta-se na relação de traços comuns entre índios e crianças. Essa relação de proximidade é estabelecida pelo ponto de vista do poeta e se baseia nas seguintes associações: o índio, na história brasileira, é vítima de sua própria inocência. Homem primitivo e pacífico, ele foi facilmente ludibriado, dominado e subordinado por potências europeias cuja ambição serviu de pretexto para assegurar sua hegemonia.

Paralelamente, a criança, sem a proteção dos adultos, é extremamente frágil e indefesa, tornando-se, por isso, presa fácil de quem tem o poder nas mãos. Também vítima de sua própria inocência, ela foi facilmente enganada, conquistada e subordinada pelas emissoras de TV a partir da década de 1980. Dessa maneira, o poeta, ao usar o

raciocínio analógico, recurso que utiliza a linguagem do inédito, do inusitado, quebra o senso comum, e a emoção do texto se dá diante das relações novas que se percebem no poema.

Os elementos trazidos à tona têm a ver com um mundo capitalista (no qual se valoriza o acúmulo) que padece de um mal moral e que é atacado pelo olhar do poeta que se introduz estranhamente no discurso para se tornar um mediador de outros discursos. Assim, ele elabora uma perspectiva estética da degradação moral a que nossos índios e nossas crianças foram submetidos, criando uma rede de sentidos flutuantes que incomoda o leitor/ ouvinte.

A expressão ‘quem me dera’ habitualmente sugere o desejo de se alcançar algo muito difícil ou impossível. Na letra, essa dificuldade ou impossibilidade é, ainda, acentuada pela expressão ‘ao menos uma vez’. É dessa forma, iniciando cada estrofe da letra com o verso “Quem me dera ao menos uma vez”, que o poeta organiza a linha de raciocínio baseada na impossibilidade de se recuperar as perdas e no lamento dos inocentes: os índios e as crianças. É nesse trabalho competente e ambíguo da organização do código que reside a genialidade da letra desta canção.

Em “O direito à literatura” (2004, p.177), Antonio Candido afirma que ao elaborar uma estrutura, o poeta propõe “um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada”; esse caráter de organização nos estimula a organizar nossa mente e, conseqüentemente, nossa visão de mundo. Por isso, entendemos que o verso “Quem me dera ao menos uma vez”, que expressa o devaneio do índio e da criança, configura-se na utopia do poeta.

Sabemos que utopia está relacionada à ideia de um lugar onde se encontraria uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade⁶. A palavra origina-se do grego *ou-topos*: lugar nenhum, e, por extensão, remete à idealização não apenas de um lugar, mas de uma vida, de um futuro, ou de qualquer outro tipo de coisa, a uma visão fantasiosa e normalmente contrária ao mundo real. A utopia está relacionada a um modo absurdamente otimista de ver as coisas do jeito que gostaríamos que elas fossem, fruto de nossa imaginação, mundo perfeito, mas com poucas possibilidades de existir. Nesse pensamento utópico, “vício” do eu lírico, constatamos a ironia do poeta que, em

⁶ Dicionário eletrônico Houaiss

versos angustiantes, deixa transparecer sua tristeza e imobilidade ao revelar-se consciente de que essa sociedade é inalcançável.

Ao *insistir nessa saudade que sente de tudo o que ainda não viu*, o poeta faz o receptor defrontar-se com associações imprevistas e originais além de manifestar sua inquietude de artista, daquele que vislumbra o futuro, mesmo sem total consciência desse poder mental; profeta ainda inconsciente de seu papel e poder, deixa transbordar seu sofrimento solitário e solidário àqueles cuja existência e integridade estão ameaçadas.

Nesta letra, índios e crianças estão relacionados à utopia de um mundo melhor por causa dos valores que lhes são intrínsecos: inocência, simplicidade, futuro, amizade. Ao se romper com o discurso tradicional, subvertendo o ponto de vista, o que temos é uma crítica aos valores capitalistas, na qual a inocência é encenada como aquilo que se perdeu em função de uma modernização, aquilo que se reprimiu, ou antes, que se transformou em objeto de exploração e que ressurge no desejo utópico por meio de uma linguagem estética, consciente e crítica do eu lírico. Este se torna, portanto, porta-voz de tribos de borda, que se encontram à deriva, desvelando o anulamento de valores essenciais à existência de um mundo melhor escamoteados por uma série de valores capitalistas que se perpetuam ao longo da história.

Conforme observamos, é possível realizar duas leituras simétricas em “Índios”. Na letra, a voz demarcada do indígena deixa transparecer a crítica à história dos índios brasileiros e revela, nas entrelinhas, a voz das crianças nas últimas décadas do século XX. Isso sugere uma elucidação para o título no plural e entre aspas. Dessa forma, a palavra índios pode ser lida metaforicamente como um espelho que tem à sua frente, no sinal gráfico da aspa que se abre a imagem do índio refletindo no sinal gráfico que se fecha a imagem da criança *junkie*.

Logo, a letra da canção “Índios” revela procedimentos poéticos a partir do título escrito entre aspas, do paralelismo, da metáfora e da ambiguidade que se espalha ao longo do texto ampliando e enriquecendo sua significação.

5 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ESTUDOS INTERTEXTUAIS

A velha frase de La Bruyère: “Chegamos tarde e tudo já foi dito”, soará ela própria diferentemente. Tudo já foi dito todas as palavras estão habitadas, dirá Bakhtin, mas tudo pode ser redito diferentemente. Assim como a própria frase de La Bruyère foi redita por Lautrèamont: “Chegamos cedo, nada foi dito.” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.63)

Há mais de 150 anos estuda-se o constante diálogo de textos na literatura, analisando-se as relações entre diferentes textos, presentes no texto literário. Dessa forma, sabe-se que a produção literária se dá por retomadas, empréstimos e trocas; cada nova obra é continuação das anteriores seja para concordar ou para se opor a elas. (PERRONE-MOISÉS, 1990)

No século XX, as formulações teóricas de Bakhtin acerca de dialogismo e polifonia, tratadas em *Problemas da poética de Dostoiévski*, tornaram-se conceitos operacionais indispensáveis aos estudos da linguagem, transformando e modificando pressupostos e perspectivas da literatura.

Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin teoriza os conceitos de dialogismo e polifonia a partir do romance. No entanto, esses conceitos não devem se limitar a esse gênero, pois também “Os poemas não permitem mais uma leitura unitária, porque ocorre neles um estilhaçamento temático e uma mistura de vários tipos de discurso que desencorajam a leitura homogeneizadora (Mallarmé, Apollinaire, Pessoa)” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.58).

Se o estudo dos diálogos constantes entre os textos literários são ‘recentes’, tal prática, no entanto, não é novidade. Perrone-Moisés (1993, p.59) afirma que “a literatura sempre nasceu da e na literatura”. A Bíblia e os textos Greco-latinos, por exemplo, sempre serviram de modelo e de fonte temática, de personagens, de citações para grandes obras literárias no passado como é o caso de *A divina comédia e Os lusíadas*. Logo, a linguagem é um campo de inevitáveis trocas imprevisíveis e incontroláveis.

Então, o que é novo nesse sentido? Para a autora supracitada, é que a partir do final do século XIX os escritores recorrem aos textos alheios sem a preocupação de imitar, ou de contestar simplesmente, sem estipular distâncias claras entre o original e a réplica, sem respeitar hierarquias. O novo está no fato de que a prática intertextual se realiza, portanto, de forma ilimitada e o processo de reelaboração tanto da forma quanto

do sentido é livre e não visa estabelecer um sentido final (que concorde ou contradiga com o discurso incorporado).

O dialogismo, para Bakhtin, “é característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso. O dialogismo é a condição do sentido do discurso” (BARROS; FIORIN, 2003, p.2). Sendo assim, o discurso se organiza em vista do outro e não sobre si mesmo. Não, há, portanto, uma voz unificadora, central, de autoridade, mas uma polifonia de vozes (ainda que duas) que soam simultaneamente no texto.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN, 1988, p.88).

Essa relação dialógica, no entanto, não se restringe à questão do diálogo face a face; também não são as unidades da língua que são dialógicas (visto que os sons, as palavras, as orações são repetíveis, pois não pertencem a ninguém, não têm autor); a relação dialógica de que nos fala Bakhtin diz respeito a todos os enunciados no processo de comunicação. Logo, o dialogismo refere-se às relações de sentido instauradas entre dois enunciados. Como os enunciados são as unidades reais de comunicação (pois a realidade é sempre apresentada semiótica ou linguisticamente), eles são sempre irrepetíveis, são acontecimentos únicos.

Ou, nas palavras de Schneider (1990, p.96), “as palavras não são de ninguém e são de sempre; os pensamentos são de cada um e sempre novos”. Porém, não existem pensamentos sem palavras e nem palavras sem pensamentos; as palavras formam pensamentos que formam eles próprios, um corpo de discurso, materializado no enunciado. “Cada pensamento e cada vida se fundem no diálogo inconclusível” (BAKHTIN, 2008, p.329).

O enunciado é produzido sempre a partir de outro enunciado. Como réplica de outro enunciado, ouve-se nele, pelo menos duas vozes; por isso é sempre heterogêneo; revela duas posições, mesmo que elas não estejam manifestadas no fio do discurso; “exibe seu direito e seu avesso” (FIORIN, 2010, p.24). Não devemos, ingenuamente, pensar que o diálogo sugira apenas conciliação. Diálogo relaciona-se também a discussão, troca de ideias; portanto as relações dialógicas podem ser de acordo ou de

desacordo, de aceitação ou de recusa, de avença ou desavença, de conciliação ou de luta, contratuais ou polêmicas.

Além do dialogismo, Bakhtin desenvolveu o conceito de polifonia. Esse termo, tomado da linguagem musical na qual significa: “efeito que resulta do conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente”¹ aponta a presença de novos e diferentes pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro único.

A partir das análises da obra literária de Dostoievski, o autor explica que a polifonia instaura a constituição de sujeitos que sempre carregam a perspectiva e a presença de um outro, da voz do *outro*, da voz histórica e do presente. Vozes essas que se mesclam à voz criativa do *eu* e instaura a enunciação, que sempre e novamente, retoma, em cada espaço e tempo de realização, a voz do *outro* (SILVEIRA, 2008, p.116-117).

O conceito de intertextualidade não aparece na obra de Bakhtin, mas é desenvolvido a partir de sua teoria sobre dialogismo. Esse termo é introduzido por Júlia Kristeva em 1967 na revista *Critique*, quando fez uma apresentação de Bakhtin na França. A semioticista, ao dizer que, para o filósofo russo, o discurso literário não é um ponto com sentido fixo, mas um cruzamento de várias escrituras, chama de ‘texto’ o que Bakhtin qualifica de ‘enunciado’. Dessa forma, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo. “Roland Barthes passa, então, a divulgar o pensamento de Kristeva e, a partir daí, o termo intertextualidade passa a substituir o termo dialogismo. Assim, qualquer relação dialógica é designada intertextualidade” (FIORIN, 2010, p.52).

Fiorin (2010, p.52) aponta que há um equívoco nesse uso porque Bakhtin distingue texto de enunciado. Para ele, enunciado apresenta uma natureza dialógica, pois é um todo de sentido, admite uma réplica; “o enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido”. O texto é a materialidade na qual se manifesta o enunciado; é um conjunto de signos. “O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação”. Como o enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o texto não é exclusivamente verbal, visto que é qualquer conjunto coerente de signos, independentemente de sua forma de expressão.

¹ Dicionário eletrônico HOUAISS

Portanto, se há uma diferença entre enunciado e texto é coerente afirmar que há relações dialógicas entre enunciados e entre textos. E, por isso, o termo intertextualidade deve referir-se apenas às relações dialógicas materializadas em textos. “Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade” (FIORIN, 2010, p.52).

Bakhtin afirma que há relações entre textos e também dentro dos textos. A esta dá-se o nome de intratextualidade; àquela, intertextualidade. “O conceito de intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido” (BARROS; FIORIN, 2003, p.29). Segundo Kristeva (1974, p.64), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s). Logo, *os estudos da intertextualidade se interessam por analisar de que modo se dá a criação do novo texto, o processo de apropriação, transformação e integração de elementos que pertencem ao outro na construção da nova obra.*

Assim, se entendermos por intertextualidade o trabalho contínuo de cada texto com relação aos outros, o enorme e contínuo diálogo entre obras literárias, observaremos que “cada obra surge como uma nova voz (ou um conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.63). Nesse sentido, não importa se tudo já foi dito, nem quem disse primeiro, pois tudo pode ser dito outras vezes de modo diferente. Nas palavras de Schneider (1990, p.94): “Dizer que a arte está presa no que já foi dito não exclui, em nada, a inovação. É reconhecer que essa inovação, se rompe com o que a procede imediatamente, ela remete a um antigo mais antigo”.

Dessa forma, entendemos que, para Kristeva, as ‘fontes’ só interessam para que se possa verificar como foram usadas e transformadas. E por funcionarem como manancial que suscitam modificações, não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas provocam um conflito produtivo com o outro. Conflito produtivo, pois, o trabalho intertextual nem sempre vem confirmar o sentido do texto citado uma vez que pode também negá-lo ou modificá-lo. Isso é possível porque o texto literário permite uma leitura polissêmica, não estabelecendo um sentido único e autoritário.

Para Orlandi (1996, p.76-77), a incompletude, relacionada a algo que não se fecha, é constitutiva da linguagem. Assim, se considerarmos o fato de que o dizer é

aberto, isso implica considerarmos que o sentido está sempre em curso. Dessa maneira não há um início verificável nem a palavra final.

[...] pela incompletude da linguagem – todo texto tem a ver com outros textos, existentes, possíveis ou imaginários, pois ele tem sobretudo uma relação necessária com a exterioridade, estabelecendo assim suas relações de sentido – e pela dispersão do sujeito – que aparece em sua descontinuidade no texto – o autor não realiza jamais o fechamento completo do texto, aparecendo, como diz Pêcheux, ao longo do texto pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação, ao equívoco, ao trabalho da história da língua.

