



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARCO AURÉLIO GRANZOTTO DE CAMPOS FILHO

***A PARRESÍA COMO DISPOSITIVO FUNDAMENTAL NA FORMAÇÃO
DO ÉTHOS EM RENATO RUSSO***

FLORIANÓPOLIS

2019

Marco Aurélio Granzotto de Campos Filho

**A *PARRESÍA* COMO DISPOSITIVO FUNDAMENTAL NA FORMAÇÃO DO
ÉTHOS EM RENATO RUSSO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Souza.

**Florianópolis,
2019**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Campos Filho, Marco Aurélio Granzotto de

A parresia como dispositivo fundamental para a formação
do éthos em Renato Russo / Marco Aurélio Granzotto de
Campos Filho ; orientador, Pedro de Souza, 2019.
108 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Parresia. 3. Renato Russo. 4. Estética
da Existência. I. Souza, Pedro de . II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

Marco Aurélio Granzotto de Campos Filho

***A parresía* como dispositivo fundamental na formação do *éthos* em Renato Russo**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Tereza Virgínia De Almeida, Dr(a).
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Atílio Butturi Júnior, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Prof. Dr. Marcio Markendorf
Coordenador do Programa

Prof. Dr. Pedro de Souza
Orientador

Florianópolis, 04 de outubro de 2019.

Este trabalho é dedicado àqueles que, apesar das intempéries,
mantiveram-se ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Pedro de Souza pela orientação e pela liberdade de trabalho; aos professores Cléber Duarte Coelho, Márcio Markendorf e Tânia Ramos pelas leituras e indicações. Aos professores Tereza Virgínia de Almeida e Atilio Butturi Júnior por aceitarem compor a banca para arguição deste trabalho. Agradeço aos meus amigos, familiares e colegas: minha mãe, meu pai, minha madrasta, Giany Bolfoni, Diogo Casagrande e outros tanto me apoiaram. Escrever é uma atividade solitária, porém sempre há encontros, trocas de ideias, sugestões, dissensos e confrarias que subjazem cada linha deste texto. Sem eles, eu nada teria a dizer.

*“Meus sentimentos por ti datam do dia
que compartilhaste meu perigo”.*
Laques [191c8-e1]

RESUMO

Um dos proeminentes de sua geração, Renato Russo, compositor e cantor das extintas bandas Aborto Elétrico e Legião Urbana, abraçava multidões através de suas canções, as quais são materializações de sua breve, intensa e conturbada vida. Por sua fala franca, por dizer a verdade de si mesmo e se constituir como sujeito que diz a verdade sobre si mesmo, Renato Russo será analisado, neste trabalho, sob a ótica da *parresía* como modalidade específica da elaboração de seu *éthos*. Nesta perspectiva, o presente trabalho se debruçará nos escritos de Michel Foucault no que toca os modos de veridicção, mais especificamente na hipótese de a *parresía* operar como dispositivo fundamental à condução de Renato Russo ao exercício e cuidado de si e, inevitavelmente, à elaboração da estética de sua própria existência.

Palavras-chave: Renato Russo. *Parresía*. Estética da Existência.

ABSTRACT

One of the prominent of his generation, Renato Russo, composer and singer of the extinct bands Aborto Elétrico and Legião Urbana, embraced crowds through his songs, which are materializations of his brief, intense and troubled life. For his frank speech, to speak the truth of himself and to constitute himself as a subject that tells the truth about himself, Renato Russo will be analyzed, in this work, from the perspective of parrhesia as a specific modality of the construction of his ethos. The present work will focus on the writings of Michel Foucault on the ways of veridiction, more specifically in the hypothesis that parrhesia operates as a fundamental device for the conduction of Renato Russo to the exercise of himself and, inevitably, the elaboration of the aesthetics of his own existence.

Keywords: Renato Russo. Parrhesia. Aesthetics of Existence.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2	UMA BREVE PROBLEMATIZAÇÃO DA VERDADE.....	23
2.1	<i>PARRESÍA</i> E O CUIDADO DE SI.....	28
3	RENATO RUSSO E A COMPOSIÇÃO DA SUA IDENTIDADE.....	37
3.1	RENATO RUSSO E SUA FORMÇA CULTURAL.....	37
3.2	O <i>RUSSO</i> DE RENATO MANFREDINI JÚNIOR.....	42
3.3	O ESTILO RUSSIANO E SEU UNIVERSO BIBLIOGRÁFICO.....	43
4	RUSSO E A DEMANDA PARRESIÁTISCA.....	49
4.1	EXPRESSÃO DE SUA SEXUALIDADE.....	50
4,2	RELAÇÃO COM AS DROGAS.....	54
4,3	CRÍTICA DO PRESENTE.....	62
5	O SILÊNCIO DE RENATO RUSSO.....	78
5.1	O CUSTO DA CONFISSÃO.....	78
6	RENATO RUSSO E BAUDELAIRE: FORÇAS DA MODERNIDADE.....	86
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
	REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	103
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

É muito delicado trabalhar com o que se gosta. Por mais prazeroso que pareça ser, é uma atividade desafiadora e perigosa. Não se pode – apesar das dificuldades – manter-se na esfera de fã. A partir do momento que se faz um estudo científico acerca de um objeto de que se é cativo, faz-se necessário distanciar-se, examiná-lo como pesquisador e reconhecer os processos relativos a este objeto, bem sua inserção na sociedade, partindo de uma análise sistematizada da sua produção artística e na sua relevância e reminiscência na música popular brasileira, respeitando os eixos temáticos propostos pela linha de pesquisa estudos da Subjetividade, Memória e História, no certame dos estudos da Pós-Graduação em Literatura.

O corpus desta dissertação será o discurso do cantor e compositor brasileiro Renato Russo, líder da banda Legião Urbana, presente nas letras de canções assinadas por ele, bem como suas entrevistas e manifestações em apresentações ao vivo. É necessário esclarecer que a letra das canções ou as entrevistas e discursos do compositor não podem ser desvinculadas da sua expressão vocal. Segundo a professora e escritora italiana Adriana Cavarero, pode-se refletir que o sujeito que interpreta uma canção a ressignifica, já que, para ela, existe algo singular na voz, “que, por si só, é capaz de atestar a unicidade de cada ser humano”¹. Portanto, o enunciado e o discurso de Renato Russo, projetados fisicamente por sua voz singular e particular, operam mutualmente para a produção de efeitos e sentidos.

Conforme diz Sylvia Cyntrão: “o Brasil pode conhecer, vindos de grupos de rock brasileiros, três dos mais conscientes cancionistas deste país; Cazuza, Arnaldo Antunes e Renato Russo”². Desta forma, investigar a obra de Renato Russo é examiná-la como dono de uma produção sólida e de enorme difusão e impacto na cultura musical brasileira nos últimos trinta e quatro anos, como será evidenciado no andamento desta dissertação.

É fundamental comentar que, neste trabalho, considera-se a obra de Renato Russo como uma construção de uma obra de si mesmo, como um elemento no qual a vida de Renato Russo é o suporte da imaginação e fonte de uma experiência sendo narrada. Em sua obra, do sujeito da enunciação coincide com o sujeito do enunciado. Acessando a vida do

¹ CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 17.

² CYNTRÃO, Sylvia H. CORREA, Patrícia & MUCURY, Julliany. **Será só imaginação? A intenção do autor na obra de Renato Russo**. Interdisciplinar, Ano 3, Volume 7, UnB, p. 85.

autor através de suas autobiografias, relatos e entrevistas, encontram-se os registros da sua vida empírica, resultando na identificação do eu-lírico com o eu-empírico, o autor da letra da canção. Portanto, suas canções possuem uma referencialidade, na qual se conecta a voz do poema a um sujeito empírico, da identidade eu autor, amparada pelo conceito de espaço bibliográfico³, elaborado pelo professor e ensaísta francês Philippe Lejeune.

Como referencial biográfico, três obras centrais serão objetos recorrentes nessa dissertação. Duas delas são as biografias: *Renato Russo: Filho da Revolução*, de Carlos Marcelo, e *Renato Russo: O Trovador Solitário*, de Arthur Dapieve. A terceira, *Renato Russo de A a Z: As Ideias do Líder da Legião Urbana*, organizado por Simone Assad, é um compilado de discursos em apresentações e entrevistas cedidas aos mais variados veículos de comunicação durante toda sua carreira, organizadas em tópicos temáticos.

Analisar-se-á a obra de Renato Russo a partir do conceito de *parresía*⁴, abordado por Michel Foucault em alguns de seus cursos, como em *A Hermenêutica do Sujeito*, *O Governo de Si e dos Outros* e *Coragem da Verdade*. O compromisso do líder da banda Legião Urbana com a verdade e com se expor voluntariamente a um risco é a postura de alguém que utiliza da sua própria liberdade e opta pela verdade em sua existência, da ética como uma escolha. Cabe, desde já, ressaltar que os conceitos de *verdade* e *parresía* serão problematizados e fundamentados no decorrer deste trabalho, dadas suas amplas e difíceis definições.

Ao explicitar publicamente - através de suas canções e entrevistas - sua posição política e ideológica, sua relação com as drogas e sua orientação sexual, Russo se coloca em risco. Esse risco deliberado e incalculável é o custo que a sua verdade produz no outro, e é o que possibilita analisá-lo da perspectiva da *parresía*. Michel Foucault, em seu livro *A Coragem da Verdade*, elabora uma definição este conceito:

A parresía é uma atitude, uma maneira de ser que se aparenta à virtude, uma maneira de fazer. É um papel, um papel útil, precioso, indispensável para a cidade e para os indivíduos. *A parresía* deve ser caracterizada como uma modalidade do dizer-a-verdade⁵.