Assim, conforme aponta a autora, a ideia de texto original só existe no imaginário, uma vez que desde sua ‘origem’ os textos são sempre vários outros possíveis num mesmo texto. Isso nos leva a uma questão fundamental de que o texto é multidimensional, pois abrange múltiplos planos significantes, indicando inúmeras direções; “o texto é um bólido de sentidos” (ORLANDI, 1996, p.14).

Diante das reflexões propostas, torna-se relevante pensarmos um pouco mais na concepção de texto em questão. Schneider, (1990, p. 15) ao refletir sobre de que é feito um texto, admite que ele é composto por citações, empréstimos, cortes, montagens, fragmentos, referências (o mosaico, nas palavras de Kristeva); analogamente, o autor considera que uma pessoa, o “eu” também é o resultado de uma combinação de pequenas partes a que chama de “Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo [...] formando uma ficção que se chama o eu”. Assim, texto e sujeito são sempre a concatenação de fragmentos constante e contínua.

Considerar o texto como um cruzamento de possibilidades semânticas, cuja característica principal é ser atravessado por outros textos implica alterações no trabalho de interpretação e leitura. Tal observação propõe uma leitura desautomatizada, não linear, não sequencial, recuperando enunciados anteriores integrados pelo novo texto. Nesse resgate que o texto em análise propiciou buscaram-se outras vozes, outras consciências, outras possibilidades de significados. E assim, através de outras perspectivas, amplia-se a possibilidade de sentidos do texto em questão. Eis aí uma das grandes contribuições da intertextualidade: viabilizar outras perspectivas de leitura; ela não esgota as possibilidades de sentido do texto, mas representa uma alternativa para o analista.

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência

intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida (JENNY, 1979, p.21).

No entanto, como podemos observar, o texto pode ser lido e analisado sem a referência intertextual, uma vez que ele deve ter existência independente do texto com o qual ele dialoga.

Ademais, voltar ao texto-origem, como sugere Jenny, permite confrontar textos de autores de diferentes épocas. Esse confronto, muitas vezes, promove a revisitação de autores e/ou obras esquecidas na tradição literária. Dessa maneira, estamos diante de outra importante contribuição do trabalho intertextual.

Se o texto orienta-se em inúmeras direções, se o trabalho intertextual permite ampliar a leitura, o processo de interpretação sofre variações de leitor para leitor, e entre momentos distintos de leitura realizados pelo mesmo leitor. Tal processo tanto atualiza quanto amplia a memória discursiva desse leitor.

Koch *et al* (2007, p.14) afirma que a intertextualidade

ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (*domínio entendido de referência*, cf. Garrod, 1985) dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação.

Torna-se, então, inconcebível o estudo isolado de uma obra que, para ter seu processo de construção compreendido, precisa de contínuas buscas e retomadas que formam um movimento de leitura permanente.

Para Perrone-Moisés (1990, p.95), a Antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade no contexto da primeira geração literária do Modernismo brasileiro reafirma a teoria da intertextualidade posto que “é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” Nessa vertente, a ‘antropofagia literária’ está plenamente relacionada à absorção e reelaboração contínua de outros textos, suscitando deles novos sentidos.

A antropofagia é um ritual indígena em que algumas tribos comiam a carne dos inimigos aprisionados em conflitos. No entanto, só era aceita a carne do inimigo que demonstrasse alguma qualidade (coragem, por exemplo), pois os índios acreditavam que ao ingerir a carne captavam as energias positivas do corpo da vítima. Assim também, a metáfora da antropofagia de Oswald não sugere uma devoração qualquer, mas uma devoração crítica com base em um processo seletivo.

Caetano Veloso comenta em *Verdade Tropical* (2008, p.244) que a proposta de Oswald não sugere a imitação, pois dessa forma, estaríamos apenas repetindo ‘formas e fórmulas gastas’. Devorar a informação nova, a experiência estrangeira implica na assimilação que deve ser reinventada em termos nacionais, com qualidades locais. Com isso, o produto resultante passa a ter caráter autônomo, podendo funcionar, inclusive, como produto de exportação em confronto internacional.

A poesia límpida e cortante de Oswald é, ela mesma, o oposto de um complacente ‘escolher o próprio coquetel de referências’. A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão.

Ao aproximar a “Antropofagia” de Oswald de Andrade à teoria da intertextualidade, observamos que o que interessa aos estudos intertextuais não é uma simples adição de textos, nem a imitação, mas o trabalho de absorção e, por isso, de transformação de outros textos por um texto. A intertextualidade poética, na maioria das vezes é tácita; além disso, o discurso poético dialógico abarca os textos que contém “para os pôr em perda, numa migração incontrolável” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.65). Logo, o que se estabelece é uma relação de igualdade entre criadores e não uma relação de submissão. Ou, “não se privilegia “o original” em detrimento da “cópia” nem a superioridade da recepção da obra frente ao modelo” (PERRONE-MOISÉS, 1993)

Ao refletirmos sobre o processo dialógico dos textos, que inevitavelmente envolve buscas e retomadas de outros textos, torna-se oportuno traçar o rastreamento da escrita, buscando vestígios, indícios, pistas, enfim, que permitam revelar a voz do outro; que permitam perceber marcas daquilo que não se apaga completamente no corpo do palimpsesto.

O conceito de palimpsesto, remoto da Idade Média, refere-se a “papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro”.² Geralmente, por questão de economia de matéria-prima, pergaminhos e telas eram reutilizados para se evitar o desperdício. Assim, a primeira escrita foi apagada por um copista para se dar lugar à outra, que seria apagada e recoberta por outra sucessivamente. No entanto, o apagar nunca é perfeito e sempre ficam marcas; logo, o texto novo sempre carrega traços de outros textos.

Analogamente, uma escrita palimpséstica é aquela que carrega consigo as marcas de outras escritas com as quais dialoga, permitindo que num processo de intertextualidade, citação, referência, múltiplas vozes ecoem no novo texto. “O texto literário é um palimpsesto.” (SCHNEIDER, 1990, p.71) Eis a questão! Cria-se o novo a partir do que já existe, do que já foi dito. Ao escritor cabe reunir diferentes cortes e leituras, mas seu grande mérito está em suas escolhas e na sua interpretação.

Gerard Genette propõe em *Palimpsestes* a transtextualidade ou transcendência textual do texto como objeto da poética. O autor define essa transtextualidade como “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (LEONEL, 2000, p.52). Dessa forma, Genette prefere o termo transtextualidade ao termo intertextualidade, pois segundo o autor, aquele ultrapassa este por caracterizar-se como um processo maior e, que envolve cinco tipos de relação:

- 1- Intertextualidade: configura-se pela existência efetiva de um texto em outro, o que sugere a co-presença entre dois ou mais textos (citação, alusão, plágio).
- 2- Paratextualidade: relação menos explícita e mais afastada entre o texto e o paratexto manifestada nos títulos, prefácios, posfácios, epígrafes.
- 3- Metatextualidade: relação de comentário que une um texto a outro, relação crítica.
- 4- Hipertextualidade: toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto) no qual ele se insere de alguma maneira que não é o comentário. Nesse caso, o texto B tanto pode ‘falar’ de A quanto pode não falar, mas neste caso não existiria sem ele.
- 5- Arquitextualidade: pressupõe uma relação ‘muda’, sendo, portanto, a mais abstrata e mais implícita. Ela apenas articula uma menção paratextual, o que,

² Dicionário eletrônico Houaiss.

no entanto, não diminui sua importância, pois orienta e determina amplamente a expectativa do leitor e a recepção da obra.

Genette ressalta que os cinco tipos de relação transtextual não são classes estanques, podendo coexistir em uma obra mais de uma modalidade. Dessa forma, por exemplo, a arquitextualidade de uma obra pode vir declarada por um índice paratextual, que pode se configurar como esboços de metatextos.

Além disso, Genette enfatiza que as categorias de textos também não devem ser vistas como categorias estanques.

Sendo a transtextualidade não uma classe de textos, mas um fator de textualidade, os diversos componentes devem ser considerados como aspectos da textualidade e, por conseguinte, de toda classe de textos. Todo texto pode ser citado, mas a citação é uma prática literária definida; todo enunciado pode se ser investido de uma função paratextual, contudo o prefácio é um gênero. A crítica é um gênero, o arquitexto é a *classité* mesma (LEONEL, 2000, p.54).

Assim, o autor destaca que a hipertextualidade apresenta-se como um aspecto universal da literatura, pois não há obra que não evoque outra.

Para Orlandi (1996, p.15), “O espaço de interpretação no qual o autor se insere com seu gesto – e que o constitui enquanto autor – deriva da sua relação com a memória (saber discursivo), interdiscurso.” No campo da memória é o repetível que dá sentido ao dizer; o repetível é a possibilidade do sentido vir a ser outro. Assim, a mesma estudiosa afirma: “a autoria ao mesmo tempo constrói e é construída pela interpretação” (ORLANDI, 1996, p.75).

Para Schneider (1990, p.19), “A própria memória é uma forma da imaginação, uma ficção que reescreve os vestígios deixados, enquanto a imaginação, por mais criativa que seja, procede da lembrança daquilo que não se produziu”. Isso nos permite afirmar que os novos sentidos que se vão produzindo em novos textos trazem consigo marcas de outros momentos.

A intertextualidade, de acordo com Koch *et al* (2007, p.28), pode ser explícita ou implícita. Ela será explícita quando, no próprio texto é feita a citação da fonte do intertexto; ou seja, quando ao outro texto ou fragmento citado é atribuído outro enunciador.

A intertextualidade implícita sem *detournement*³ é aquela em que, “a partir do texto original, constrói-se um novo texto, que se insere em um outro contexto, isto é, o texto primeiro ‘conta-se de novo’, para permitir a construção de novos sentidos” (KOCH *et al*, 2007, p.61).

Koch *et al* (2007) aponta diversos tipos de intertextualidade na produção literária, entre eles, epígrafe, citação, referência, alusão, paráfrase, paródia.

Epígrafe: do grego *epi* = em posição superior + *graphé* = escrita. Caracteriza-se como uma frase ou citação curta usada na folha de rosto de um livro, no início de uma narrativa ou de um poema, funcionando como tema para resumir o sentido da obra ou situá-la. É sempre um recorte de outro texto (não necessariamente literário) “presentificado e, conseqüentemente, modificado em seu contato com o novo texto, sobre o qual lança novos sentidos” (KOCH *et al*, 2007, p.26). A epígrafe funciona como recorte à nova leitura.

Citação: é a retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto. Tradicionalmente é marcada com recursos gráficos como, por exemplo, as aspas; na literatura contemporânea, no entanto, já está se tornando comum citar sem marcações explícitas. (KOCH *et al*, 2007, p.28)

Referência e alusão: a primeira acontece quando aparecem no texto, por exemplo, explicitamente, nomes de personagens, nomes de outras obras ou do autor; a segunda é “um tipo de intertextualidade mais fraca, pois nota-se apenas uma leve menção a outro texto ou a um componente seu” (KOCH *et al*, 2007, p.29).

Essas formas de intertextualidade citadas constituem uma “relação intertextual localizada” por envolver apenas parte do texto. No entanto, “mesmo quando se retoma um só elemento dele, toda a sua construção de sentido do outro texto pode modificar-se” (KOCH *et al*, 2007, p.30). A associação intertextual nos dois casos de que falaremos a seguir envolve a maior parte do texto, em sua construção e leitura.

Paráfrase: dá-se quando se resume ou reconta uma história, por exemplo, pois nesses casos procura-se retomar o processo de construção dos textos e seus efeitos de sentido. “A paráfrase não se confunde com o plágio, porque ela deixa clara a fonte, a

³ “Segundo Grésillon e Mangueneau – 1984, ‘ o *detournement* consiste em produzir um enunciado que possui as marcas lingüísticas de uma enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque dos provérbios reconhecidos’(p. 114) [...] aqui, pois, o objetivo é levar o interlocutor a ativar o enunciado original, para argumentar a partir dele;” (KOCH *et al*, 2007, p.45).

intenção de dialogar com o texto retomado, e não de tomar seu lugar” (KOCH *et al*, 2007, p.31).

Paródia: é também uma forma de apropriação, porém “em lugar de endossar o *modelo* retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (KOCH *et al*, 2007, p.36). A existência da paródia remonta à Antiguidade Clássica, mas é no século XX que este procedimento aparece mais acentuado, “correspondendo mesmo à liberdade revolucionária modernista, em seu afastamento dos cânones” (KOCH *et al*, 2007, p.40). Na literatura funciona sempre como um canto desafinado com outros de tom elogioso, bem-comportado, que conservam práticas discursivas soberanas. É um desvio da norma, pois a questiona radicalmente.

Chegamos, portanto, a um ponto comum, de que todo texto cita outro(s) texto(s) ou com ele(s) se relaciona. A intertextualidade cria uma infindável rede na qual “os leitores sentem-se atraídos pela oportunidade de entrarem no jogo textual, quando são revitalizados tanto a memória dos textos quanto os traços esquecidos de quem os lê”. Diante dessa constatação, interessa-nos verificar como o processo intertextual e/ou interdiscursivo manifesta-se nas letras de canção de Renato Russo. Quais as relações entre seus textos e os textos de referência e que efeitos de sentidos são possíveis.

Para tanto, torna-se necessário adotarmos uma forma de leitura não-linear, conforme foi discutido anteriormente. Procuraremos evidenciar as marcas intertextuais, resgatar o contexto de ‘origem’ e em seguida averiguar a recontextualização e re-significação dessas marcas para encontrarmos novos sentidos.

No entanto, conforme nos orienta Alfredo Bosi (2001, p.45),

A porta que abre para a tradição literária, por mais pistas de intertextos que faculte ao crítico, não deverá fazê-lo esquecer que cada poema novo, forte e belo é um ato diferenciado de elocução, ato de conhecimento, e não mero re-conhecimento do que já foi sentido, imaginado e dito.