³ Uma escrita considerada um “espaço biográfico”, as “verdades” presentes na obra são as verdades do autor.

⁴ *A parresía* (a libertas, o falar franco) é, pois, esta forma essencial – e deste modo resumiria o que queria dizer-lhes sobre a *parresía* – da palavra do diretor: a palavra livre, independente das regras, livre dos procedimentos da retórica, porque ela deve, por um lado, certamente, adaptar-se à situação, à ocasião, às particularidades do auditor; mas, sobretudo, e fundamentalmente, é uma palavra que, do lado de quem a pronuncia, equivale a um compromisso, equivale a umnexo, constitui um determinado pacto entre o sujeito da enunciação e o sujeito da conduta. (FOUCAULT, 2001a, p. 388-389).

⁵ FOUCAULT, Michel. **A Coragem da verdade: O governo de si e dos outros II**: curso no Collège de France (1983-1984). 1. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 15.

Renato Russo opera como um diagnosticador do presente. A prática de deslocar o olhar lhe permite identificar as forças que constituem o presente e suas experiências, viabilizando o que é invisível para muitos e analisando o sentido dos acontecimentos de que é testemunha através de uma experiência física e particular, mediante a uma relação com a atualidade e com ele próprio, “atualizando os órgãos, fazer aparecer o núcleo da lesão, o núcleo do mal, algo que caracterizou sua vida e que, em sua negatividade, por fim organizou tudo o que eles foram”⁶. Russo percorre o espaço, faz a experiência física, colado à realidade, exercendo a figura de um técnico da atualidade, que atravessa fisicamente essas vivências, e só a partir disso um diagnóstico verdadeiro pode surgir.

Renato Russo, desde a infância, indicava seu interesse musical; das aulas de piano aos quatro anos, a sua coleção de discos, seu fascínio por biografias de músicos, já eram indicadores para o que seria seu ideal de vida, sua verdadeira identidade. Em suas leituras, desde a adolescência, autores como Thomas Mann; Fernando Pessoa; Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Henry Toureau, Carlos Drummond de Andrade, os escritores da *geração beat*⁷, Jean-Jacques Rousseau e tantos outros fomentaram e ajudaram a emergir em Renato Russo sua vocação poética, mística, rebelde e libertária.

É na adolescência, em meados da década de 70, que Renato Russo descobre o movimento artístico contracultural *punk* - ideologia importante na elaboração de si, da sua inconformidade, da sua coragem - em plena Brasília, berço do golpe militar de 1964, que, até então era, vigente no Brasil. Helena Wendell Abramo descreve a cena musical *punk*:

[...] grupos de jovens descontentes com o estado geral das coisas, num leque amplo e difuso, que vai das alternativas de lazer às perspectivas profissionais, às normas sociais, à situação do país e com um anseio de agitação. Esses jovens encontraram, no ideário punk, uma maneira de atuar, que fornecesse ao mesmo tempo uma identidade singular e uma forma de expressar a insatisfação⁸.

Nada escapava do seu olhar crítico, sensível e polêmico. Ele carregava uma sensibilidade crítica capaz de expressar sentimentos da dimensão humana e da humanidade. Russo vê, na música, no rock, a possibilidade de ser ouvido e mudar o mundo. Arthur

⁶GROS, Frédéric (Org.). **Foucault: a coragem da verdade**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo, Parábola Editorial, 2004, p. 27.

⁷*Geração Beat* é o nome dado ao movimento artístico o qual surgiu no final da década de 1940, dando nome a um pequeno grupo de escritores norte-americanos experimentais, entre os quais estão Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Neal Cassady.

⁸ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994, p. 93.

Dapieve escreve que Renato Russo "[...] era o paradoxal porta-voz desses eremitas compulsórios, o santo que quebrava o voto do silêncio. Dizia o que não devia nunca ser dito por ninguém, ou, por outra, dizia aquilo que não poderíamos ou não conseguiríamos dizer" ⁹.

Renato Russo viveu intensamente as experiências de uma metrópole brasileira das décadas de 1970 e 1980, transmitindo em suas canções tal vivência. Desta forma, vê-se através de sua ótica a angústia, o tédio, a violência e todas as vicissitudes de seu tempo. Cássia Éller, cantora e intérprete brasileira de amplo reconhecimento popular, comenta a respeito do cantor: “A minha geração não teve muitos ídolos. Renato era um deles. Para mim, estava no mesmo patamar de um Lupicínio Rodrigues, um Noel Rosa. Eu era apaixonada por ele”¹⁰. Outro artista, Hebert Vianna, compositor e líder da banda Paralamas do Sucesso – grupo musical de muita difusão no cenário musical brasileiro - analisa o papel de Russo no contexto artístico de seu tempo:

O Renato Russo é o guru de uma geração. Não à toa, durante as mais recentes manifestações de estudantes, as músicas da banda [Legião Urbana] eram as mais cantadas. Sem dúvida, é a banda mais poderosa que há. Eles vão direto ao anseio da multidão. É um fenômeno¹¹.

Há um traço narrativo muito forte e intenso nas suas canções - produto de um fluxo de consciência marcado pelo desprendimento e pela liberdade do livre falar em um tom intimista direcionando suas palavras para a cidade, para o mundo. O reconhecido compositor e cantor Cazuzza, contemporâneo de Renato Russo, em entrevista ao programa Cara a Cara, da TV Bandeirantes, no ano de 1988, é perguntado pela apresentadora Marília Gabriela sobre com o que e ou com quem ele se considera competidor na música, e o cantor responde:

[...] quando o Renato Russo pintou, eu fiquei com uma inveja. ‘Esse cara é melhor que eu, que loucura. Ele tá fazendo uma coisa que eu quero fazer!’ Aí comecei a compor coisas diferentes. O Bernardo Vilhena chama isso de “inveja criativa”. Você fica com inveja de um trabalho que você acha que é tão bom e melhor que o seu, aí você quer fazer melhor. Meu trabalho cresceu tanto a partir dessa inveja, que eu comecei a escrever coisas diferentes. Comecei a sair daquela dor de cotovelo[...]. Comecei a ver que o Renato falava muito da geração dele e falei: ‘vou falar da minha geração também. Eu vou falar do Brasil também’¹².

⁹ DAPIEVE, Arthur. **Brock- o rock brasileiro**. Rio de Janeiro: ed. 34, 2000, p. 212.

¹⁰Ibid., p. 388

¹¹Ibid., p. 397

¹² CAZUZA. Cara a Cara com Marília Gabriela, 1988. Cara a Cara. **TV Bandeirantes**. Dezembro 1988.

48min43s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q-1aGpIUqTk>> Acesso em: 07 out. 2019.

Seu olhar sobrevoa e analisa a cidade, tal qual um *flanêur*¹³, e, por mais que aborde temas realistas e pessimistas, sua atitude é revolucionária, propondo uma mudança desse quadro. A partir desta “heroificação” do presente, desses atos revolucionários e seus efeitos e inflexões, atrelado a um cuidado de si, o trabalho propõe um diálogo entre Russo e o poeta francês Charles Baudelaire, abarcados no conceito foucaultiano definido como “atitude de modernidade”. A modernidade aqui, como se verá mais adiante, não é compreendida como um período histórico, mas como uma atitude. A partir de uma análise comparativa entre o cantor brasileiro e o poeta francês se aproximará e se promoverá um diálogo entre ambos, a fim de se demonstrar suas particularidades e intersecções.

O escrever e o cantar, para Renato Russo, eram impulsos naturais, atos de sobrevivência, instrumentos intermediadores entre sua verdade e seu público – produto de uma relação *agonística*¹⁴ de si consigo mesmo - ou seja - Renato Russo sai de si mesmo para encontrar-se em um outro que o transforma, o purifica e o transfigura, em um processo catártico efetivo. Sua vida, agora, é uma obra de arte.

Renato Russo, inserido dentro do gênero da música *rock*, foi um dos artistas mais influentes da sua geração. A globalização e a reprodução técnica massiva das obras de Russo talvez tenham sido fundamentais por disseminar e aproximar seus trabalhos do público consumidor, seu público-alvo, o qual o próprio cantor descrevia: “Música elétrica para corações e mentes jovens”¹⁵. A respeito dos canais midiáticos e da marginalização do gênero rock, Renato Russo defende a opinião de que:

Neste país, a mídia está muito desenvolvida, mas, por outro lado, não entendem nada... Você não tem o respaldo de uma estrutura já pronta, tem que se matar de fazer show, e o próprio pessoal da mídia não reconhece. Eles só pisam e pisam... Se vocês são tão importantes e rock’n’roll é tão vulgar, por que falam tanto de rock’n’roll? Por que precisam citar Adorno e Walter Benjamin para provar que não vale a pena falar disso?¹⁶.

¹³ A multidão é seu universo, como ar é dos pássaros, como ar, dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flanêur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados [...] (BAUDELAIRE, 1996, p. 21)

¹⁴Em antigos jogos dialéticos, técnica de argumentação usada para fazer valer uma opinião. (HOUAISS, 2001, p. 45)

¹⁵ MARCELO, Carlos. **Renato Russo, o Filho da Revolução**. São Paulo: Agir, 2009, p. 213.

¹⁶ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000, 169.

Por ser um artista muito consumido e muito difundido pelas massas, principalmente no seu contexto histórico, seu discurso produz ainda mais efeitos e potência. Russo, sobre sua representatividade e seu efeito nas pessoas, diz:

É como se a gente fosse um termômetro do que acontece. E, por termos sorte de nos expressar através do meio de comunicação de massa – falando do dia a dia, do meio em que você vive, o meio urbano, a sociedade atual -, isso vai bater muito mais nas pessoas¹⁷.

O jornalista e biógrafo Carlos Marcelo chama a atenção: “Mais de dez milhões de cópias vendidas dos sete discos da Legião Urbana e dois álbuns solo, Renato Russo é o mais bem-sucedido artista da história do rock brasileiro”¹⁸. Diante de todas as canções assinadas por Renato Russo - que facilmente ultrapassam cem - serão examinadas apenas um punhado deste montante, todavia as canções e entrevistas analisadas traduzem o que se pretende mostrar neste trabalho.

Renato Russo abriu – e ainda abre – caminhos; estabelece rupturas, e pode ser tido como paradigma, incorporando-se a cânones. Russo ousou, tanto pela sua postura rebelde e revolucionária, quanto pela coragem de enunciar em alto e bom som sua verdade. Suas canções abalam o mundo da cidade, da metrópole, e contaminam, inspiram e revelam diversos caminhos e, principalmente, modificam muitos que se permitem experimentar a fundo suas vivências. Um estudo metuculoso acerca deste artista de representatividade inequívoca na cultura musical brasileira visa contribuir para a ampliação de um *corpus* de pesquisa ainda mais abrangente no que diz respeito ao objeto de estudo desta dissertação.

¹⁷ASSAD, 2000, p. 116.

¹⁸MARCELO, op. cit., p. 391.

2 UMA BREVE PROBLEMATIZAÇÃO DA VERDADE

A filosofia investiga, essencialmente, o certame da *verdade*. Para alguns filósofos pré-socráticos, a discussão em volta da *verdade* reincidia sobre a natureza das entidades externas, do espaço material, com providencial intervenção metafísica. Sócrates inclinou-se para além do mundo sensível, identificando no homem o seu poder de criação das coisas e construção do próprio conhecimento. E tudo isso se desenvolveu a partir da fala do oráculo Delfos, que teria indicado Sócrates como o mais sábio dos homens de Atenas. Como consequência disso, tem-se a origem do exercício filosófico socrático. Através da maiêutica (técnica de diálogo a qual valoriza a parturição de ideias), chegou-se ao questionamento das verdades até então consolidadas e das condições materiais do conhecimento consideradas inabaláveis, absolutas. Esses antigos preceitos colaboraram de modo significativo à elaboração e reconstrução do pensamento moderno, em especial de Michel Foucault, no que diz respeito às questões ligadas ao poder, à verdade e à própria constituição do sujeito.

Alcançada a idade contemporânea, ainda indaga-se: qual a essência da *verdade*? A pergunta anterior sugere um suposto entendimento de que existiria algo essencial, universal, imutável e único na órbita da *verdade*. E mais, surgem categorias, grupos, nuances e matizes de *verdade*, com diversas abordagens doutrinárias. Contudo, Michel Foucault rompe com essa perspectiva universalista e essencial da verdade. Para Foucault, *verdade* é uma palavra a qual deve ser utilizada no plural. Não há *a verdade*, mas *verdades* em confronto. Segundo o filósofo francês: “entendo por verdade o conjunto dos procedimentos que permitem pronunciar, a cada instante e a cada um, enunciados que serão considerados como verdadeiros. Não há, absolutamente, uma instância suprema”¹⁹.

Os pontos e contrapontos entre as *verdades* não habitam uma ordem abstrata, e sim dizem respeito a embates que manifestam visões de mundo distintas, em diversos casos opostas e, em muitas situações, inconciliáveis.

¹⁹ FOUCAULT, Michael. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v.3, p. 407.

Outra apreciação da verdade no campo da filosofia é o perspectivismo, o qual parte da premissa de que a verdade é um ponto de vista, de ângulo, e, de tal maneira, o conhecimento é, sem grande rigor, o produto de confrontos que, por seu turno, podem advir de intersecções, choques de inúmeras perspectivas entre divergências e alinhamentos. Nesse caminho, é preciso enfatizar que cada perspectiva está associada a modos e estilo de vida, a experiências, paixões, valores, logo, a ideia de um conhecimento puro, livre das condições concretas de existência corresponde a um construto destituído de sustentabilidade. Consequentemente, Foucault, ao investigar as lutas entre os discursos de verdades, não se mostrará inclinado a propor um método virtualmente capacitado a identificar o discurso mais autêntico, pretensamente mais verdadeiro, o que ele pretende efetivamente realizar é uma análise das condições históricas, sociais, políticas que tornaram possível a emergência de determinados saberes, de determinadas concepções de verdade em detrimento de outras deixando, portanto, mais clara a relevância da proposta genealógica e do confronto entre saberes sujeitados e saberes totalizantes. A relação entre *verdade* e sujeito, entretanto, não é uma questão que se revela somente nos últimos textos de Foucault. *A História da Sexualidade* e a problemática entre verdade e subjetividade compõem o terceiro cerne de uma pesquisa mais geral no que diz respeito à relação entre verdade e sujeito. A ética, derradeiro eixo de pesquisa do filósofo francês, ocupa-se da noção de sujeito enquanto subjetividade. No que diz respeito à relação do indivíduo consigo mesmo, trata-se de considerar as verdades as quais o indivíduo confere e reconhece em si mesmo com o intuito de constituir-se com o sujeito.

Michael Foucault não faz somente uma genealogia do sujeito que proveio com a teoria de Platão da alma e das Ideias, a qual se fortaleceu com a substância pensante de Descartes e com o criticismo de Kant e da Fenomenologia. Foucault oferece uma alternativa a esse sujeito prestes a se pulverizar. Seguramente, o novo sujeito não apresentará uma figura tão uniforme, coerente e absoluta como a que o precedeu. É montando a figura desse sujeito absoluto que Foucault desenha algumas possibilidades para pensar a subjetividade de modo diferente. Subjetividade a qual será pensada não no que está desde sempre dado independentemente do espaço e do tempo particular da existência concreta do indivíduo, mas naquilo que é historicamente mutável no vínculo do sujeito consigo mesmo, com os outros e com a verdade. Michael Foucault elucida:

“Todos aqueles que dizem que para mim a verdade não existe são espíritos simplistas”. É preciso deixar claro, então, que se há uma história da verdade em Foucault, ela não diz respeito ao valor de verdade daquilo que

é afirmado ser verdadeiro, mas à verdade enquanto um valor; não se trata tanto de problematizar o valor de verdade de uma proposição, enunciado ou discurso, mas a verdade enquanto um valor implícito ao discurso²⁰.

Para o filósofo e professor Francis Wolff, no que diz respeito à verdade entendida por Michael Foucault:

a história da verdade que concerne a Foucault não é aquela do verdadeiro oposto ao falso; é aquela das condições historicamente variáveis que tornam possíveis a aceitabilidade (verdadeira ou falsa) de um enunciado²¹.

Em conferência feita em 1980, na cidade de Berkeley, nos Estados Unidos, Michael Foucault fornece um exemplo bem desenhado da *vontade de verdade*, em contraste a outra maneira de se relacionar com o conhecimento. Contrapondo a experiência moral no filósofo estoico Sêneca e no monge cristão Cassiano, Foucault aponta para dois modos distintos de o indivíduo se relacionar com a verdade de si mesmo com a finalidade de se estabelecer como sujeito moral²². Em Cassiano, vê-se um sujeito preocupado puramente com o conhecimento da verdade; um sujeito que deve dizer a verdade de si mesmo tendo em vista somente o conhecimento verdadeiro de si. Já em Sêneca, todavia, o propósito do sujeito conhecer a verdade de si não é somente epistemológico, mas principalmente prática; é desejando, ambicionando a liberdade e a ação que o sujeito deve conhecer a verdade de si mesmo; o conhecimento da verdade. Desta forma, não há um fim em si mesmo; a relação com a verdade não é apenas a busca pela verdade, mas, primordialmente, uma vontade de liberdade e de ação.

A partir de *A Hermenêutica do Sujeito*, o dizer a verdade é apresentado não exclusivamente no sentido do dizer a verdade observado, por exemplo, no discurso verdadeiro de Platão ou no dizer a verdade de si mesmo do monge cristão Cassiano. Michael Foucault resgata a percepção grega da *parresía*, a qual permite pensar em uma forma discursiva que, apesar de dizer a verdade, não se preocupa exclusivamente com ela; em uma forma discursiva que, mesmo estando no verdadeiro, não reconhece na verdade do

²⁰FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema.** MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3, p. 1488.

²¹WOLFF, Francis. **Eros e Logos: a propósito de Foucault e Platão.** Revista do Departamento de Filosofia da USP Discurso, n. 19, 1992, p. 431.