O crítico deve, portanto, sensibilizar-se com os novos detalhes e sensações apreendidos na leitura do novo texto e não analisá-lo como uma mera repetição de formas e fórmulas; não deve se esquecer jamais de que cada obra é única.

5.1. O papel do leitor no processo intertextual

Ao considerarmos a intertextualidade como um grande e sucessivo diálogo entre obras literárias, julgamos importante uma reflexão, mesmo que breve, sobre o leitor como um dos pilares da comunicação literária, visto que nossa proposta é investigar de que forma a literatura provoca a reflexão e estimula a criação na obra de Renato Russo que usa a intertextualidade como um dos procedimentos constitutivos em seu processo de criação.

“O objeto literário – escrevia Sartre – é um estranho pião que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é preciso um ato concreto que se chama leitura e ele só dura enquanto essa leitura puder durar” (COMPAGNON, 2010, p.145-146). Logo, a obra não estará completa se não atingir o público; o literário não se concretizará sem o leitor.

Em *O tempo redescoberto*, Proust argumenta em favor da leitura, dando um lugar especial ao leitor, conforme aponta Compagnon (2010, p.141)

Aquilo de que nos lembramos, aquilo que marcou nossas leituras da infância, dizia Proust, afastando-se do moralismo ruskiano, não é o próprio livro, mas o cenário no qual nós o lemos, as impressões que acompanharam nossa leitura. A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata, obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor. Como Proust repetirá em *O tempo redescoberto*, o leitor aplica o que ele lê à sua própria situação, por exemplo, a seus amores, e ‘o escritor não deve se ofender se o travesti der às suas heroínas um rosto masculino’.

Para Proust, o livro torna-se uma espécie de instrumento de ótica oferecido ao leitor, permitindo-lhe ver coisas em si mesmo que talvez sem o livro, o leitor não conseguisse. “Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo.” Dessa forma, é restrito o controle exercido por autor e livro sobre o leitor. Ainda sob a tese proustiana, o leitor é livre, independente e seu objetivo, compreender a si mesmo através do livro, é condição *sine qua non* para a compreensão do próprio livro.

A Estética da Recepção, identificada com a escola de Constance propõe abordagens teóricas que revalorizam a leitura, na esteira de Proust, ou seja, propõe a figura do leitor (e o ato da leitura) como elementos fundamentais para a caracterização do fato literário.

Para Iser, o texto só existe efetivamente no momento da leitura e os efeitos dessa leitura são cruciais para se pensar no sentido do texto. Ao analisar o processo de leitura em *O leitor implícito* e em *O ato de leitura*, Iser argumenta que é no processo de leitura que o texto representa um efeito potencial, baseado na interação do leitor. A obra literária apresenta dois pólos: o artístico e o estético. Aquele é o texto do autor, este a realização efetuada pelo leitor. No entanto, a obra literária não pode se reduzir apenas à realidade do texto nem mesmo à subjetividade do leitor; uma vez que o texto oferece diversos pontos de vista, o leitor relaciona a eles suas diferentes visões e esquemas. É exatamente nisto que se dá a realização dinâmica da obra, no movimento entre texto e leitor, ou seja, é por meio do diálogo que ocorre a comunicação entre o texto e o leitor. “O texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (ISER, 1996, p. 123). Dessa forma, o sentido não está pré-definido no texto, mas será um efeito testado pelo leitor, a quem R. Barthes compara, em *S/Z*, a um detetive ou caçador que deve desvendar o texto, gerado como um programa – a que ele chama de código hermenêutico – ao qual o leitor é submetido. Sem essa investigação do leitor, o livro torna-se apático. (COMPAGNON, 2010).

Os estudos recentes da recepção interessam-se pelo modo como a obra afeta o leitor, que efeitos ela produz no leitor e qual é a resposta desse leitor, ao mesmo tempo passivo (apaixonado pelo livro) e ativo (uma vez que ler o livro implica uma ação). Os estudos da recepção remontam a Roman Ingarden, fundador da estética fenomenológica no entre guerras. Esse estudioso, “via no texto uma estrutura potencial concretizada pelo leitor, na leitura, um processo que põe o texto em relação com normas e valores extraliterários, por intermédio dos quais o leitor dá sentido à sua experiência do texto.” (COMPAGNON, 2010, p.146)

Encontra-se aí a noção de pré-compreensão como condição preliminar a toda compreensão. Não há leitura inocente, transparente, uma vez que o leitor vai para o texto com seus próprios valores, nas palavras de Iser, *repertório*, isto é, o conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à sua leitura. (COMPAGNON, 2010, p.150) Assim, a leitura caminha ao mesmo tempo para frente e para trás, pois as obras são vistas e revistas na relação com outras obras já lidas que obrigam o leitor a reformular suas expectativas e reinterpretar o que já leu.

Portanto, como vimos, o autor não é o dono do sentido do texto e o texto não diz tudo, logo, o leitor está sendo considerado peça fundamental no processo de leitura, instância responsável por atribuir sentido àquilo que lê.

Conforme aponta Sartre em *O que é literatura?* “a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos” (COMPAGNON, 2010, p.143). Logo, todo autor é sempre um leitor que se apodera de textos para compor um novo texto formado por interrupções e desvios, derivado de movimentos de leitura, interpretação, e, portanto, fragmentação e deslocamento.

Não se trata, portanto, de uma recepção passiva do leitor-autor, uma vez que a obra literária não se apresenta como fato consumado, imóvel, mas como algo a ser completado, em movimento. No entanto, o que garante a unidade do texto re-construído pelo leitor-autor? Para Gregolin (2001, p.65), é: “Vestígio de uma presença e, simultaneamente, rasgo deliberado de uma ausência, o autor-leitor se movimenta nos vazios e nos preenchimentos de sentidos, na recuperação de traços discursivos que o precedem”.

Desta forma, podemos considerar a relação entre os textos responsável pela reprodução e/ou formação do sentido no processo de produção e recepção textual.

todo texto deve ‘dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito’. Essa máscara da repetição nos indica que ‘o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta’. (FOUCAULT *apud* GREGOLIN, 2001, p.64).

Assim, entendemos que ao estudarmos a obra de Renato Russo, sob o recorte da intertextualidade, devemos considerar em nossas análises suas leituras, que o estimularam à criação de novos textos que agora nos convidam a outras leituras, provocando movimentos e recuperação de traços discursivos que os precederam.

6 DIÁLOGOS

Cabe aqui questionar se, quando se tem um novo texto, com o mesmo título, trata-se de intertextualidade explícita, garantida pelo título, embora sem a menção do autor. Nesse caso, o título garantirá o acesso ao intertexto, desde que esteja presente na memória discursiva (repertório) do interlocutor, o que nos leva a optar por considerá-lo como exemplo de intertextualidade explícita, quer em termos de captação, quer de subversão (KOCH et al, 2007, p.55).

6.1 Análise de “Pais e filhos”

Pais e Filhos

Estátuas e cofres
E paredes pintadas
Ninguém sabe o que aconteceu
Ela se jogou da janela do quinto andar
Nada é fácil de entender.

Dorme agora
É só o vento lá fora.

Quero colo!
Vou fugir de casa
Posso dormir aqui com vocês?
Estou com medo
Tive um pesadelo
Só vou voltar depois das três.

Meu filho vai ter nome de santo
Quero o nome mais bonito

É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã
Por que se você parar para pensar, na verdade não há.

Me diz, por que que o céu é azul
Me explica a grande fúria do mundo
São meus filhos que tomam conta de mim
Eu moro com a minha mãe mas meu pai vem me visitar
Eu moro na rua, não tenho ninguém
Eu moro em qualquer lugar
Já morei em tanta casa que nem me lembro mais
Eu moro com os meus pais.

É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã
Porque se você parar para pensar, na verdade não há.
Sou uma gota d'água
Sou um grão de areia
Você me diz que seus pais não o entendem
Mas você não entende seus pais.

Você culpa seus pais por tudo
 E isso é absurdo:
 São crianças como você.

O que você vai ser
 Quando você crescer? (RUSSO, 1989)

A letra desta canção recompõe, por meio de colagens de frases, o relacionamento entre pais e filhos, demarcando explicitamente o conflito entre gerações. No jogo que se faz com trechos de diálogos embaralhados perde-se e recupera-se a todo instante os enunciadores na tentativa de se ressaltar o deslocamento dos afetos. O procedimento de composição é singular: inicia-se com uma micronarrativa (“ela se jogou da janela do quinto andar”) que conta com descrições (“Estátuas e cofres e paredes pintadas”) e impressões (“nada é fácil de entender”), desemboca em diálogos embaralhados (“Me explica a grande fúria do mundo/ São meus filhos que tomam conta de mim/ Eu moro com a minha mãe mas meu pai vem me visitar”), convive com afirmações metafóricas (“sou a gota d’água/ sou um grão de areia”) e é costurado por um determinante que funciona como fio condutor entre todos esses fios móveis (“É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã/ porque se você parar pra pensar/ na verdade não há).

A letra inicia-se com uma narrativa, mas não é esse gênero que predominará ao longo do texto. O que prevalece em ‘Pais e filhos’ é a justaposição de discursos diretos, alternando as vozes ora de um pai ora de um filho, associados ao discurso do eu lírico. Essa (des)organização proposta pelo poeta causa, a princípio, certo desconforto. No entanto, a forma, aparentemente desconexa, é o recurso usado para retratar o desconforto de um mundo desordenado e representativo de uma geração que passava por significativas mudanças.

A narrativa do suicídio nos comove, mas também nos espanta pela referência às imagens ‘estátuas’, ‘cofres’ e ‘paredes pintadas’ que remetem a um mundo de representação e de segurança. Ao se jogar do quinto andar sem motivo aparente – “ninguém sabe o que aconteceu” – a personagem rompe com esse mundo de imobilidade, trazendo à tona a dificuldade de se entender as razões das coisas que acontecem à nossa volta. Nesse sentido, ‘ela’ pode designar a metáfora para uma geração que perdeu a imobilidade dos valores dos papéis.

O enunciado “Nada é fácil de entender”, que demarca o final da primeira estrofe, é também um indício enunciativo da dificuldade de compreensão nos relacionamentos entre pais e filhos. Tal enunciado ecoará implicitamente ao longo da letra como a lembrar a todo instante do caos que se estabeleceu.

O verbo dormir em “Dorme agora” apresenta sentido de imobilidade e morte, e marca o fim da história narrada ao mesmo tempo em que, encadeado à expressão “É só o vento lá fora”, retoma a ideia de quietude e sossego, sinalizando uma forma de os pais ajudarem os filhos a discriminar o real do imaginário e se mostrarem presentes no universo das crianças; esse mundo é resgatado por discursos de diferentes fases da infância que, apresentados de forma gradativa na terceira estrofe, se enriquecem mutuamente numa progressão ascendente que chega à fase da adolescência.

Composta em 1989, a letra constata o desconforto de uma sociedade retratada como fruto das derivações da contracultura, do movimento punk de 75-76, inserida no cenário da redemocratização dos anos 80, de um país até então completamente amador em relação à indústria da cultura pop, cujos jovens estavam saindo da casa dos pais e enfrentando situações dolorosas e desconhecidas inclusive o advento da AIDS. O caos que começava a se proliferar é aqui encenado por uma geração perdida cuja desordem se reflete na mobilização de papéis dentro da família.

Alguns discursos deixam transparecer claramente os novos arranjos familiares que se configuram na contemporaneidade a partir da fragilidade das relações, característica das últimas décadas, compondo uma colcha de retalhos da sociedade “Eu moro com a minha mãe, mas meu pai vem me visitar/eu moro na rua não tenho ninguém/Eu moro em qualquer lugar/Já morei em tanta casa que nem me lembro mais/Eu moro com meus pais”.

A concepção dessa geração, pautada na mudança, porque perdeu a imobilidade dos valores dos papéis, tão bem definidos e respeitados em gerações anteriores, não permite mais determinar quem manda nem quem obedece. O poeta usa essa mutabilidade para dar forma ao seu texto, misturando os discursos. Assim, não há sobreposição de um sobre o outro e parece que tanto pais quanto filhos são postos em um mesmo patamar de dúvidas e necessidades.

No texto, a inserção de perguntas complexas, que sugerem impossibilidade de respostas, revela indagações da infância que se fundem com as dos adultos e, segundo Castilho e Schlude (2002, p.124) “leva a questionamentos humanos comuns e constantes, seja quando somos ainda crianças, na famosa ‘idade dos porquês’, seja na idade adulta, quando essas mesmas perguntas sem respostas causam angústias”. Essa falta de respostas faz dos adultos ‘crianças’ como seus filhos, atribuindo a ambos a condição de aprendizes na aventura da vida e no compartilhamento do universo.

Os questionamentos e a conseqüente busca de respostas para se lidar com essa nova sociedade que vinha se formando tornaram-se cenário propício para a edição de ‘manuais’ que explicassem o que ninguém mais entendia. Uma dessas referências é a revista *Pais e filhos*,

criada em 1968 pela editora Manchete, que apresentava questões relacionadas à concepção, ao comportamento de crianças desde bebês até a adolescência, entrevistas feitas com especialistas (pediatras, psicólogos), opções de nomes, dicas para se lidar com os filhos, dentre outros assuntos. *Pais e filhos* foi uma revista de sucesso que marcou gerações numa tentativa de discutir, ordenar e orientar os pais suprindo-os daquilo que não aprenderam com seus pais – consequência da família desorganizada.

Nesse sentido, podemos dizer que há uma relação intertextual entre a canção de Renato Russo e essa revista, demarcada pelo título homônimo, e uma relação interdiscursiva entre ambas. Conforme discutimos no parágrafo anterior, a revista tentava organizar a situação caótica da família em transformação e, por isso mesmo, exerceu um papel interessante para os pais. Na letra da canção, o poeta dialoga conscientemente com o discurso disseminado pela revista, revelando um discurso altamente irônico. Enquanto na publicação periódica da editora Manchete a intenção era transmitir informações e conhecimentos por meio de uma comunicação direta, construída com mensagens de uso automatizado, sem ruídos de comunicação, direcionados a um público específico, na letra da canção não se tem a finalidade de tecer críticas sociais nem de transmitir informações. Se a revista explicava, o poeta mostra que não há o que explique essa situação, libertando a mente da arrogância dos ideólogos; é nesse ponto que transparece toda a genialidade de Renato Russo na letra, pois apenas expõe de maneira estética o quadro da geração da qual faz parte com o intuito de conduzir o leitor/ouvinte às próprias conclusões. Por isso a comunicação se faz com o uso desautomatizado da mensagem que cria ruídos na comunicação por meio da forma aparentemente desordenada que segue uma coerência poética.

A instauração de discursos alternados cria variados efeitos de sentido que enriquecem o texto. Segundo Vianna (1995), esta canção configura-se como a mais polifônica de todas as compostas por Renato Russo, pois a cada verso, muda-se a voz do enunciador. Os textos polifônicos permitem que as vozes se mostrem. O termo polifonia deriva da linguagem musical e remete ao efeito resultante do conjunto de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente, indicando, assim, a presença de novos e diversos pontos de vista de vozes independentes, que não são submetidas a um centro, conforme já discutimos. As vozes “coexistem e interagem em igualdade de posição”, o que as torna igualmente significantes.

É a partir dessas diferentes vozes que se registram a convivência entre gerações na letra da canção. A técnica de usar expressões justapostas e/ou coladas converte-se em um interessante recurso para “tornar o texto não datado, envolvendo discussões que estão no imaginário sócio-familiar, no tocante às relações entre pais e filhos” conforme analisa

Fernandes Jr. (2002, p.63).

A alternância de vozes se faz o tempo todo no texto por meio de discursos diretos, o que permite uma imensa identificação com o ouvinte, pois produz simulacros de diálogos que criam efeito de verdade. Com isso, cria-se no ouvinte a ilusão de estar ouvindo o outro (que no caso pode ser a si próprio), suas verdadeiras palavras. Os discursos criam no imaginário do ouvinte cenas familiares que são projetadas a partir da perspectiva do eu lírico cuja voz ressoará no refrão e na última estrofe da canção.

O título e a temática desta letra aludem também à obra-prima *Pais e filhos* do escritor russo Ivan Turguêniev, publicada originalmente em 1862, época de grande perturbação social e política em seu país. O livro se consagrou como um perfeito exemplo de romance político e também por ter dado ampla circulação ao termo niilismo, por meio de um dos personagens centrais da narrativa, Bazárov.

Segundo Moacyr Scliar¹, Turguêniev escreveu a narrativa fundamentado na realidade russa que conheceu. E afirma: “Essa foi, aliás, uma das grandes audácias do escritor: analisar um quadro político e social no momento mesmo em que ele começava a tomar forma, e não com um confortável distanciamento histórico.” A Rússia do tempo de Turguêniev era um país calcado em uma economia agrária e feudal, vivendo no atraso e, por isso, um intenso desejo de mudanças crescia especialmente nas classes mais esclarecidas. Porém, como em todo terreno onde se conclama por mudanças, as opiniões se dividiam entre os favoráveis à ocidentalização e os eslavófilos, que exigiam a manutenção das antigas tradições.

A obra do escritor russo tem como pano de fundo esse conflito e narra a viagem de dois amigos, Arcádio Kirsánov e Bazárov, à casa dos pais. Estudante de medicina de origem plebeia, Bazárov é um niilista categórico e associa a crença no progresso científico a um profundo pessimismo em relação à cultura e à sociedade. Ele representa um grupo de jovens russos para os quais a religião deveria ser substituída pela ciência, o casamento pelo amor livre, a propriedade privada pelo coletivismo, a administração central por comunidades independentes. No campo, os revolucionários incitavam os servos (libertados pelo governo) contra os proprietários, que deveriam ser eliminados, e assim os pobres conseguiriam terras. Essa campanha não foi bem sucedida nem podia ser levada à imprensa por conta da censura. O niilismo à moda russa acabaria transformando-se em um movimento revolucionário de cunho anarquista e até terrorista.

¹ VEJA. Edição 1843 – 03 de março de 2004. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/030304/p_106.html -> Acesso em: 30 maio 2012.

Os conflitos de Bazárov, porém, não chegam a tais extremos e são, sobretudo, de natureza emocional. Bazárov é um jovem intelectual materialista que nega o amor, a arte, a religião e a tradição, e diz acreditar apenas em verdades cientificamente comprovadas pela experiência. No entanto, ironicamente, ao longo da narrativa, dois fatos colocarão em xeque a postura do personagem, atuando como uma crítica ao niilismo: a paixão do jovem estudante pela bela e sedutora viúva Ana Odintsova, e a própria morte, quando ao fazer uma necropsia, fere-se e contrai uma infecção mortal.

As famílias e os relacionamentos descritos por Turguêniev inserem-se em um quadro ordenado, mais tradicional e conservador, pincelado, entretanto, por situações atípicas que revelam o olhar visionário do autor, e que podem ser ilustradas pelo discurso de Arcádio ao se referir a Fiedóssia Nicoláievna, por exemplo. A moça tivera um filho com Nicolau Pietróvitch e ambos mantinham um relacionamento de marido e mulher sem, no entanto, assumi-lo socialmente. Para amenizar e estimular o pai a legalizar a situação embaraçosa, Arcádio declara:

– Não deve ter vergonha. Em primeiro lugar, você conhece o meu modo de pensar (Arcádio pronunciou estas palavras com prazer); em segundo, com que propósito vou intervir na sua vida, nos seus hábitos? [...] Em todo o caso, o filho não pode ser juiz do pai, principalmente eu, em se tratando de um pai como você que nunca em coisa alguma me tolhe a liberdade. A voz de Arcádio tremia a princípio. Sentia-se generoso e compreendia ao mesmo tempo que estava dando uma espécie de conselho a seu pai. As suas próprias palavras exerciam uma certa influência sobre o homem (TURGUÊNIEV, 1971, p.29).

Já a questão do niilismo é abordada na obra de Turguêniev sob pontos de vista que colocam em combate duas gerações e que exemplificamos por meio de um dos diálogos entre Arcádio, seu pai e seu tio.

- Niilista – disse Nicolau Pietróvitch – vem do latim, *nihil*, e significa “nada”, segundo eu sei. Quer dizer que essa palavra se refere ao homem que ... em nada crê ou nada reconhece?
- Pode dizer: o homem que nada respeita – explicou Pávriel Pietróvitch, voltando novamente sua atenção para a manteiga.
- Aquêlê que tudo examina do ponto de vista crítico – sugeriu Arcádio.
- Não é a mesma coisa? – perguntou Pávriel Pietróvitch.
- Não, não é o mesmo. O niilista é o homem que não se curva perante nenhuma autoridade e que não admite como artigo de fé nenhum princípio, por maior respeito que mereça...
- E isso está bem? – interrompeu Pávriel Pietróvitch.
- Depende, tio. Para alguns está bem e para outros não.
- Vejo que essa doutrina não se refere a nós. Somos homens do século

passado e supomos que, sem os princípios [...] transformados, como você disse em artigos de fé, não é possível dar um passo, nem mesmo respirar. *Vous avez changé tout cela*, que Deus lhes dê saúde e posto de general. Ser-nos-á muito agradável apreciar a sua obra, senhores (TURGUÊNIEV, 1971, p.32).

Nos diálogos transcritos podemos fundamentar a postura niilista da geração conturbada expressa na letra de Renato Russo. A mobilidade dos valores familiares que a geração do poeta vivencia exemplifica sua não submissão diante da autoridade e da tradição, que é assim reduzida ao nada, ao aniquilamento. Ao retratar uma sociedade na qual a concepção da família tradicional está passando por profundas transformações, o poeta mostra a ruptura com o pensamento tradicional de que os pais, os mais velhos apresentam total segurança, têm as repostas para tudo. Na verdade, ele não se coloca de lado nenhum, uma vez que alega que tanto os pais quanto os filhos têm medo, dúvidas, sonhos. Não há respostas definitivas para nada especialmente para as gerações daquele momento tão angustiante.

A letra desta canção apresenta uma particularidade pouco explorada em outras canções do autor: o refrão. Traço elementar de letras de canção, Renato Russo nem sempre se utiliza desse recurso, talvez por pretender transgredir os padrões populares. Em ‘Pais e filhos’, entretanto, a presença do refrão reflete as considerações de um eu lírico que aparentemente não crê no futuro e, por isso, os versos, usados no imperativo afirmativo, têm um tom de conselho. Há no refrão e na última estrofe a instauração de um tu, representado aqui pelo pronome ‘você’ com quem o eu lírico dialoga diretamente. Tal procedimento insere o ouvinte na enunciação, provocando sua reflexão.

“É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã/ Porque se você parar para pensar, na verdade não há”. A descrença no futuro sugere a ação no presente. O amanhã pode não chegar, como não chegou para “ela” da primeira estrofe nem para Bazárov do romance de Turguêniev, ambos mortos. A ação aqui evoca o amor que aparece como princípio e solução para todos os problemas. No contexto, tal sentimento está relacionado ao amor entre pais e filhos. No entanto, a palavra ‘pessoas’ usada no refrão redireciona o discurso, ampliando o sentido. Logo, o amor deve começar na família e se expandir para todos os seres humanos.

É interessante observarmos que *Pais e filhos* é um romance composto majoritariamente por contínuos diálogos, através dos quais os personagens ganham voz e, aos poucos, uma existência concreta. É dessa forma que se erguem diante do leitor e provocam, de forma vívida, a reflexão de temas que em boa parte continuam atuais. Apesar da morte de Bazárov, conforme observa Moacyr Scliar, “o livro tem final feliz. As flores que crescem

sobre o túmulo de Bazárov, garante-nos Turguêniev, falam de ‘reconciliação eterna’.”

Conforme apontamos no capítulo IV, uma das contribuições dos estudos intertextuais é promover a revisitação de autores e/ ou obras de diferentes épocas. Ao suscitar a leitura de um clássico literário, Renato Russo sensibiliza a percepção do leitor/ ouvinte para novos detalhes e sensações no processo de construção de sentido em sua letra e nos faz perceber, mais uma vez que, como acredita Ezra Pound (2001, p.33), a literatura é a novidade que permanece novidade.

Destarte, a letra da canção, apesar de se iniciar com uma história de suicídio, não apresenta um tom destrutivo, mas uma sugestão encantadora. No meio de profundas mudanças pelas quais passa a sociedade de então, nem tudo está perdido e o amor surge como redenção. A letra que se desdobra em sucessivos diálogos, por meio dos quais os leitores/ouvintes se identificam, suscita, de forma intensa, questões que continuam atuais e culmina no refrão que fala de uma reconciliação constante. No entanto, o tom que transparece em seu texto aponta para uma necessidade urgente, concatenada à emergência típica da contemporaneidade. Tal raciocínio nos faz pensar que a intertextualidade aqui remete a uma ressignificação mútua e reforça a universalidade do clássico de Turguêniev.

6.2 Análise de “Perfeição”

Perfeição

1

Vamos celebrar a estupidez humana
 A estupidez de todas as nações
 O meu país e sua corja de assassinos
 Covardes, estupradores e ladrões
 Vamos celebrar a estupidez do povo
 Nossa polícia e televisão
 Vamos celebrar nosso governo
 E nosso estado, que não é nação
 Celebrar a juventude sem escolas
 As crianças mortas
 Celebrar nossa desunião
 Vamos celebrar Eros e Thánatos
 Persephone e Hades
 Vamos celebrar nossa tristeza
 Vamos celebrar nossa vaidade.

2

Vamos comemorar como idiotas
 A cada fevereiro e feriado
 Todos os mortos nas estradas
 Os mortos por falta de hospitais
 Vamos celebrar nossa justiça

A ganância e a difamação
 Vamos celebrar os preconceitos
 O voto dos analfabetos
 Comemorar a água podre
 E todos os impostos
 Queimadas, mentiras e sequestros
 Nosso castelo de cartas marcadas
 O trabalho escravo
 Nosso pequeno universo
 Toda a hipocrisia e toda a afetação
 Todo roubo e toda indiferença
 Vamos celebrar epidemias:
 É a festa da torcida campeã.

3

Vamos celebrar a fome
 Não ter a quem ouvir
 Não se ter a quem amar
 Vamos alimentar o que é maldade
 Vamos machucar um coração
 Vamos celebrar nossa bandeira
 Nosso passado de absurdos gloriosos
 Tudo que é gratuito e feio
 Tudo o que é normal
 Vamos cantar juntos o hino nacional
 (A lágrima é verdadeira)
 Vamos celebrar nossa saudade
 Comemorar a nossa solidão.

4

Vamos festejar a inveja
 A intolerância e a incompreensão
 Vamos festejar a violência
 E esquecer a nossa gente
 Que trabalhou honestamente a vida inteira
 E agora não tem mais direito a nada
 Vamos celebrar a aberração
 De toda a nossa falta de bom senso
 Nosso descaso por educação
 Vamos celebrar o horror
 De tudo isto – com festa, velório e caixão
 Está tudo morto e enterrado agora
 Já que também podemos celebrar
 A estupidez de quem cantou esta canção.