²²FOUCAULT, Michel. **Verdade e Subjetividade.** Revista de Comunicação e linguagem. nº 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 203-223.

que enuncia seu mais alto grau, mas sim no efeito e na modificação que esta manifestação produz tanto naquele que a pronuncia quanto naquele a quem se dirige. Da mesma maneira que para Sêneca o conhecimento da verdade de si não exige um propósito meramente epistemológico, mas sim prático, talvez se possa refletir que em Renato Russo a vigília com a verdade, em conhecer e em dizer a verdade, é também afluyente de uma preocupação mais ampla: a de modificar a si mesmo e também ao outro. Michael Foucault inclusive aproxima seu próprio discurso ao conceito grego de *parresía*:

Pratico um tipo de ficção histórica. De uma certa maneira, sei muito bem que aquilo que digo não é verdade [...]. Sei muito bem que o que eu fiz é, do ponto de vista histórico, parcial, exagerado. Mas, meu livro teve um efeito sobre a maneira que as pessoas percebem a loucura. [...] **Procuro provocar uma interferência entre a nossa realidade e aquilo que sabemos de nossa história passada. Se consigo, esta interferência produzirá efeitos reais sobre a nossa história presente**²³.

No que toca à exigência do verdadeiro dizer, nota-se também que Renato Russo segue a vontade de verdade de sua época. E não teria como ser diferente, afinal de contas, em todas as culturas, em todas as épocas, é preciso desvelar a verdade, ser consagrado pela verdade. Para Michael Foucault, a relevância do dizer a verdade não está rigorosamente no conhecer a verdade, e sim nos efeitos reais que este dizer e este conhecer proporciona. Gros elucida:

Para entender como essa trama da verdade com a vida toma necessariamente uma forma de provocação, porque a “vida verdadeira” é sempre ao mesmo tempo uma vida escandalosa, Foucault se propõe detalhar quatro grandes núcleos de sentido do termo “verdade” e de ver como a estilização existencial desses sentidos vai construir em si uma provocação. Primeiro sentido: a verdade é o que não é oculto, não dissimulado, completamente visível. Segundo sentido: a verdade é o que é puro, não alterado, sem mistura. Terceiro sentido: a verdade é o que é conforme e reto. Quarto sentido: a verdade é o que é imóvel, incorruptível, idêntico a si ²⁴.

Nessa perspectiva, dizer a verdade não é a preocupação central, nem tampouco o principal valor de um discurso. A partir de uma visão ampla, trata-se de um ato discursivo caracterizado pela ousadia de se expressar de forma livre, pelo uso destemido da palavra, por seu ímpeto provocativo, pela coragem de falar-a-verdade. Essa postura corajosa implica indispensavelmente colocar em risco a própria vida daquele que se manifesta.

²³FOUCAULT, 2001, p. 859. **Grifo meu.**

²⁴GROS, op. cit. p. 163.

No curso *A Coragem da Verdade*, Foucault aponta para quatro modos de verdicção, representadas pelo profeta, pelo sábio, pelo professor e, finalmente, pelo parresiasta, os quais são identificados e categorizados pela conjunção histórica da Antiguidade Grega:

O parresiasta não é o profeta, que diz a verdade desvelando, em nome de um outro e enigmaticamente, o destino. Tampouco é o sábio que, em nome da sabedoria, diz, quando quer e sobre o fundo de seu próprio silêncio, a Verdade do ser e da natureza (*physis*). O parresiasta não é o professor, o instrutor, o homem do *know-how* que diz, em nome de uma tradição, a *tékhnē*. Ele não diz, portanto, nem o destino nem o ser nem a *tékhnē*. Ao contrário, na medida em que ele assume o risco da guerra contra os outros, em lugar de solidificar, como o professor, o laço tradicional falando em seu próprio nome e com toda clareza, contrariamente ao profeta que fala em nome de outro, na medida enfim em que ele diz a verdade do que é, embora não como mundo ou Ser, mas na forma singular dos indivíduos e das situações, pois bem, o parresiasta põe em marcha o discurso verdadeiro disso que os gregos denominavam o *éthos*^{25 26}.

A fala do parresiasta o conduz para fora dos limites de uma zona de conforto e segurança, pois gera um efeito aflitivo sobre seu interlocutor, podendo tanto dilacerar o vínculo entre ambos quanto causar reações violentas por parte de quem ouve. Foucault salienta que “os parresistas são aqueles que, no limite, aceitam morrer por ter dito a verdade”²⁷. É objetivo central deste trabalho lançar a hipótese de que Renato Russo procura fazer uso de certos conhecimentos verdadeiros, e, desta forma e de certo modo, a verdade. Não obstante, o uso que ele faz desses conhecimentos e dessas verdades não tem por finalidade o conhecimento verdadeiro, mas, anterior a isso, a transformação e a modificação de si e daquele que se endereça o enunciado. Eis que se afirma a ideia de sujeitar a *parresía* no campo da ética, “na fundação do *éthos* como sendo o princípio a partir do qual a conduta poderá se definir como conduta razoável em função do próprio ser da alma”²⁸.

²⁵ O *éthos* para os gregos é um modo de ser do sujeito que se traduz em seus costumes, seu aspecto, sua maneira de caminhar, a calma com que se enfrenta os acontecimentos da vida. O homem que possui um *éthos* belo e que pode ser admirado e citado como exemplo é o que pratica sua liberdade de maneira refletida. Para Foucault, “A ontologia crítica de nós mesmos não há que considerá-la como uma teoria, uma doutrina, nem tampouco como um corpo permanente de saber que se acumula; é necessário concebê-la como uma atitude, um *éthos*, uma vida filosófica onde a crítica do que somos é, ao mesmo tempo, análise histórica dos limites que nos são impostos e prova de sua possível transgressão” (CASTRO, 2004, P. 154)

²⁶FOUCAULT, 2011. p. 24.

²⁷ Idem., Michael. **O Governo de Si e dos Outros**: curso no Collège de France (1982-1983). 1. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 56.

²⁸Ibid., p. 75.

Michael Foucault fornece muitas modulações do entendimento de *parresía*. Primeiramente, contextualiza a *parresía* a partir de conceitos-chave, como: franqueza, risco, verdade, custo perigo, crítica, dever, retórica, política e filosofia. Em seguida, remete às tragédias de Eurípides para esclarecer quem tem o direito, o dever e a coragem de falar a verdade. Por final, apoia-se nos modos de estilização da existência na antiguidade greco-romana, tendo como referência o Cinismo²⁹, Epicurismo³⁰ e o Estoicismo³¹. Com a fala destemida, tem-se um campo muito amplo do modo como a prática do dizer-verdadeiro não apenas molda as relações que os indivíduos estabelecem consigo mesmos, mas também aponta o solo em que a própria subjetividade moral do sujeito está, de alguma forma, enraizada.

O exame da verdade e do franco-falar não se restringe a reviver um passado tido como célebre ou exemplar. Foucault remonta aos antigos para superar os modernos ao passo que sustenta um modo de vida subordinado a um discurso verdadeiro que seja capaz de reavaliar e recalculiar a reflexão ético-filosófica, a atividade política e as relações interpessoais na vida contemporânea. O último rabisco registrado na última página do último curso ministrado por Michael Foucault, *A Coragem da Verdade*, diz:

Mas aquilo em que gostaria de insistir para terminar é o seguinte: não há instauração da verdade sem uma posição essencial da alteridade; a verdade nunca é a mesma; só pode haver verdade na forma do outro mundo e da vida outra³².

Através do entendimento da *parresía*, tema central do próximo capítulo, é possível não só conferir à existência um valor estético, mas também elaborar um projeto de vida ético, político e filosófico.

²⁹Doutrina filosófica grega na qual a felicidade era sinônimo de uma vida simples e natural, numa conduta de aversão por comodidades, riquezas, vícios, convenções sociais e pudores, operando de forma polêmica o modo de vida canino como modelo ideal e exemplo prático destas virtudes.

³⁰No marco da análise da cultura do cuidado de si mesmo na época helenística, Foucault se ocupa várias vezes de Epicuro, especialmente a propósito de: a extensão temporal do cuidado de si mesmo (nunca é demasiado cedo nem demasiado tarde para ocupar-se de si mesmo)); a concepção de filosofia como uma medicina cujo remédio é a verdade. Em *História da Sexualidade*, Michael Foucault escreve: "É a primeira vez que se encontra (a propósito da *parresía*), me parece, essa obrigação que reaparecerá no cristianismo, a saber: à palavra de verdade que me ensina a verdade e que, conseqüentemente, me ajuda na minha salvação, devo responder - sou incitado, interpelado, obrigado - com um discurso de verdade pelo qual eu abro ao outro, aos outros, a verdade de minha própria alma". (CASTRO, 2004, P. 167)

³¹Doutrina filosófica grega que se caracteriza por uma ética em que a imperturbabilidade, a extirpação das paixões e a aceitação resignada do destino são as virtudes fundamentais do homem sábio, o único apto a experimentar a verdadeira felicidade. Doutrina com forte influência na ética cristã.

³²FOUCAULT, op. cit., p. 316.