5

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

Venha, o amor tem sempre a porta aberta
 E vem chegando a primavera
 Nosso futuro recomeça:
 Venha, que o que vem é Perfeição. (RUSSO, 1993)

“Perfeição” é construída com base numa relação de sentido que se apresenta de forma antitética pela proposição de celebrar fatos da realidade política e social do Brasil que não são celebráveis. Portanto, a chave para a compreensão desta letra é a ironia. A sugestão de algo maravilhoso e encantador contida no título se desfaz ao longo do texto cuja cenografia descreve um país e um povo mergulhado em erros e inópias. Dessa maneira, a canção leva o leitor/ouvinte a um estranho país reconhecido tradicionalmente por suas práticas futebolísticas e carnavalescas criadas a partir de uma visão internacional sob o respaldo capitalista e historicamente marcado por aspectos impressionantes de descaso e corrupção.

As expressões “Vamos celebrar” e “Vamos comemorar” causam espanto e chegam mesmo a incomodar ao serem retomadas continuamente em sentido inusitado. Pois não é comum festejar problemas como “corrupção”, “intolerância”, “fome”, “estupidez”, “violência”, “os mortos nas estradas” dentre tantos outros de semelhante gravidade, bem como não é comum relacionar “festa, velório e caixão”. Dessa forma, as expressões responsáveis pela ironia no texto refletem “uma espécie de anarquismo às avessas, pois ao invés de desconstruir os modelos, estes foram ratificados através das celebrações. No entanto, são justamente esses avais dados a todos esses acontecimentos tristes e deploráveis que confirmam o caos e a desordem”.²

A letra configura-se como uma listagem, o que nos remete à linguagem jornalística, permitindo ao ouvinte/leitor visualizar manchetes de jornais e revistas e os próprios noticiários de TV, que reúne todos os erros, problemas e vergonhas nacionais (roubo, corrupção, desonestidade, situação precária das estradas e da educação, desperdício de riquezas, miséria, fome, violência etc.). No entanto, ao arrolar uma série de mazelas, a intenção do poeta não é unicamente a de tecer críticas sociais, pois esse não é o propósito fundamental da arte. Ao descrever aquilo que se passa, convidando o ouvinte/leitor a celebrar e comemorar o que é indigno e infame, o poeta causa perplexidade e conduz o receptor às próprias conclusões.

É interessante perceber que o poeta usa a ironia como forma de transgressão da ordem/desordem concatenada e intrínseca ao cenário que descreve para abordar questões políticas, sociais, culturais e éticas. No meio político, a letra estabelece a oposição entre Estado, estrutura politicamente organizada através de leis e instituições e Nação, sentimento coletivo que identifica um povo e o reveste do sentimento de pertencer a um país como se verifica nos versos: “Vamos celebrar nosso governo/ E nosso estado que não é nação”. A ordem precária

² http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8296/8296_6.PDF. Aceso em: 09 jun. 2012.

desse governo a que se refere o eu lírico está fundamentada em um “passado de absurdos gloriosos” cujo sistema – ‘castelo de cartas marcadas’ – se mantém pela corrupção, ‘hipocrisia’ e ‘roubos’, assegurado e legalizado pelo ‘voto dos analfabetos’ e por uma ‘juventude sem escolas’.

No meio social, duas manifestações culturais nacionais são resgatadas – o carnaval e o futebol – que envolvem a sociedade numa contagiante atmosfera de ilusão e exaltação, mas também num triste cenário de “mortes nas estradas” e de “epidemias”.

Além disso, o poeta retrata a morte de valores sociais e éticos de um mundo onde se “alimenta o que é maldade”, maltratando corações por meio da intolerância, dos preconceitos e da incompreensão por “não se ter a quem amar”.

Na última estrofe da canção, porém, muda-se o tom e a palavra ‘amor’ surge como possibilidade de libertação e assim, associada à chegada da primavera, simbolicamente relacionada a período de renovação, aponta para um futuro otimista, contrariando o negativismo que percorre toda a letra.

Composta em 1993, “Perfeição” insere-se no disco *O descobrimento do Brasil*. Nesta época, o país ainda vivia os efeitos de uma grande turbulência política, provocada pelo governo da chamada “Era Collor”. Porém, se o legado desse presidente carregava uma carga negativa e desoladora intensa, o *impeachment* histórico que o tirou do governo dava à Nação a possibilidade de sonhar, mesmo que timidamente, com um futuro melhor. Sobre a canção, Arthur Dapieve (2006, p.140) comenta:

Na eterna dialética entre ética pública e privada na vida e obra de Renato, *O descobrimento do Brasil*, trazia também um impressionante retrato do país, filme queimado e tudo. Pois o Brasil também havia conseguido sobreviver a Fernando Collor de Melo, apeado do poder a 29 de dezembro de 1992. O Brasil que sobrara para o vice-presidente Itamar Franco estava por inteiro na música *Perfeição*, incrivelmente amarga, mas no final das contas otimista. Ninguém era poupado.

À primeira vista, o final da canção parece mesmo otimista. Entretanto, essa não seria uma leitura muito inocente para um texto fundamentado em ironia extrema? Encontraria o poeta uma saída tão imediata e simples? Se a chave para a compreensão da letra é, como apontamos anteriormente, a ironia, já sugerida no título, entendemos que algumas expressões utilizadas na última estrofe sancionam a antífrase.

O amor, por exemplo, aparece como possibilidade, mas não como solução, pois isso depende muito mais das pessoas. Além disso, o poeta atenta para o início da primavera, que

apesar de simbolizar o novo, refere-se a período sazonal, cíclico e passageiro que anuncia o re(começo) de nosso futuro. Ademais, o verbo “recomeça”, corrobora a ideia de ambiguidade já que o prefixo re- alude a repetição, começar de novo, retomar. Devemos considerar, ainda, que a última palavra da letra é a mesma que a intitulou, o que sugere a circularidade da forma e conseqüentemente dos problemas arrolados. Desse modo, o poeta revela, ironicamente, não acreditar na perfeição social que não passa de uma ilusão. Logo, apesar das possibilidades de mudança, continuaremos convivendo com os mesmos problemas. Nessa acepção, o poeta não corrobora com o sentimento de esperança e otimismo pelo qual o país passava naquele momento.

O título desta canção pode aludir a uma relação intertextual com o poema homônimo de Olavo Bilac que foi escrito no contexto da poesia parnasiana brasileira e mantém, por isso, uma preocupação marcante com a estética, em outras palavras, com a ‘perfeição’ formal na linguagem poética.

Inserido nesse movimento estético literário, Bilac é o poeta mais equilibrado no que diz respeito à uniformidade de expressão e reconhecidamente o mais representativo dos poetas parnasianos (COUTINHO, 2004, p.131). Seu trabalho poético destaca-se pelo cuidado extremado com as palavras e pelo apuro da linguagem na busca de um poema perfeito. Vejamos o intertexto:

Perfeição (Olavo Bilac)³

Nunca entrarei jamais o teu recinto:
Na sedução e no fulgor que exalas,
Ficas vedada, num radiante cinto
De riquezas, de gozos e de galas.

Amo-te, cobiçando-te... - E, faminto,
Adivinho o esplendor das tuas salas,
E todo o aroma dos teus parques sinto,
E ouço a música e o sonho em que te embalas.

Eternamente ao meu olhar pompeias,
E olho-te em vão, maravilhosa e bela,
Adarvada de altíssimas ameias.

E à noite, à luz dos astros, a horas mortas,
Rondo-te, e arquejo, e choro, ó cidadela!
Como um bárbaro uivando às tuas portas!

³ <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2902589>. Acesso em: 02 ago. 2011.

O poema permite amplas possibilidades de leitura, mas nossa leitura contemplará o recorte da linguagem. Como a perfeição formal constitui a meta e a angústia básica dos parnasianos, a beleza deve ser alcançada a qualquer custo e o artista sente-se, muitas vezes, impotente para a realização desse ofício. Olavo Bilac versa sobre o dilaceramento entre o ideal poético e a construção do poema em ‘Perfeição’, mostrando-a como uma cidadela incontestável.

O poeta julga-se um bárbaro – compara-se a um tosco e rústico – todo insuficiências, maravilhado e ferido pela visão estonteante da perfeição maravilhosa e serena da linguagem que anseia, mas não alcança. Será mesmo que não alcança? Bilac recria no plano da expressão o plano do conteúdo. O plano do conteúdo fala da impotência do poeta para se alcançar a perfeição da linguagem, e o da expressão mostra sua capacidade de construir um poema perfeito. Desse modo, o plano da expressão é colocado em função do conteúdo e os elementos da linguagem recriam, de maneira irônica, o sentido presente no plano do conteúdo. A própria ironia do poeta já revela um trabalho sofisticado, pois, ao mesmo tempo em que se esconde uma ideia, revela pistas para que o sentido encoberto seja notado. Os vestígios dessa ironia estão formalizados na própria estrutura que compõe o poema: a forma clássica de um soneto, com versos decassílabos, rimas alternadas, ritmo acentuado, rimas internas e externas, rimas ricas, vocabulário requintado, inversões e paralelismo, que revelam no trabalho laborioso do poeta seu domínio sobre a linguagem.

A preocupação com o uso da linguagem no processo de composição revela-se também em Renato Russo. Tanto que ao falar sobre a letra de “Há tempos”, o artista declara: “Eu me preocupo em fazer um texto que daqui a duzentos anos, se a pessoa pegar, não vai precisar de nota de rodapé” (DAPIEVE, 2006, p.127).

Um atributo significativo da letra “Perfeição” é que ela não apresenta datas e/ou fatos político-sociais explicitados dos quais dependeria sua compreensão. Dessa forma, a problemática expressa no texto torna-se atemporal, pois tanto pode se referir ao passado quanto ao presente e até mesmo ao futuro, ou seja, traz em si uma grande aliada: a atualidade.

Sobre essa questão, Renato Russo disserta:

O importante é falar sobre uma situação que esteja acontecendo e falar sobre isso... É a diferença, por exemplo, entre ‘Perfeição’ e ‘Haiti’ do Caetano. Aquela música vai envelhecer. O que vai acontecer é que talvez seja uma música histórica. Claro, ele está falando de certas situações ali que não vão mudar tão cedo. Mas fala especificamente de Carandiru, dos 110 presos... Daqui a pouco as pessoas vão ouvir e não vão ter o contato emocional com aquilo porque não é mais uma coisa presente. Ao passo que ‘Perfeição’ que

trata dos mesmos assuntos diz: ‘Vamos celebrar a estupidez do povo, vamos celebrar nossa polícia’. Não fica bem claro do que é que estou falando (SIQUEIRA JR. 1995, p.74).

Nesse sentido, é interessante perceber que, no plano da expressão, todos os substantivos e adjetivos selecionados alargam os sentidos deles extraídos como se verifica em ‘mortos’, ‘crianças’, ‘ladrões’, ‘gente’, ‘torcida campeã’, ‘analfabetos’, ‘preconceitos’, ‘ vaidade’, ‘inveja’ entre tantos outros. A listagem promove o reconhecimento do ouvinte/ leitor e não apenas um registro histórico brasileiro. Por isso, esse recurso suscita a memória coletiva, bem como a memória particular de cada brasileiro que certamente tem sempre uma história, um caso pessoal para associar ao triste retrato do país exposto na letra.

Para falar do caos que já está enraizado na cenografia brasileira e desancar uma crítica amarga, o poeta utiliza-se da dedução. A palavra que desencadeia seu raciocínio é “estupidez”, que disposta na letra em gradação descendente: ‘estupidez humana de todas as nações’, a estupidez do povo brasileiro ‘O meu país e sua corja de assassinos’ e ‘a estupidez de quem cantou essa canção’, cria um interessante efeito de sentido, pois coloca o último elemento em destaque, concentrando nele a força semântica maior; dessa forma, chama a responsabilidade para si, sugerindo que o caos instalado não é culpa exclusiva do outro, mas de cada cidadão à medida que se omite, aceita o jogo ou se torna insensível diante da confusão criada em “nosso pequeno universo”.

“Perfeição” assemelha-se a um discurso falado cujo ritmo acentuado pelas sílabas tônicas e rimas enfatiza as expressões, permitindo que as pronuncie com maior clareza, intensidade, duração e modulação da voz. Além disso, o ritmo é acentuado pela repetição constante das expressões “Vamos celebrar” e “Vamos comemorar”, que formaliza a ironia sarcástica do poeta a nos lembrar a todo instante de que não temos nada a celebrar, e é realçado também pela frequência de palavras terminadas em /ão/ cuja sonoridade fechada e escura remete a palavras negativas ou associadas a sentido negativo.

Na quinta estrofe, ocorre uma mudança no ritmo que se torna mais harmonioso e melódico; há também um largo emprego da assonância do /e/, vogal muito aberta, que parece indicar a claridade de um novo tempo que se desponta. Ademais, ocorre uma alteração na recorrência das expressões “Vamos celebrar” e “Vamos comemorar” que são substituídas pela expressão “Venha”, sugerindo uma cumplicidade entre o poeta e seus ouvintes.

Se entendermos que descrever aquilo que se passa é também uma forma de contestação, podemos entender a “verdade” como o próprio canto do poeta, instrumento libertador daquilo que incomoda, instrumento que desmascara porque focaliza situações que

restringem ou negam os direitos humanos, como a miséria, a escravidão, a fome, a falta do direito à educação.

Desse modo, ao realizarmos uma leitura intertextual, considerando que Renato Russo resgatou o título do poema de Olavo Bilac, nossa memória discursiva permite-nos entender que o poeta do rock circunscreve em seu texto dois pontos de vista a respeito da poesia: contesta uma poesia que vale por si mesma, sem nenhum tipo de compromisso, e que se justifica unicamente por sua beleza formal; valoriza a arte cuja eficácia estética denuncie, incomode, provoque e promova a reflexão, demonstrando em seu texto o desejo de dizer mais do que está dito numa tentativa de ultrapassar o factual.

Por essa razão, entendemos que o texto de Renato Russo caminha pela paródia, pois não endossa o ‘modelo’ resgatado, antes, rompe com ele. Ao se mostrar um canto ‘desafinado’, porque se revela como um desvio da norma, o compositor subverte os valores implícitos no texto com o qual dialoga. Essa subversão o conduz, no entanto, à posse de outros procedimentos poéticos de construção de texto.

6.3 Análise de “A montanha mágica”

‘Logo vi que isso era um sonho!’, devaneou de si para si. ‘Um sonho encantador e pavoroso’ (MANN, 2000, p.675).

“A montanha mágica” integra o CD V da Legião Urbana, lançado em dezembro de 1991, cujos temas recorrentes são o amor, a política e as drogas. Para Hermano Vianna (1995), o disco é “uma apologia da serenidade que se tem quando se descobre a beleza no barulho da realidade [...] um disco do inevitável amadurecimento”.

A montanha mágica

Sou meu próprio líder: ando em círculos
Me equilíbrio entre dias e noites
Minha vida toda espera algo de mim
Meio-sorriso, meia-lua, toda tarde

Minha papoula da Índia
Minha flor da Tailândia
És o que tenho de suave
E me fazes tão mal

Ficou logo o que tinha ido embora
Estou só um pouco cansado

Não sei se isto termina logo
 Meu joelho dói
 E não há nada a fazer agora

Para que servem os anjos?
 A felicidade mora aqui comigo
 Até segunda ordem
 Um outro agora vive minha vida
 Sei o que ele sonha, pensa e sente
 Não é por coincidência a minha indiferença
 Sou uma cópia do que faço
 O que temos é o que nos resta
 E estamos querendo demais

Minha papoula da Índia
 Minha flor da Tailândia
 És o que tenho de suave
 E me fazes tão mal
 Existe um descontrole, que corrompe e cresce
 Pode até ser, mais estou pronto p'rá mais uma
 O que é que desvirtua e ensina?
 O que fizemos de nossas próprias vidas?
 O mecanismo da amizade,
 A matemática dos amantes -
 Agora só artesanato:
 O resto são escombros
 Mas, é claro que não vamos lhe fazer mal
 Nem é por isso que estamos aqui
 Cada criança com seu próprio canivete
 Cada líder com seu próprio 38
 Minha papoula da Índia
 Minha flor da Tailândia
 Chega – vou mudar a minha vida.
 Deixa o copo encher até a borda
 Que eu quero um dia de sol n'um copo d'água. (RENATO RUSSO, 1991)

Os versos iniciais de “A montanha mágica” sugerem fragilidade emocional e angústia, expectativas que não se concretizam e até mesmo uma vida sentida como incompleta, uma longa espera, um viver pela metade. (CASTILHO; SCHLUDE, 2002, p.48). A procura de estabilidade do eu lírico oscila entre o prazer e a dor, metaforizados nos vocábulos ‘dias’ e ‘noites’, revelando um sujeito perdido. A droga figurativizada pela ‘papoula’ surge, então, como possibilidade do deslumbramento, algo que seria capaz de fazê-lo apreender um sentido mais autêntico e fascinante, permitindo-lhe, inclusive, o contato com seu eu mais íntimo.

Há uma organização de imagens ao longo da letra que nos sugere o percurso de um dependente químico: o andar em círculos; o que é tão suave mas faz mal; o descontrole que corrompe e cresce; o fato de estar sempre pronto pra mais uma; o que desvirtua e deixa

escombros nos conduzem a uma espécie de *via crucis* do usuário de heroína⁴, a droga evocada no refrão através da referência à papoula.

Assim, o eu lírico, fragilizado e à procura de algo que o ajude a diminuir a dor de sua incompletude, encontra na droga o êxtase – “A felicidade mora aqui comigo/ Até segunda ordem”; mas, passado o tempo da alucinação, eis que se dá uma ruptura súbita com esse estado de prazer, recuperando-se exatamente a presença do que se deseja esquecer – “Ficou logo o que tinha ido embora” – e nesse período, o dependente sofre com a falta da droga – “Estou só um pouco cansado/ Não sei se isto termina logo/ Meu joelho dói/ E não há nada a fazer agora”. E assim, o eu lírico tem consciência de que a droga lhe proporciona momentos de euforia e contentamento, mas porque esses momentos são efêmeros, não estar sob o efeito da droga causa-lhe depressão, trazendo-lhe um mal-estar que o subordina ao consumo. A oscilação entre o prazer e a dor altera os estados da alma do eu-lírico, fazendo com que ele busque cada vez mais o mundo sedutor da droga que o absorve e impõe sua presença. O caos então se instala: “Existe um descontrole, que corrompe e cresce/ Pode até ser, mas estou pronto p’rá mais uma”.

O refrão nesta letra foi estrategicamente composto para reforçar o efeito de sentido da dependência; após a primeira estrofe a droga entra em cena para suprir o que falta no eu lírico; ao ser repetido pela segunda vez, marca a(s) reincidência(s) do uso. “Minha papoula da Índia/ Minha flor da Tailândia/ És o que tenho de suave/ e me fazes tão mal”.

Por seu caráter sedutor, as drogas oferecem saídas – ou entradas – para outras faces de outros mundos, tornando-se uma alternativa sublime diante do comum. No entanto, ao ultrapassar as fronteiras entre o mundo real e o ilusório, o usuário pode encontrar o inferno dentro de si mesmo “Cada criança com seu próprio canivete/ Cada líder com seu próprio 38”.

Encontrar o caminho de volta não é tarefa fácil, às vezes nem é tarefa possível. Na letra, a libertação do vício torna-se uma necessidade do eu lírico, cuja decisão é gritada veementemente: “Chega – vou mudar a minha vida”. É interessante observarmos que esse verso modifica a última retomada do refrão, sugerindo na interrupção da estrutura o rompimento proposto pelo poeta. Os dois últimos versos trazem elementos que simbolizam a

⁴ A heroína é um alcaloide derivado da morfina. Produzida a partir do ópio que se extrai de algumas espécies de papoula, tem propriedades narcóticas e analgésicas. Por isso, a papoula relaciona-se, simbolicamente, ao sono e ao esquecimento. Logo após o uso, a pessoa fica num estado sonolento, fora da realidade. Os batimentos cardíacos e respiração aceleram, causando uma sensação de calor. As primeiras sensações são de euforia e conforto.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hero%C3%ADna>. Acesso em: 26 jun. 2011.

pureza e que são opostos a tudo o que aparece na letra. Conforme Castilho e Schlude (2002, p.50) “O desfecho é a evocação da pureza absoluta, da luz, da transparência. O poeta deseja embriagar-se de luz, para que sua realidade interna que tanto o inquieta seja remodelada”. Nesse sentido, a última parte da canção abre-se para o estado de esperança e luz que dissipa o estado doentio do eu lírico com versos otimistas que apontam para o futuro. Essa nova possibilidade é reforçada pela metáfora proposta nos versos “Deixa o copo encher até a borda/ Que eu quero um dia de sol n’um copo d’água” que encerram a letra e revela a plenitude da vida desejada pelo eu lírico, contrapondo-se ao viver pela metade dos primeiros versos.

“A montanha mágica” de Renato Russo nos remete ao grandioso romance homônimo do escritor alemão Thomas Mann e o próprio Renato declarou que esse clássico da literatura universal o tocou profundamente⁵. Logo, considerar que a letra desta canção é, de alguma forma, atravessada pelo romance de Mann, implica alterações no trabalho de interpretação que propõe uma leitura desautomatizada na qual se busque outras vozes, outras consciências. Analisar a letra desta canção, nesse sentido, possibilita a ampliação de suas significações.

A montanha mágica não é um livro marcado por muitas ações. O acontecimento principal da história é o deslocamento de um jovem engenheiro naval alemão, Hans Castorp, protagonista do romance, que deixa Hamburgo e vai para os Alpes suíços, com a finalidade de visitar um primo internado em Berghof, um sanatório para tuberculosos. Contudo, a visita ao primo doente, que era para durar pouco tempo, estendeu-se por sete anos, pois, constatou-se que Hans Castorp também estava doente.

Este romance apresenta em sua composição quatro temas recorrentes ou condutores, quatro “leitmotiv” (motivos frequentes que se repetem), são eles: a elevação, a morte, a doença e o tempo. É justamente a forma como o autor aborda a complexidade desses temas que confere ao romance alemão uma grandeza rara.

Para uma leitura intertextual, evocaremos trechos de Thomas Mann que nos auxiliem em nossas reflexões.

É Thomas Mann que afirma que *A montanha mágica* é um romance que lida de diversas maneiras com o mistério do tempo. Dizer que a obra é um romance do tempo implica dois sentidos: o histórico, porque delinea a sociedade da época do pré-guerra europeu; o puro tempo, tratado como experiência de seu protagonista e também através de si mesmo. Neste sentido, ambiciona a abolição do tempo para emprestar ao mundo da música e das ideias que ele abrange a sedução do *nunc stans*. (MANN, 1996, p.138).

⁵ Comentário feito em entrevista à revista *Showbizz*, junho de 1990.

É ainda o célebre autor que aponta como outro tema fundamental do romance o tema da elevação, “à qual é dada o epíteto alquímico”. Assim, a Alquimia⁶, espécie de ciência espiritual, é evocada como ‘chave’ para a pedagogia transformadora pela qual passará o herói Hans Castorp. O *febril hermetismo* da montanha mágica permite ao protagonista viver aventuras morais, espirituais e sensuais com as quais talvez nem sonhasse na planície. (MANN, 1996, p.139).

A elevação só é possível ser alcançada pelo protagonista quando ele se encontra afastado da planície, espaço das tensões que circulavam a Europa, e vai para as montanhas, lugar de sua iniciação e maturação. A descida e/ ou subida de Castorp para a montanha pode ser interpretada como uma narrativa órfica, aquele que morre renasce para o mundo. A viagem de Hans Castorp pode ser lida como uma descida para o mundo do inferno, para o mundo interior.

Tomas Mann também intitula esta obra como romance de iniciação (*initiation story*). No decorrer de sua experiência, Hans Castorp compreende o aforismo humano de não se negar nem rejeitar racionalmente a ideia da morte e de todo mistério da vida, mas de incluí-la sem se deixar dominar espiritualmente por ela. Nas palavras do protagonista: “Para a vida há dois caminhos: um é o usual, direto e ajuizado. O outro é mal, ele passa pela morte e este é o caminho genial.” Na concepção de Mann (1996, p. 140), esse entendimento “de doença e morte como uma passagem necessária para o saber, para a saúde e para a vida torna *A montanha mágica* um romance de iniciação”.

Sobre o romance, o autor cita o trabalho de análise intitulado *The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the works of Th. M.* no qual o crítico coloca *A montanha mágica* e seu herói dentro de uma grande tradição mundial que classifica como um tipo de obra poética nomeada *The Quester Legend* cuja mais ilustre manifestação alemã é o Fausto de Goethe.

Mas por trás de Fausto, o questionador eterno, fica o grupo das obras poéticas que portam o nome genérico de romances do Graal Sagrado – ou *Holy Graal*. Seu herói, não importa se ele se chama Gawain, Galahad ou Perceval, é justamente o *quester* que procura e interroga, vaga através do céu e do inferno, não teme nem céu nem inferno e faz um pacto com o mistério, com a doença, o mal, a morte, com o outro mundo, o oculto, o mundo que é caracterizado n’*A montanha mágica* como “questionável” – na busca pelo “Graal”, quer dizer, pelo supremo, pelo saber, pelo conhecimento, iniciação, pela pedra dos sábios, pelo *aurum potabile*, a água da vida (MANN, 1996, p.141).

⁶Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss: a química da Idade Média, que procurava descobrir a panaceia universal, ou remédio contra todos os males físicos e morais.

O crítico esclarece, então, que Hans Castorp é esse herói *quester* e que *A montanha mágica* é sublimação e espiritualidade do romance de aventuras. Antes de alcançar a montanha sagrada, o herói deve se sujeitar a uma série de provas aventurescas, terríveis e misteriosas, originalmente tidas como rituais de iniciação, condições da aproximação ao mistério esotérico; e a ideia do saber e do reconhecimento ligada à noite e à morte.

Hans Castorp, chamado ironicamente pelo narrador de o rapaz “singelo”, que passará pela pedagogia alquímica-hermética, foi conduzido por uma tradição secreta, palavras que se aplicam e se conectam com os mistérios do Graal. Além disso, a maçonaria e seus mistérios, descendente direta dos antigos ritos de iniciação, estão presentes n’*A montanha mágica*. E assim conclui:

Em uma palavra, *A montanha mágica* é uma variação do templo de iniciação, *um local de busca perigosa pelo mistério da vida*, e Hans Castorp, o “viajante da cultura”, tem ancestrais nobres místico-cavaleirescos: *ele é o típico, neófito curioso no mais alto sentido que voluntariamente, e demasiadamente voluntário, abraça a doença e a morte porque logo o primeiro contato com elas lhe dão a promessa de compreensão extraordinária, de promoção aventureasca – ligada naturalmente com um alto risco correspondente* (MANN, 1996, p.141, grifo nosso).

Thomas Mann usa essa análise para explicar uma possibilidade de leitura de seu livro. Antes, justifica a aceitação da crítica alheia ao afirmar que é um erro pensar que o autor é o melhor conhecedor e comentador da própria obra. Talvez isso aconteça enquanto se está trabalhando nela, mas, uma vez consumada torna-se cada vez mais distante e estranha e com o tempo os outros se tornam mais bem informados sobre ela, podendo, inclusive, “recordar-lhe muita coisa que ele esqueceu ou talvez até mesmo nunca tenha sabido claramente” (MANN, 1996, p.140).

Os diálogos possíveis presentes na letra de “*A montanha mágica*” e apontados inicialmente pela homonímia do título refletem diálogos entre épocas diferentes e culturas distintas. Dessa forma, o poeta revela em sua canção, mesmo que de forma sombria, vestígios de séculos anteriores e os destroços de anos mais recentes, figurativizados no uso das drogas.