2.1 *PARRESÍA* E O CUIDADO DE SI

Durante os anos finais de sua vida, Michel Foucault se preocupou cada vez mais com o conceito grego de *parresía*. Já citados sumariamente no capítulo anterior, os primeiros trabalhos sobre o tema se verificam no curso *A Hermenêutica do Sujeito*, de 1982. No ano seguinte, nas apresentações do curso *O Governo de Si e dos Outros*, Foucault aborda o exercício público e, conseqüentemente, político dos discursos de cunho parresiástico. Neste último, Michael Foucault privilegia a análise de uma *parresía* exercida publicamente no campo da política, nas assembleias populares, as quais todos os homens livres tinham acesso. Usa como exemplo Péricles, cujo jogo parresiástico estava relacionado diretamente ao campo político. E nos anos de 1983 e 1984, Foucault elabora uma análise mais profunda e sistematizada da *parresía* no curso *A Coragem da Verdade*, e aborda o conceito a partir do cinismo histórico e socrático:

O cinismo não se contenta, portanto, com acoplar ou fazer se corresponderem numa harmonia ou numa homofonia um tipo de discurso e uma vida conforme apenas aos princípios enunciados no discurso. O cinismo vincula o modo de vida e a verdade a um modo muito mais estrito, muito mais preciso. Ele faz da forma da existência uma condição essencial para o dizer-a-verdade. Ele faz da forma da existência a prática redutora que vai abrir espaço para o dizer-a-verdade. Ele faz enfim da forma da existência um modo de tornar visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de se vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade³³.

O cinismo é colocado, por Foucault, como a representação do sujeito da *parresía*. O cínico é o homem da mendicância, da simplicidade, do anti-materialismo, da coragem da verdade, da liberdade de palavra. O filósofo francês encontra em Sócrates a personificação do sujeito parresiasta. Além disso, mais do que simples pistas ou um amontoado de questões que permaneceram inconclusivas, a problematização da *parresía* se faz a partir de núcleos bem delimitados: partindo do amplo campo das relações filosófico-pedagógicas entre Mestre e Discípulo, e, a partir deste importante vínculo, as análises de Foucault se desdobrarão em pelo menos quatro direções básicas nas quais o funcionamento do discurso parresiástico será elucidado no domínio da Filosofia (em contraposição à Retórica), da Política (enquanto condição de possibilidade do regime democrático), da Ética (dentro de

³³FOUCAULT, 2011, p. 160.

uma leitura norteada pelo imperativo da Arte de Viver) e da Religião (transparência da alma em relação a Deus). Segundo Foucault:

A noção de *parresía* é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade de que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve³⁴.

Foucault relembra Sêneca, filósofo e dramaturgo do Império Romano, que explica o conceito de *parresía*:

Eu gostaria de deixar ver meus pensamentos, em vez de traduzi-los pela linguagem. (...) Acima de tudo, eu gostaria de te fazer compreender que tudo que me acontecer de dizer, eu o penso, e não apenas penso, mas amo. [...] O essencial é dizer o que se pensa, pensar o que se diz; fazer com que a linguagem esteja de acordo com a conduta³⁵.

É muito difícil conferir ao termo *parresía* uma tradução precisa. Sua definição literal e básica diz respeito a tudo-dizer. Foucault oferece diferentes soluções para retratar seu teor efetivo: falar-francamente, liberdade de palavra, dizer-verdadeiro, além de outras variações. Outro fator importante é que sua aplicação encontra-se nos mais diversos registros: na tragédia grega; em tratados políticos e filosóficos; no Velho e Novo Testamento; e em outros contextos históricos. A *parresía*, dada a sua extensão, carrega consigo uma noção ao mesmo tempo rica, imprecisa e complexa. O sentido da palavra *parresía*, no cuidado e prática de si, apresenta uma inequívoca significação técnica, uma vez que se conceitua no contexto do conflito entre filosofia e retórica da Grécia Antiga. O *logos*³⁶ filosófico necessita de um enunciado que tenha capacidade de provocar efeitos na alma, todavia sua base regulamentar não deve se debruçar na tecnologia da retórica, mas no dizer verdadeiro, a qual se define, ao mesmo tempo, como técnica e ética, arte e moral. O discurso não deve ser afetado, fingido, plástico, objetivando somente efeitos apaixonados no discípulo, ou seja, um discurso sedutor. A retórica tem como objetivo operar sobre os outros em prol de benefícios do enunciador, para induzi-los a agir de acordo com as intenções de quem enuncia. O propósito do dizer

³⁴FOUCAULT, op. cit., p.13.

³⁵FOUCAULT, 2006, p. 384-385.

³⁶Para o filósofo grego Heráclito, o primeiro a usar o termo “logos” no contexto filosófico, logos era o conceito responsável por prover a conexão entre o discurso racional e a estrutura racional do mundo. No entanto, o que a palavra “logos” significava em seu uso ainda não é claro, hipóteses são levantadas no sentido de identificar logos com “razão” ou “explicação”, no sentido de uma lei universal, ou mesmo como significando simplesmente “sabedoria”.

verdadeiro da *parresía*, diferentemente da retórica, é atuar sobre os outros para que estabeleçam consigo mesmos uma relação de autonomia. Diz Michael Foucault:

[...] retórica não implica o vínculo entre aquele que fala e o que é dito, mas visa instaurar um vínculo obrigatório, um vínculo de poder entre o que é dito e aquele a quem isto se endereça; a *parresía*, ao contrário, implica um vínculo forte e constituinte entre aquele que fala e o que ele diz, e abre, pelo próprio efeito da verdade, vínculo entre aquele que fala, pelo efeito de ofensas da verdade, a possibilidade de uma ruptura de vínculo entre aquele que fala e aquele a quem este se dirige³⁷.

O dizer verdadeiro da *parresía* é, então, falar ao outro de um modo que ele possa constituir como ele próprio uma relação livre, independente e satisfatória. Seu objetivo é fazer de modo que aquele a quem se fala se modifique. Quando um discurso verdadeiro é transmitido, é possível, interiorizando-o, subjetivando-o, dispensar a relação ao outro. A verdade garante a autonomia daquele que ouviu as palavras em relação àquele que as pronunciou. Foucault cita Sócrates – mencionado anteriormente como sinônimo do homem da *parresía* – e seu diálogo com Laques para demonstrar essa coragem de quem enuncia e aceita o que se fala:

A *parresía* Socrática como liberdade de dizer o que ele quer é marcada, autenticada, pelo som d vida do próprio Sócrates. A trajetória não é, portanto: da coragem de Sócrates (na batalha de Delion) à sua qualificação, sua competência a falar da coragem militar. A trajetória é: da harmonia entre vida e discurso de Sócrates à prática de um discurso verdadeiro, de um discurso livre, de um discurso franco. A fala franca se articula a partir do estilo de vida³⁸.

No dizer verdadeiro, a palavra, o *logos*, tem o dever de materializar o que está sendo experimentado, revelar o pensamento e isto implica manifestar o pensamento alheio a qualquer tipo de máscara, e mostrar que estes anseios pertencem a quem os profere e dissemina. Não basta dizer que algo é verdade. É preciso dizer que se é o que se diz realmente ser e quem avalia serem estes pensamentos verdadeiros; o indivíduo aquele para quem eles são verdadeiros. É necessário se fazer entender que de fato se experimentam como verdadeiras as coisas que diz. E não somente que as experimento e considero verdadeiras, mas que minha vida é comandada por elas. A grande característica da *parresía* helenística é a harmonia entre o sujeito que enuncia a verdade e o sujeito que se

³⁷FOUCAULT, 2011, p. 14.

³⁸Ibid., p. 129.

conduz de acordo com esta verdade; é essa adequação do sujeito do dizer ao sujeito do fazer que lhe confere o direito e a possibilidade de falar fora dos moldes tradicionais, descartando os recursos da retórica. A *parresía* grega confere um acordo em quem a pronuncia, estabelece um contrato entre o sujeito da enunciação e o sujeito da ação. “Eu digo verdadeiro e te digo verdadeiro; o que autentica isto é o fato de eu ser, como sujeito de minha conduta, idêntico ao sujeito de enunciação que sou, quando te digo o que te digo”³⁹.

Na *parresía*, aquele que enuncia enfatiza quem ele é. O sujeito da enunciação é o sujeito do enunciado, e, desta forma, o sujeito brota como produto de uma autoconstituição ética. A atividade enuncia particular da enunciação parresiástica é, por exemplo: "Eu sou um sujeito que acredita nisto." E, nesta prática discursiva, o sujeito revela algo perigoso para si próprio: ele se arrisca. Contudo, Michael Foucault observa que se pode atribuir à *parresía* dois valores:

Empregada com valor pejorativo, a *parresía* consiste em dizer tudo, no sentido que se diz qualquer coisa. O parresiasta se torna e aparece então como um tagarela impenitente, como aquele que não sabe se conter ou, tem todo caso, como aquele que não é capaz de indexar seu discurso a um princípio de racionalidade a um princípio de verdade[...]. Mas a palavra *parresía* é empregada também com um valor positivo, e nesse momento a *parresía* consiste em dizer a verdade, sem dissimulação nem reserva nem cláusula de estilo nem ornamento retórico que possa cifrá-la ou mascará-la [...]. A *parresía* é, portanto, o dizer-tudo, mas indexado à verdade⁴⁰.

Entretanto, o parresiasta diz o que ele acredita ser verdade ou o que é realmente verdade? Para Michael Foucault, ele diz o que é verdadeiro, pois sabe que é verdadeiro; e sabe que é verdadeiro porque é realmente verdadeiro. Não está apenas sendo franco ao exprimir sua opinião; mais que isso, seu ajuizamento é a verdade. Ele diz o que entende e sabe que é verdadeiro; há sempre uma coincidência exata entre o que se crê e a verdade. Na sociedade greco-romana, a pergunta "como identificar se um indivíduo diz a verdade?" sempre foi muito discutida. E surge o questionamento: de que maneira o sujeito que diz o verdadeiro tem a certeza de que aquilo no que acredita é, com efeito, algo verdadeiro? No entanto, esse questionamento soa estranho para os gregos.

Ao comparar a *parresía* grega com evidência e sua concepção moderna, cartesiana, percebe-se que, desde René Descartes, obtém-se a coincidência entre crença e verdade nos moldes de uma experiência de evidência mental. Para os gregos, porém, a coincidência entre

³⁹FOUCAULT, 2006, p. 389.

⁴⁰FOUCAULT, 2011, p. 11.

crença e verdade não ocorre inserido em uma experiência mental, mas na atividade verbal da *parresía*, como assinala Frédéric Gros:

Para os gregos, a legitimidade de o sujeito enunciar a verdade se ganha no campo ético: o falante instaura determinada relação com a moral, que lhe dá o direito de dizer a verdade [...]. Com efeito, a verdade que o parresiasta enuncia tem a forma de uma opinião pessoal, mas se expõe enquanto sujeito da opinião enunciada, manifesta-se enquanto sujeito do *enuntiandum*⁴¹.

O discurso, o dizer verdadeiro, se faz essencial tanto no plano teórico, da sistematização do pensamento, quanto no contexto sobre o qual se debruça este trabalho, de uma ação simultânea da ética e da estética, fundamentais pra o cuidado de si. Sempre se problematiza de acordo com circunstâncias sensíveis e reais, e essas problematizações são respostas dadas por sujeitos definidos, em contextos históricos específicos.

Diante disto, como se reconhece um parresiasta? Na Grécia Antiga, o parresiasta não alimentava dúvida alguma no que diz respeito ao fato de possuir a verdade; é umas das principais diferenças entre o viés cartesiano e a atitude parresiástica. O filósofo René Descartes, antes de alcançar a evidência incontestavelmente demarcada e clara, não possui exatidão de que aquilo em que crê seja, realmente, verdadeiro. Entretanto, na concepção grega do verdadeiro dizer, parece não haver dúvida a respeito do alcance da verdade, dado que, para os gregos, sua obtenção é garantida pela posse de qualidades morais específicas: se um indivíduo reúne essas qualidades, isto confirma que ele conhece os caminhos da verdade. E o que pode demonstrar a franqueza do parresiasta é sua coragem de nada esconder; é a condução de dizer algo perigoso de forma deliberada, de encontro ao que a grande parte das pessoas acredita. Apenas veste o dizer verdadeiro o sujeito que, no instante em que expõe sua opinião, arrisca-se em dizer a verdade: de perder um amigo, quando lhe critica negativamente; de perder a fama, o carisma, a popularidade – quando num caso de um artista - ao proferir ideias distintas às da maioria. Renato Russo adere ao jogo parresiástico e expõe a própria vida, e voluntariamente se insere em uma relação consigo mesmo – de uma estética de si - que consiste em submeter-se a riscos para enunciar sua verdade, ao invés de acomodar-se em uma existência a qual fica sem ser dita. Michael Foucault salienta:

Nesse quadro geral, em torno desse tema da verdadeira vida, da estilística da existência, da busca de uma existência bela na forma de verdade e da prática do dizer-a-verdade, eu gostaria de tomar o exemplo do cinismo, na prática cínica, a exigência de uma forma de vida extremamente marcante [...] fortemente articulada no princípio do dizer-a-verdade

⁴¹GROS, 2004, p. 61.

ilimitado e corajoso, do dizer-a-verdade que leva sua coragem e sua ousadia até se transformar [em] intolerável insolência ⁴².

A *parresía* se conecta à insurreição de algo que deve ser dito ou feito, a qual insiste em lutar, que quer instituir-se como verdade, a despeito dos riscos. Algo o qual se nega a retroceder diante de qualquer traço de risco. No dizer verdadeiro, o risco surge do fato de que a verdade enunciada pode golpear o interlocutor; é uma forma de crítica, numa situação em que aquele que fala está em posição de inferioridade diante do interlocutor.

O modelo grego do cuidado de si não tem como objetivo o acesso à verdade preexistente de um si, mas a constituir a si mesmo. O “si” será construído na liberdade de uma "prática da verdade" entre mestre e discípulo: interligam-se verdade, liberdade e franqueza. Liberdade diante de uma ideia de uma lei estipulada, diante da qual um si já "pronto" só teria duas alternativas: conformar-se, renunciando a uma parte de si, ou transgredir, violar o que lhe é imposto:

Nós ouvimos assujeitamento do sujeito à ordem da lei' onde os antigos ouviam 'constituição do sujeito como fim último para si mesmo, por meio do exercício da verdade'. Quem quisesse fazer a história da subjetividade, ou melhor, a história das relações entre sujeito e verdade, deveria tentar encontrar a lenta transformação de um dispositivo de subjetividade definido pela espiritualidade do saber e a prática da verdade neste outro dispositivo de subjetividade que é o nosso, comandado, creio, pela questão do conhecimento do sujeito por si mesmo e pela questão da obediência do sujeito à lei⁴³.

Portanto, a *parresía* é mostrar a verdade de suas palavras na direção em que se produzirá o seu efeito, estabelecendo, através desses processos catárticos, uma relação entre quem enuncia e quem recebe o enunciado. A *parresía* implica num custo, e esse custo é indefinido, não calculado. O ato parresiástico causa um efeito no outro que comportará um determinado risco, que acarretará uma fatura que o enunciador está disposto a pagar.

A relevância de Renato Russo para a música popular brasileira se afirma no valor sócio-político da sua missão como artista e como ser humano. O líder da Legião Urbana se compromete a enunciar sua verdade; ele se corporifica, traçando um diagnóstico do presente, produzindo os mais diversos efeitos e modificando seu interlocutor, fazendo de

⁴²FOUCAULT, op. cit., p. 144.

⁴³Ibid., p. 304.

sua vida uma vida não dissimulada, uma vida escandalosa, independente, despojada e irreverente. E era justamente esse desenho ousado e corajoso que muitas pessoas viam no cantor, como escreve a professora e jornalista Bia Abramo, no *Jornal Folha de São Paulo*, no ano de 1994:

Suas palavras, cuidadosamente escolhidas e elaboradas em letras que tentam uma honestidade sincera à beira do impossível, ressoam como verdades sólidas. Lá de cima, Renato pode tudo - e talvez por isso mesmo, ele seja um pouco avesso ao palco. Pode falar que deixou as drogas e o álcool e ser aplaudido; pode falar que gosta de "meninos e meninas", e ser secundado por garotos e garotas que fingem não entender muito bem o que ele está dizendo. Renato é o único, depois da morte de Cazuza, que se permite exagerar de fato⁴⁴.

Seu *éthos*, pois, torna-se uma manifestação da verdade, cujo dispositivo fundamental, na hipótese lançada pelo presente trabalho, é a *parresía*, a qual carrega consigo, na construção ética de si mesmo, a postura de dizer a verdade sem mascará-la, produzindo e modificando os auditores e assumindo, sempre, um custo, um risco, que por sua vez pressupõem uma atitude de coragem.

⁴⁴ ABRAMO, Bia. Legião é o mesmo depois de quatro anos. *Jornal Folha de São Paulo*. Seção + Teen. 18 de junho de 1994

3 RENATO RUSSO E A COMPOSIÇÃO DA SUA IDENTIDADE

Neste capítulo, falar-se-á dos inúmeros elementos sociais, culturais, históricos e subjetivos que operam simultaneamente na construção do sujeito Renato Russo, bem como na composição do seu *éthos*, e em como isso se edifica e se apresenta aos olhos e aos ouvidos do mundo, analisando sua biografia, sua criação, suas experiências e, claro, sua obra, cuja razão se afirma na sua própria existência.

Seus atos revolucionários revelam um Renato Russo único, impossível de separar do sujeito comum o artista que orquestrava multidões em um coro uníssono, como uma espécie de tradutor de sentimentos e emoções, como um diagnosticador do presente e um idealizador do futuro. Nada escapa do seu olhar urbano. A revista de música e cultura pop *Bizz* descreve o líder da Legião Urbana e destaca a coragem e seu compromisso ético:

[...] seus melhores versos sempre seguiram acima de tudo, a poética da ética. Na política, no amor, entre pais e filhos, meninas e meninos, gerações e nações. Em seus mais iluminados momentos, mesmo quando carregados de raiva, as palavras de Renato estão norteadas por um sentido de Amor maiúsculo, maior, espiritual. Em dias como os de hoje, não há ideia mais transgressora e corajosa⁴⁵.

3.1 RENATO RUSSO E SUA FORMAÇÃO CULTURAL

Brasília nasce com Renato Russo. Renato Russo nasce com Brasília. O Brasil é um caos político em 1960. João Goulart, o então presidente do país, não demoraria a ser vítima de um golpe de estado – eis que se instaura a ditadura militar no Brasil, em 1964. Aliás, esse feito – cuja duração fora de vinte anos – seria um dos assuntos mais abordados pelo líder da Legião Urbana em suas canções e declarações.