Ao falar da experiência de um usuário de heroína, o poeta nos incita a lançar nosso olhar para um dos aspectos sócio históricos em que seu canto está inserido. O uso de drogas, especialmente o de heroína no Brasil, começou a se difundir nas últimas duas décadas do século XX e justamente porque uma das maneiras de se usá-la era por via injetável, seu consumo está entre os fatores que contribuíram consideravelmente para a propagação de doenças, entre elas, a AIDS, que teve uma expansão vertiginosa na década de 1980.

Ao falar da heroína especificamente e não de outra droga qualquer, o poeta quer relevar em seu canto os efeitos procurados pelos usuários dessa droga especificamente. Normalmente, procuram efeitos característicos de uma depressão geral do nosso cérebro: um estado de prostração, visando o isolamento das realidades do mundo, uma calmaria onde realidade e fantasia se misturam, sonhar acordado, um estado sem sofrimento, o afeto insensível e sem paixões. Enfim, um fugir das sensações que são a essência do viver: sofrimento e prazer que se alternam e se constituem em nossa vida psíquica plena.⁷

Nesse sentido, torna-se interessante rememorarmos que n' "A montanha mágica" de Mann, o sanatório é apresentado pelo prisma da personagem Settembrini, que faz advertências, a fim de doutrinar o jovem singelo Hans Castorp, a respeito da ameaça à moral que a busca da cura pelo repouso e pelo estado de inércia gerados num ambiente excêntrico pode atingir o indivíduo. As vontades de curar-se para ter uma vida ativa são enclausuradas de maneira tão coesa que aliena a juventude, maior vítima da tuberculose, que fica sujeita à erosão da solidez física.

Se, conforme apontamos em 5.1, "Proust repetirá em *O Tempo Redescoberto*, o leitor aplica o que ele lê à sua própria situação" (COMPAGNON, 2010, p.141), entendemos que a leitura do romance realizada por Renato Russo permitiu a ele experimentar o sentido e reinventá-lo, conforme sua própria experiência. Por isso, a letra da canção revela um movimento de retorno à tradição e de volta ao presente formidável, pois o poeta reformula expectativas, repensando-as e recriando-as segundo uma nova perspectiva histórica, ideológica, estética.

Na busca perigosa pela sua completude, o eu lírico, iniciante e curioso, voluntariamente abraça a doença e a morte porque no primeiro contato com a droga se ilude com a sensação de bem estar, de um estado sem sofrimento e de prazer, de aventura, sem saber, a princípio, que sua atitude está ligada intimamente a um alto risco correspondente já que a droga é a zona do perigo, a ameaça, o que faz tão mal. Na letra da canção, a oscilação entre o prazer e a dor causada pelo uso da droga é o que pode ser a chave para a pedagogia transformadora do poeta. Ao escolher o caminho sedutor que ameaça sua vida, o eu lírico se sujeita a uma série de provas que, se a princípio são aventurescas, logo se revelam terríveis e seu processo de aprendizagem trilha o caminho da "morte", consoante o caminho genial a que se refere Thomas Mann.

⁷ Conforme http://www.cebrid.epm.br/folhetos/opio_.htm. Acesso em: 21out. 2011

O que Renato Russo faz, seguindo esse raciocínio, é colocar em pauta a fragilidade da juventude, figurativizada em estágios doentes, pois tanto a tuberculose (da qual ele não fala diretamente, mas resgata na memória do ouvinte/leitor por meio do acessamento ao intertexto) quanto a AIDS e as drogas estão ou estiveram associadas especialmente (mesmo que não unicamente) ao universo juvenil.

Conforme aponta Silveira (2008, p.127) “O disco *V* abarca, com lirismo, a bruma da era Collor, ao mesmo tempo em que compreende aspectos da intimidade do autor.” Porém, as canções não se restringem ao momento socioeconômico do Brasil no início da década de 1990 ou às dores pessoais de Renato Russo. Ainda de acordo com Silveira, “Elas se alargam no tempo e se mostram atualizadas em qualquer momento histórico: adquirem o caráter de universalidade e atemporalidade. Trabalho metucioso, conscientemente articulado por seu autor.”

O CD no qual se insere a canção “A montanha mágica”, além de registro histórico é também um convite à reflexão sobre o tempo na riqueza dos detalhes e no cuidado com os significados, carregados de expressividade e simbologia; no desenho inserido na contracapa do álbum essa questão já desponta. De acordo com Prado (2011),

Inspirado em símbolos do calendário asteca ou maia, o mesmo procura reproduzir essa temporalidade transitória expressa na banda, ou do principal letrista. Esse sistema permite a associação com os pontos cardeais, sendo que os símbolos do norte, demarcados acima, são rotulados pelos ameríndios como sendo da aridez e da seca. O que mais impressiona, é que os símbolos do norte são reproduzidos igualmente aos do sul. Subtendemos, tendo em mente o momento vivido de Russo, que metade de seu ano é formado por problemas de ordem pessoal, com dias instáveis e nebulosos, e metade há dedicação do mesmo para com a sua banda e seu trabalho.

Criar um calendário implica organizar o tempo e evocar um eterno recomeço. O disco, lançado em 1991, nos remete à Idade Média com as imagens que evoca nas canções “Metal contra as nuvens”; “A ordem dos templários”; “Love song”, “Come share my life”, e também a um passado próximo nas epígrafes. Destarte, o projeto do disco *V* se pauta também na polifonia que busca no diálogo anacrônico com outros estilos musicais de diversas épocas, suprimir o tempo, almejando com isso alcançar a atemporalidade.

Ao voltar nosso olhar para a intertextualidade, ampliam-se as possibilidades de leitura da letra de Renato Russo e fica evidente que seu texto não fala apenas de drogas. “A montanha mágica” revela a crise do eu individual que se estende à crise do eu social. Na pergunta “O que fizemos de nossas próprias vidas?” o poeta expressa a angústia de uma

geração que embarcou numa grande viagem em busca da essência do ser, uma busca perigosa do mistério da vida. Dessa maneira, apreendemos na letra os temas da elevação, da iniciação, do *quester*, da doença, da vida e da morte.

As questões inerentes ao ser humano, suscitadas pelo romance de Thomas Mann, são retomadas n'“A montanha mágica” de Renato Russo. Entretanto, o que o compositor faz não é simplesmente repetir temas propostos pelo romancista, mas antes de tudo reinventá-los, na criação de um novo texto que se realiza no processo de reelaboração tanto da forma quanto do sentido. A letra da canção não visa estabelecer um sentido final, que concorde ou contradiga com o discurso do romance, porque, ao abrir a porta para a tradição, deixa transparecer o caráter plurissignificativo do discurso literário, revelando que “cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo” (PROUST *apud* COMPAGNON, 2010, p.142).

6.4 Análise de “Daniel na cova dos leões”

Daniel na cova dos leões

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

Faço nosso o meu segredo mais sincero
E desafio o instinto dissonante.
A insegurança não me ataca quando erro
E o teu momento passa a ser o meu instante.
E o teu medo de ter medo de ter medo
Não faz da minha força confusão:
Teu corpo é meu espelho e em ti navego
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,
É o mal que a água faz, quando se afoga
E o salva-vidas não está lá porque não vemos. (RUSSO, 1985)

Para iniciarmos nossa reflexão acerca desta letra, transcrevemos, a seguir, uma declaração do próprio compositor:

(Daniel na cova dos leões) é a situação da pessoa que está encurralada e tem que provar alguma coisa. *É sobre ter que lidar com uma sexualidade que não é aceita.* Tem aquelas imagens de ser barco a motor e usar os remos. Aquilo é realmente obscuro, eu queria falar de uma coisa, mas não tinha coragem ainda, ou mesmo a integridade como artista, ou mesmo a técnica

para falar de uma coisa claramente. É toda uma linguagem cifrada. A imagem é esta: Daniel é inocente e é colocado no meio dos leões, só que os leões não o comem. Ele acalma os leões. (SIQUEIRA JR. 1995, p.95, grifo nosso).

Além da temática, pouco usual, o que torna a letra da canção singular é o modo como o assunto é abordado. Nesse sentido, “Daniel na cova dos leões” é um texto no qual o ritmo, a sonoridade e a própria materialidade da palavra são magistralmente figurativizados, de modo a criar uma imagem poética muito bem delineada.

Constituída por três estrofes, esta letra, como várias outras de Renato Russo, não apresenta refrão. Há, no entanto, uma sequência sonora que perpassa toda sua estrutura fortemente acentuada por aliterações e assonâncias que associadas à regularidade dos acentos contribuem para a criação do ritmo.

O conteúdo, altamente erótico se revela já na primeira estrofe, na qual as sensações espriam-se através da seleção vocabular. Há uma intensa exploração dos sons expressivos das palavras disposta na intercalação de assonância de vogais fechadas, (gosto – corpo – ficou – boca – doce – pouco - aquele – cheiro – fez – saber) com assonância de vogais abertas (amargo – salagado – casa – braaços – ainda – leve - cego) e com nasais (tempo – lento – tenso) associadas a aliterações (amargo – corpo – forte – saber – gosto – salagado – doce – assim – fez – casa – cego – tenso) que intensificam o percurso erótico. A ênfase dada ao paladar por meio dos vocábulos gosto, amargo, boca, salgado e doce sugerem uma relação sexual oral e as sensações expressas sinestesticamente no verso “cheiro forte e lento” e metaforicamente em “Fez casa nos meus braços” servem ao percurso erótico, intensificando o clima de sensualidade. Dessa maneira, o material sonoro organiza-se de tal modo que manifesta conteúdos.

O apelo sensual reverbera ao longo da letra, como podemos perceber nos versos “e ainda leve/ E forte e cego e tenso” ou “E o teu medo de ter medo de ter medo” cuja repetição sonora e acentuada estimula a associação a movimentos que remetem ao ato sexual; e também nos versos “Faço nosso o meu segredo mais sincero/ E desafio o instinto dissonante./ A insegurança não me ataca quando erro/ E o seu momento passa a ser o meu instante” em que o uso da aliteração do ‘f’ e do ‘s’ e da assonância do ‘an’ lembra o som da respiração sussurrando no ouvido do outro. No uso estético da linguagem, procura-se desautomatizá-la, criar novas relações entre as palavras, estabelecer associações inesperadas e insólitas entre elas, para tornar singular sua combinatória e assim, revelar novas maneiras de ver o mundo.

A relação sexual oral descrita manifesta a entrega total, ela é a confissão do eu lírico ao outro, pois representa o momento em que ele se delata e também se afirma perante o outro, tornando-o seu cúmplice.

A sugestão da natureza discrepante da relação será revelada na metáfora “Teu corpo é meu espelho e em ti navego”. Já que o espelho é capaz de refletir a mesma imagem imediatamente, duplicando-a, o poeta revela, assim, a renúncia ao lógico, o instinto dissonante, sua homossexualidade, sua atração pelo semelhante e não pelo oposto. Logo, é na sua mais perfeita reprodução que o eu lírico pode alcançar sua completude sexual.

Dessa maneira, observamos que o plano de expressão está todo em função do plano de conteúdo, não apenas para veiculá-lo, mas especialmente para recriá-lo em sua organização.

Esta letra de canção pertence ao disco *Dois* e foi composta em 1985. Uma das letras mais explicitamente sexuais da obra de Renato Russo apresenta ironicamente um título que nos remete ao texto bíblico do livro de Daniel no Antigo Testamento. Por essa razão, o resgate da história do profeta Daniel nos interessa como possibilidade de ampliação de leitura da letra.

O profeta Daniel viveu na região da Babilônia durante o reinado de Nabucodonosor. Ele gozava de certo prestígio e estima especialmente por prestar serviços ao reino por meio de adivinhações e decifrações de sonhos, o que lhe rendeu o posto de ministro de uma das regiões do reino. Invejosos, alguns sátrapas e demais ministros que lhe deviam obediência logo se puseram a procurar motivos que depusessem Daniel contra o rei, mas como nada encontrassem, esses homens pressionaram o rei a criar uma lei proclamando que durante trinta dias todas as preces e adorações fossem destinadas ao rei; quem não procedesse assim, seria lançado na cova dos leões. Proclamada a lei, os sátrapas, sabendo da fidelidade de Daniel a seu Deus, trataram de flagrá-lo orando e o delataram ao rei, exigindo que a lei fosse cumprida. Com pesar, o rei deu ordens para que Daniel fosse lançado à cova dos leões. No dia seguinte foi até o local de castigo de Daniel e surpreendeu-se ao encontrá-lo vivo. Daniel explicou que Deus enviara seu anjo que fechou a boca dos leões para que nada acontecesse. Alegre, o rei ordenou que tirassem Daniel dali e em seu lugar jogassem os conspiradores, suas mulheres e seus filhos. (BÍBLIA, Daniel, 6, 1 -29)

A narrativa bíblica coloca em pauta a fé em Deus como condição essencial para se enfrentar qualquer dificuldade. Sem a intervenção divina concretizada pela fé do profeta, o personagem bíblico não teria a menor chance de escapar da armadilha a que fora submetido.

Conforme ressaltamos anteriormente, a letra fala da homossexualidade; sabe-se que essa postura não é bem aceita pela sociedade, especialmente se levarmos em conta a época em

que a canção foi composta, razão que certamente influenciou o artista a optar por uma linguagem obscura, cifrada, como o próprio Renato declarou.

Entretanto, porque usar uma referência bíblica para abordar este assunto? É interessante lembrarmos que ao longo da história até os dias de hoje, a igreja é uma instituição que não aceita, não aprova e discrimina a homossexualidade. Há, portanto, um questionamento que percorre as entrelinhas da letra. Se considerarmos que a homossexualidade é de natureza contrária a Deus – pelo menos sob o ponto de vista da igreja – a única salvação para os homossexuais, segundo os dogmas religiosos, seria renunciar à sua postura, sua escolha, sua ‘fé’. No entanto, o texto bíblico não põe em evidência justamente a fé do profeta Daniel? O que chama a atenção no texto do Antigo Testamento é a fidelidade de Daniel ao seu Deus e, por extensão, à sua escolha, à sua crença, mesmo que isso vá de encontro a seu rei, a sua sociedade. Desse modo, ao resgatar esse texto bíblico, Renato Russo contesta a postura dessa entidade.