O compositor nasceu no Rio de Janeiro, na Ilha do Governador, e com apenas sete anos de idade foi, juntamente com sua família, morar em Nova Iorque pelo período de dois

⁴⁵ REVISTA SHOWBIZZ. **Fica o amor**. Editora Azul: Ano 12, nº 11, Edição 134, nov/96, p. 26.

anos. Seu pai era um alto executivo do Banco do Brasil e fora fazer doutorado nos Estados Unidos. Esse período morando fora foi essencial para a formação pessoal e intelectual de Renato Russo. O contato com a língua inglesa e a aproximação com elementos da cultura de língua inglesa teve papel fundamental para o surgimento do artista Renato Russo:

Aí você pensa na literatura dos *beats* pra cá. Eu não tenho lido nenhum escritor contemporâneo diante de quem eu possa chegar e: ah! O que acontece com a poesia inglesa é que ela é muito ligada à tradição da canção. Uma coisa que me atrai muito neste ponto é o cancionário elisabetano⁴⁶.

Aos treze anos, então, um acontecimento que mudaria a sua vida e a história do rock no Brasil. Em 1973, O cantor e sua família mudam-se para Brasília. Na época, em plena ditadura militar estava em vigor o AI-5⁴⁷, o mais pesado dos atos constitucionais, emitido pelo presidente Artur Costa e Silva, e que só chegaria ao fim em 1979. O cenário estava em chamas para a liberdade artística, jornalística e intelectual. “Dos quinze aos dezessete anos, fui obrigado a andar em uma cadeira de rodas. Eu tinha uma doença de fundo virótico (epifisiólise). Então, lia revistas de música, tipo *MelodyMaker*. Foi aí que tudo começou”⁴⁸, comenta o cantor a respeito da vivência neste período da sua vida.

Em 1975, Renato fora diagnosticado com uma doença, a epifisiólise⁴⁹. Essa enfermidade o impediu de andar por seis meses e exigiu mais um ano de recuperação. Nesse tempo, em que a locomoção de Renato era extremamente limitada, o compositor começa a se dedicar ao seu aprimoramento intelectual. Desde jovem Renato Russo demonstrava o exercício do cuidado e elaboração de si e da produção de seu *éthos*. O contato com obras clássicas e célebres da literatura, música e cinema mundial, seria a porta de entrada para o universo artístico no qual mais tarde se encontraria e marcaria seu nome. “Renato lia vorazmente. Muito e muito rápido. Tão rápido que às vezes as pessoas duvidavam que ele pudesse ter lido determinado livro num curto espaço de tempo”⁵⁰. Nessa perspectiva, nota-se

⁴⁶ASSAD, 2000, p. 158.

⁴⁷O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados (D’ARAUJO, 2015).

⁴⁸ASSAD, op. cit. p. 91

⁴⁹A epifisiólise caracteriza-se pelo deslocamento do colo do fêmur em relação à epífise femoral, ou seja, é o escorregamento da cabeça do fêmur na bacia. Por ser pouco conhecida popularmente, a doença é facilmente confundida com dores musculares e ósseas. Disponível em: <https://www.einstein.br/doencas-sintomas/epifisiolise>. Acesso em 12/12/2018.

⁵⁰DAPIEVE, 2000, p. 288

que a formação de Russo esteve desde cedo atrelada a sua busca pelo desenvolvimento de si, de acordo, naturalmente, com suas condições sociais, que lhe permitiam acessar um acervo cultural mais amplo.

Como mencionado acima, Russo, desde a sua adolescência, começara a desenvolver seu conhecimento cultural enciclopédico, apesar de sua pouca idade. E desde esse período ele já demonstrava talento e facilidade em expressar-se por intermédio das palavras. É na sua juventude a gênese do compositor, do cantor, do artista Renato Russo. Com dezoito anos forma a banda punk Aborto Elétrico, cujo nome em si já seria considerado um ultraje a sua época. No que diz respeito à escolha do punk para expressar-se, e não de gêneros musicais considerados nacionais, Russo comenta:

Não por falta de instrumentos, inspiração ou mesmo vontade de produzir música brasileira, mas apenas uma questão de falta de informação, só isso. Ou melhor, toda a informação que nos foi dirigida nos levou a assimilar um outro estilo, que consideramos tão nosso quanto um sambista carioca considera seu samba [...] ⁵¹.

O compositor passa, então, a se expressar além das linhas do papel; agora ele se expõe atrás de um microfone, de um contrabaixo e, por vezes, uma guitarra. Suas letras proferidas através do seu canto sincero, juvenil e visceral começavam a tomar coro entre a juventude de Brasília. É nessa época que composições como *Que País é Este?*, *Veraneio Vascaína*, *Fátima*, *Metrópole*, *Música Urbana* entre outras emergem ao mundo por meio das mãos, da voz, da indignação e coragem de Renato Russo, como o próprio cantor diz:

O movimento punk foi uma coisa estritamente musical, no início. Depois, com o discurso e aumento do movimento, é que pintou essa visão mais radical. Se você prestar bastante atenção no discurso punk, você percebe que eles falavam a mesma coisa que o pessoal dos 60. O Sex Pistols falava a mesma coisa, só que com toda aquela agressividade dos 70, tipo *mygeneration*. Era outro jeito de falar de amor, porque é algo do que o ser humano não pode escapar. Alguém pode passar o resto da vida martelando asua guitarra e dizendo que odeia todo mundo [...] Legião Urbana usou o mesmo discurso punk no início. **Uma coisa totalmente niilista, destrutiva e anarquista, mas que, no fundo, estava falando que queria paz e harmonia no mundo.** Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos 60 tinham falado disso da maneira mais clara possível, através de flores e de amor. Não deu certo; então, vamos falar de outra maneira, mais dura ⁵².

⁵¹MARCELO, 2009, p.236.

⁵²ASSAD, 2000, p. 202. Grifo Meu.

É interessante citar Michael Foucault no que diz respeito ao conceito de niilismo, mencionado por Renato Russo anteriormente para adjetivar seu discurso. O filósofo francês comenta:

O niilismo deve ser considerado uma figura histórica bem precisa no século XIX e XX, o que não quer dizer que não se deva inscrevê-lo na história longa do que o precedeu e preparou: ceticismo, cinismo [...] uma forma historicamente bem situada desse problema posto desde há muito na cultura ocidental: o problema da relação entre vontade de verdade e estilo de existência⁵³.

O punk era muito questionado em relação a agressividade dos adeptos do movimento, o que ligava a ideologia a atitudes vazias e inconsequentes. Gilberto Gil comentou a respeito de como nasceu sua canção “Punk da Periferia”:

Os punks podem ser vistos como uma certa saliência no terreno social, protuberância na planície. Minha música é sobre o próprio exibicionismo contido na atitude punk [...] Aquela coisa dos rebeldes sem causa, típico dos grandes centros urbanos, os filhos da poluição: por que essa gente se mostra tanto?⁵⁴.

Em contraponto a esta declaração de Gilberto Gil, na reportagem de Maria do Rosário Caetano, de título *Punks da Capital: Movimento que começou no Lago só agride com música*, Renato Russo fala a respeito do seu próprio grupo social e cita também a relação de Brasília com suas cidades satélites:

Somos o núcleo do movimento. Em torno de nós gravita a turma, nossos amigos mais próximos, que vai às nossas festas, dá força na organização, dos shows. E há algum tempo vem surgindo o que chamamos de satélites, e agora, a chegada da periferia, que é uma moçada que gravita em torno das satélites. É nesta parte do movimento punk que está se verificando atos de violência [...]. Eles estão pegando dos punks só o valor da imagem. Se percebessem nossas propostas, saberiam que somos a tribo mais dócil do mundo⁵⁵.

Ainda nesta mesma entrevista, Russo faz comentários a respeito do samba e da MPB: “Nós, jovens, gostamos de ação, muita energia. O samba tem sua energia, mas fica restrito ao carnaval. E a MPB virou um tédio. Só o rock passou a nos interessar”⁵⁶. No livro *O Que É Punk*, de Antônio Bivar, Clemente Nascimento, integrante da banda paulistana punk Inocentes, ataca a MPB ao falar dos objetivos do movimento musical punk no Brasil: “Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira. Vamos pintar de negro a asa

⁵³FOUCAULT, 2011, p. 166.

⁵⁴MARCELO, 2009, p. 244.

⁵⁵Ibid., p. 245.

⁵⁶Ibid., loc. cit.

branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer”⁵⁷. E, a respeito desse espírito de negação – ou superação – da geração musical anterior, o jornalista Hermano Vianna, no texto intitulado “Ai de ti, Brasília”, publicado na revista *Pipoca Moderna*, atesta a respeito de Renato Russo:

Renato, dono de uma voz poderosa, é o primeiro grande cantor do rock nacional. Também letrista de grande originalidade, seus temas e imagens são uma reação direta às metáforas estúpidas que dominaram a nossa música popular em todo o decorrer dos anos 1970⁵⁸.

Russo, jovem e inquieto, projeta no subgênero do rock – o punk – a chance de materializar sua verdade, embora não se rotulasse como tal: “Para dizer a verdade, não me considero punk. Quem gosta de rótulo é remédio. O que nós queremos é desmascarar todas as mentiras”⁵⁹. A respeito da atitude crítica e provocativa, Michael Foucault escreve que “é esta a tarefa de uma história do pensamento por oposição à história dos comportamentos ou das representações: definir as condições nas quais o ser humano ‘problematiza’ o que ele é, e o mundo no qual ele vive”⁶⁰. Para o cantor, a agressividade do punk residia principalmente no seu discurso. Desmascarar todas as mentiras é enunciar a verdade, e essa atitude é um ato revolucionário e, dependendo do auditor, um ato agressivo, por mais que a postura agressiva não extrapole o ato da linguagem. Sylvia Cyntrão explica que:

Alguns compositores da canção brasileira podem ser alçados – eles próprios – à condição de mito porque além de contar a história da nação, são a representação de uma convergência ideológica. É difícil separar os signos estéticos produzidos por artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zé Ramalho ou Renato Russo da persona cultural destes poetas. A forte e explícita ligação de cada um deles com diversas referências culturais da história política brasileira, identificados como posturas socialmente transformadoras, faz com que a análise de sua obra remeta eventualmente a sua persona como um sistema semiológico que comporá nossas conclusões interpretativas⁶¹.