E porque a igreja, ao longo da história, sempre exerceu uma significativa influência sobre a sociedade, o poeta rebela-se contra a hipocrisia de uma sociedade capaz de perseguir alguém por sua escolha sexual. Por isso seu canto é um canto dissonante, procurando chocar uma sociedade preconceituosa e é também uma ironia ao discurso religioso.

Ao nomear a letra de sua canção, delineada pelo apelo erótico, com o mesmo título do livro do Antigo Testamento, Renato Russo materializa o confronto entre o sagrado e o profano. Dessa maneira, entendemos que o poeta profana o texto bíblico e sacraliza seu texto profano.

Nas metáforas da última estrofe, ele cria imagens incomuns e inusitadas para nos fazer refletir que tão errado quanto não assumir o que se é, é não criar saídas contra as forças de poder que nos encurralam.

A água, elemento da vida, do bem, é usada simbolicamente no batismo para prática ritual de lavagem, presente em diversas religiões, com finalidade de purificação ou iniciação. Os últimos versos da letra, no entanto, remetem a um sentido oposto do mesmo elemento expresso no verbo afogar: sufocar, reprimir. Aquilo que salva, ironicamente, pode ser o mesmo que condena.

A letra reflete, assim, o grito contido de uma minoria discriminada, inocente e perseguida por sua opção sexual. A relação sexual oral no início da letra cria associações interessantes com a boca dos leões, o canto contido do artista e o beco sem saída de quem *desafia o instinto dissonante*. Logo, o plano de expressão se articula com o do conteúdo para

criar a significação global do texto. Para falar de uma sexualidade que não é aceita, o poeta mobiliza figuras que evocam o sensível, os sentidos, o sagrado, o profano.

Ao resgatar o título do texto bíblico em sua letra, Renato Russo incorpora outro texto, e, com isso, subverte os valores implícitos no texto com o qual dialoga, posicionando-se de maneira crítica frente a entidades consagradas, como a igreja e a própria sociedade.

No diálogo com a tradição, Renato Russo suscita uma leitura desautomatizada, faísca que amplia os sentidos dos textos e que nos remete à afirmação de (BAKHTIN, 1986, p. 162)

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar leituras das letras de Renato Russo configurou-se como trabalho árduo, porém prazeroso. Os procedimentos de criação, às vezes simples, outras vezes enigmáticos, deste autor, revelaram-nos múltiplos planos significantes, indicando direções outrora inimagináveis. Seus textos revelaram-se “um bólido de sentidos” que se espalharam pelas páginas desta dissertação e continuam se espalhando fora delas porque, como arte verbal é matéria inacabada. Difícil tarefa esta de agora sintetizar o que nos esforçamos tanto para expandir.

Ao longo de nossa pesquisa, nosso olhar se voltou para as letras de canção de Renato Russo. No início, propusemos dois objetivos: investigar a presença de procedimentos poéticos como elementos constitutivos das letras de canção e que efeitos de sentido a presença de recursos poéticos gera em seus textos; verificar o diálogo entre as letras do autor e as obras literárias que elas retomam para entender o papel da intertextualidade em sua obra.

Conforme analisamos as letras selecionadas, detectamos a presença de metáforas, metonímia, paradoxos, ambiguidade, antíteses, intertextualidade, citações, fragmentação, colagens; o uso consciente e proposital destes recursos cria efeitos de sentido interessantes e inusitados. As imagens incomuns que surgem, muitas vezes, causam o encantamento no ouvinte/ leitor. Às vezes causam estranheza, desconforto e chegam a incomodar. No entanto é justamente a partir dessas sensações que o leitor é convidado à reflexão que conduz ao pensamento crítico, propiciando, então, possibilidades de múltiplas leituras.

O uso reiterado de tantos procedimentos poéticos revelou-nos uma característica fundamental do artista: a ironia, porta que se abre para a compreensão e que torna mais extenso o universo de sentidos de suas letras.

Constatamos também um precioso diálogo entre as funções da linguagem, especialmente a função poética, com a metalinguística e a referencial, perpassadas sempre pela emoção, o que revela uma forte presença da função emotiva nas letras do compositor. Entretanto, o eu, permanentemente presente em suas letras revelou-se mais que um eu individual, é também um eu coletivo.

No entanto, é pelo apuro da palavra que a obra de Renato Russo atinge seu ápice porque chama a atenção para a mensagem em si; no arranjo estético das palavras selecionadas, ou seja, no modo como organiza a linguagem, o artista rompe com os

automatismos e as palavras revelam mais do que contam; dessa maneira, a função poética confere às suas letras poeticidade e singularização como demonstramos em nossas análises.

A forma como as letras são organizadas mostrou-se significativa para a construção dos sentidos. Observamos que há uma preocupação com a sonoridade, revelada nas assonâncias, aliterações e nas rimas, mas que se mostram de maneira não tradicional; o refrão, tão caro às músicas populares surge de forma restrita nas letras de Renato Russo; muitas vezes, o que se tem é a reiteração de uma palavra ou expressão ou um verso que perpassa toda a letra; às vezes nem isso. Esses procedimentos causam certo desconforto a princípio porque revelam uma ruptura com recursos tradicionais em textos que foram compostos justamente para a grande massa.

Nosso segundo objetivo era verificar o diálogo entre as letras do autor e as obras literárias que elas retomam para entender o papel da intertextualidade em sua obra.

Ao propor uma leitura intertextual, realizamos primeiramente uma leitura que não considerasse o intertexto, afinal o diálogo entre textos só faz sentido se o texto com o qual o novo texto dialoga pertencer à memória discursiva do leitor. Nesse sentido, observamos que as letras de Renato Russo se sustentam, revelando na forma e na temática, críticas, solidariedade, emoções numa sintonia contagiante com o ouvinte/ leitor.

A escolha do corpus, conforme já justificamos, deve-se especialmente à homonímia dos títulos das letras e das obras que retomam. Tal procedimento se legitima com base na afirmação de Koch *et al* (2007, p.55), de que o título já garante o acesso ao intertexto (se este fizer parte da memória discursiva do ouvinte/ leitor), considerado, assim, como intertextualidade explícita. Esse argumento, por si só, autentica o procedimento intertextual existente na obra de Renato Russo.

Coube-nos, então, ao analisar essas letras, entender o papel da intertextualidade em sua obra, numa tentativa de responder ao nosso questionamento inicial e verificar que efeito de sentido esse procedimento provoca. Nossas “leituras intertextuais” permitiram confirmar as hipóteses levantadas.

Nossas análises demonstraram que Renato Russo ao resgatar a tradição literária reforça a universalidade dos clássicos ao mesmo tempo em que dá universalidade às suas mensagens; outras vezes, dessacraliza as mensagens dos textos literários e subverte os valores implícitos no texto com o qual dialoga, o que lhe permite reforçar a crítica à sociedade e a entidades consagradas e se apossar de procedimentos poéticos de construção de texto, às vezes, inclusive, para rejeitá-los.

A leitura intertextual das letras de Renato Russo viabilizou outras perspectivas de leitura, representando uma rica alternativa para nós analistas; além disso, ao provocar o confronto de textos de autores de épocas diferentes, promoveu nossa revisitação a autores e obras da tradição literária. A intertextualidade é, portanto, um processo de mão dupla, pois enriquece a obra do autor e enriquece o trabalho do pesquisador.

Ao tecer estas considerações finais, entendemos que a literatura exerceu um papel significativo na obra de Renato Russo, cujas letras refletem o exercício de pensamento como experimentação dos possíveis a que se refere Compagnon ao definir Literatura. Entendemos que o exercício aberto da leitura promoveu em Renato Russo o aprendizado de si e do outro. Leitor declarado dos clássicos, ele reverteu para a sua obra temas, reflexões e críticas de forma reelaborada e ressignificada, considerando seu tempo e seu espaço. No entanto, seu tempo e espaço tornaram-se apenas uma alternativa de leitura, pois a forma elaborada que conduz seu procedimento de composição torna suas letras universais e atemporais, conforme podemos também observar nas análises, desafiando-nos a novas leituras.

Por isso, nosso trabalho revela-se incompleto e não poderia ser diferente. O trabalho de criação e de reinvenção de Renato Russo, por seu caráter de novidade, de espanto e de encantamento permite a eterna (re)descoberta de um clássico.

REFERÊNCIAS

ASSAD, S. (org.) **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande- MS: Letra Livre, 2000.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira *et al.* São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévsky**. Tradução Paulo Bezerra. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da UNESP e Hucitec, 1988.

BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. (orgs.) **Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BELCHIOR. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. 1 CD

BÍBLIA. A. T. Daniel. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 29.ed. São Paulo: Ave Maria, 1980. p.1197-1198.

BIVAR, Antonio. **O que é punk**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BLOOM, H. **Como e por que ler**. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSCO, F. Por uma ontologia da canção: poema e letra. *Cult*, São Paulo, 102, maio 2006.

BOSI, A. (org.) **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2001.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 4.ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CASTILHO, A.; SCHLUDE, E. **Depois do fim. Vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana**. Rio de Janeiro: Hama, 2002.

CAVALCANTI, L. M. D. Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico. *Darandina*, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, junho 2011.

CHALHUB, S. **Funções da linguagem**. 11.ed. São Paulo: Ática, 2001.

CHEVALIER, J.; GHEERBEANT, A. Colaboração de André Barbault... [et al.]; **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.] 11.ed. (Edição revista e aumentada) Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____ **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CONVERSAÇÕES com Renato Russo. Campo Grande: Letra Livre Editora, 1996.

COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. 7.ed. São Paulo: Global Editora, 2004. v. 4.

DAPIEVE, A. **Brock. O rock brasileiro dos anos 80**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

_____ **Renato Russo: o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Ediouro: 2006.

DEMARCHI, A. **Os Legionários: Análise das representações dos fãs da banda de rock Legião Urbana**. Seminário temático: Culturas jovens urbanas e novas configurações subjetivas: territorialidades, sensorialidades e corporalidades 30º Encontro Anual da ANPOCS, (IFCS/UFRJ) 2006.

ESSINGER, S. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

FERNANDES, M. **Que país é este?** Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

FERNANDES JR., A. **Intertextualidade e movimentos de leitura em canções de Renato Russo, dissertação de mestrado**. Araraquara: 2002.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2010.

_____ **Linguagem e ideologia**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2001.

FORTES, L. R. S. **Rousseau: o bom selvagem**. São Paulo: FTD, 1996.

GOMES, A. L. B. **Infinitamente pessoal: Modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo**. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2008.

GREGOLIN, Maria do Rosário V. “Onde o autor é leitor todos os caminhos se bifurcam”. In: GREGOLIN, M. R.; CRUVINEL, M. F.; KHALIL, M. G. **Análise do discurso: entornos do sentido**. Araraquara: FCL – Laboratório Editorial; S>P>: Acadêmica, 2001. p. 63-73.

HALFOUN, R. “O Punk que mudou o mundo”. *Revista Showbizz Especial*. Um ano sem Renato Russo. Nº 147, São Paulo: Azul, 1997.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 6.ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

JENNY, L. “A estratégia da forma”. In **Intertextualidades**. Poétique nº 27. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Unesp, 2000.

LOPES, R. G. Posfácio: “Uma experiência de linguagem”: Whitman e a primeira edição de *Folhas de Relva* (1855). In WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MAIA, C. E. **A nossa geração perdida**. Santa Catarina, Univali, 2000.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Tradução Herbert Caro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____ *A montanha mágica, de Thomas Mann: uma concepção política peculiar “Introdução à montanha mágica”*. Tradução de Richard Miskolci. **Perspectivas**, São Paulo: 19, p.131-142, 1996.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo: O filho da revolução**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MOTTA, N. **Noites tropicais, solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MUGGIATI, R. **Rock: da utopia à incerteza (1967-1984)**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORLANDI, E. P. **Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

PERRONE, C. A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____ **Flores da escrivantina**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

POUND, E. **Abc da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRADO, G S. **A imagem e o artista: a Legião Urbana dentro de sua própria arte**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina: 2011.

RODRIGUES, H. (Org.) **Como se não houvesse amanhã. 2º contos inspirados em músicas da Legião Urbana**. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

RUSSO, R. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1989. 1 CD.

- _____ **A tempestade.** Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1996. 1 CD.
- _____ **Dois.** Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1986. 1 CD.
- _____ **Legião Urbana.** Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1985. 1 CD.
- _____ **o descobrimento do brasil.** Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1993. 1 CD.
- _____ **Que país é este 1978/1987.** Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1987. 1 CD.
- _____ **V.** Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1991. 1 CD.

SANTA FÉ JR., C. **O rock politizado brasileiro dos anos 80.** Dissertação de mestrado. Araraquara: FCL, 2001.

SCHNEIDER, M. **Ladrões de palavras. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento.** Tradução Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SILVEIRA, J. R. **Renato Russo e Cazuzza: a poética da travessia – Rock e poesia nos anos 80.** São João Del-Rei: Malta: 2008.

SIQUEIRA JR. C. L. R. **Letra, música e outras conversas.** Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

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

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira.** Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

TURGUÉNIEV, I. **Pais e filhos.** São Paulo: Abril Cultural, 1971.

VARGAS, Christian. Os anjos decaídos: uma arqueologia do imaginário pós-utópico nas canções da Legião Urbana. In: COSTA, C. B. & MACHADO. M. S. k. (orgs.) **Imaginário e história.** São Paulo: Marco Zero; Brasília: Paralelo 15, 1999. p.171-205.

VELOSO, C. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras (todos os direitos desta edição reservados à Ed. Schwarcz), 2008.

VIANNA, Hermano. **Texto de apresentação da coleção de CDs Legião Urbana Por Enquanto.** São Paulo: EMI Brasil, setembro de 1995. [Não paginado]