Nesta dissertação, considera-se que, em Renato Russo, a figura que se apresenta é o que se é genuinamente. Não há um outro que se manifesta. O sujeito que enuncia coincide com o sujeito do enunciado. Suas influências musicais, sobretudo o punk e suas mais variadas vertentes culturais e ideológicas, foram essenciais para a formação do espírito

⁵⁷Ibid, p. 244.

⁵⁸Ibid, p. 240.

⁵⁹Ibid, p. 245.

⁶⁰FOUCAULT, Michael. *A História da Sexualidade II - O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, 2013, p. 10.

⁶¹CYNTRÃO, Sylvia H. CORREA, Patrícia & MUCURY, Julliany. *Será só imaginação? A intenção do autor na obra de Renato Russo*. Interdisciplinar, Ano 3, Volume 7, UnB, Edição Especial, jul-dez de 2008, p. 189.

corajoso e revolucionário do cantor, da constituição de uma ética de si, do seu *éthos*. O compositor encarna a si próprio em suas letras como se se esculpisse a si mesmo.

3.2 O *RUSSO* DE RENATO MANFREDINI JÚNIOR

Na composição da sua identidade, Renato Russo vê no filósofo Jean-Jaques Rousseau, no pintor Henri Rousseau e no filósofo Bertrand Russel irmãos longínquos. Ao adotar o cognome Russo em seu nome artístico, Renato Russo indica sua autobiografia pela identificação filosófica e artística com esses “Rosseaus”. Ou seja, seu nome emerge entre o “eu” que se denomina Russo e os “eus” nomeados Rousseaus numa história de vida que assim se torna uma só e a mesma. Essa relação se concretiza na aproximação desses nomes próprios, mesmo que em temporalidades tão distantes e divergentes. O cantor explica resumidamente essa relação entre os nomes em uma entrevista em 1986:

Sou fã de Fernando Pessoa e, quando descobri que ele tinha heterônimos, logo inventei os meus. Eu era um cara chamado Eric Russel [...]. Tinha o Jean-Jaques Rousseau: eu gostava daquela coisa do nobre selvagem. Então tinham o Henri Rousseau, um pintor que eu amo, e o Bertrand Russel, filósofo inglês, que eu acho um cara muito legal. Ele escreveu uma coisa bacana, *História da Filosofia Ocidental*. Ele fala que a grande contribuição do século 20 – e o rock está incluído – será a união de todas as nações em uma só⁶².

Assim como seu ideal era uma só nação, essa ideia de união foi aplicada ao seu nome artístico, como uma síntese dos seus ideais, do que acreditava, e, acima de tudo, do que o representava como indivíduo. No caso de Russo, esse cognome não é apenas um desdobramento do nome ou uma diferenciação. O uso desse cognome é justamente a fusão de nomes próprios responsáveis, em parte, pela formação pessoal e artística de Renato Russo, ou seja, Russo surge como confluência de todos esses espaços biográficos, como produto desse hibridismo espacial, que o conduziram a uma nova escrita de si, a uma nova subjetivação, a uma recriação de si mesmo. A escritora Leonor Arfuch escreve, em seu livro

⁶²ASSAD, 2000. p. 134

O Espaço Biográfico, essa relação entre os espaços biográficos: “Assim, nesse entrecruzamento de perspectivas, a narração de uma vida, longe de vir a ‘representar’ algo existente, impõem a sua forma e (seu sentido) à vida mesma”⁶³.

Renato Russo é uma reunião de vários espaços biográficos, a fusão de várias biografias, de mundos multiversos, o entrelaçamento de suas múltiplas influências. Russo habita em todos através da materialização de suas vivências nas suas canções.

3.3 RENATO RUSSO E SEU UNIVERSO BIBLIOGRÁFICO

Renato utilizava de muitas figuras de linguagem, como metáforas, elipses, ironia, gradação, e também de muita simbologia e referências, como a Bíblia, Camões, Thomas Mann e o poetas *beatniks*⁶⁴. Dessa relação entre Renato e suas influências nasce o compositor Renato Russo, utilizando de suas músicas como um instrumento para escrever sobre si próprio, sobre suas vivências, normalmente utilizando a primeira pessoa do singular para fazer seus relatos autobiográficos. Ao considerar Renato Russo um sujeito que utiliza da *parresía* para elaborar a si próprio e para se conduzir e estetizar sua existência, elimina-se a preocupação em saber se o que ele diz é verdadeiro ou não. Não é mais apenas uma opinião pessoal, mas sim uma relação dele com a moral e, inevitavelmente, de se expor ao risco deliberadamente, numa atitude de nada a esconder:

O parresiasta diz o que é verdadeiro porque ele sabe que é verdadeiro; e ele sabe o que é a verdade porque o que ele diz é realmente a verdade. O parresiasta não é sincero apenas quando enuncia sua opinião; sua opinião é também a verdade. Ele diz o que sabe ser verdadeiro. “A segunda característica da *parresía* é, pois, a exata coincidência entre opinião e verdade.” Com efeito, a verdade que o parresiasta enuncia tem a forma de uma opinião pessoal⁶⁵.

⁶³ ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010, p. 33.

⁶⁴ Os autores *beatniks* surgiram com uma literatura de vanguarda, marginalizada, experimental, subversiva ao conservadorismo da sua sociedade, a qual se via muitos dos ideais que seriam adotados pela contracultura dos anos subsequentes. Como proeminente dessa geração, destaca-se o escritor e pintor americano Jack Kerouac.

⁶⁵ FOUCAULT, 2006, p. 59.

O *sujeito*⁶⁶ só pode se constituir livremente se ele realizar a si próprio como um campo de batalha, como um confronto de forças que produzem um homem livre, onde haja o poder de si próprio. A arte, aqui, não se encontra mais fora do sujeito, mas sim o próprio sujeito. Produzir uma vida bela é ter uma vida livre, é dirigir uma vida livre, virtuosa. Só há liberdade quando a causa da sua existência vier dentro do próprio sujeito. É a relação entre a bela existência e a vida verdadeira. Fazer da sua própria vida uma obra de arte, comandado pelo princípio de uma existência brilhante e memorável abarcado na tarefa de dar conta de si mesmo no jogo da verdade. Essa linha de ação conduz Renato Russo à elaboração da arte da sua existência, abraçada providencialmente a um discurso verdadeiro.

Aqui, cabe fazer uma breve contextualização de obras e artistas os quais foram inspirações composicionais e do *imaginarium* de Renato Russo, como um exercício da reconstituição do cantor. Para se conhecer mais o universo de Russo, é providencial investigar os palimpsestos⁶⁷, rastros de outros artistas – compositores, escritores, poetas, cineasta - rastros muitas vezes tênues, mas não indecifráveis em canções assinadas por Renato Russo. Outras vezes citações diretas e muito claras, com a referência explícita, saltando das entrelinhas. O cantor, em uma de suas incursões dramáticas intitulada *A Verdadeira Organização do Desespero*, escrita no começo de sua carreira, crava: “Ninguém pode ser música sem saber o que diziam os poetas”⁶⁸.

Renato Russo foi um leitor insaciável. Em muitas entrevistas exaltou Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa. Não raro também era comum vê-lo citar nomes como Thomas Mann, Balzac, Jack Kerouac, Dostoiévski, Shakespeare, Charles Baudelaire entre outros. E suas leituras não se prendiam apenas aos cânones da literatura. Imergia desde consagrados nomes da filosofia, como Jean-Paul Sartre, até autores populares, como Stephen King, inclusive os textos tidos como sagrados por muitos, como a "Bíblia" e "Tao Te-King". Como não poderia deixar de ser, tudo isso se refletiu e influenciou as letras que escreveu. Naturalmente, esse exercício de investigar Renato Russo através de sua bibliografia demandará uma outra longa trilha a se traçar, todavia, será analisado apenas um breve punhado de seu universo de referências. Russo, enquanto objeto de sua própria elaboração

⁶⁶ O Homem é concebido como sujeito ativo, autor de seu próprio ser, seja destinado à revolução, à liberdade ou à conquista da natureza. É no interior de um projeto em que seu ser deve se realizar que o Homem se revela como sujeito, construindo-se a si próprio. É no interior do projeto que os obstáculos à realização do Homem deverão ser analisados, como outras tantas figuras de sua finitude: a alienação, a morte, o inconsciente”. (Bruni, 1989, p. 200).

⁶⁷ Metáfora que se refere a um papiro ou pergaminho nas quais inscrições são raspadas para possibilitar a reutilização. É possível rastrear as inscrições antigas através de técnicas de raspagem específicas.

⁶⁸ MARCELO, 2009, p. 217.

artística, deve ter sua intencionalidade interpretada com coerência e em uma linha hermenêutica. O imaginário e universo bibliográfico de Russo é elemento essencial para sua formação como pessoa, na construção da sua verdade e na constituição de si mesmo como sujeito ético e como obra de arte.

Na canção Eduardo e Mônica⁶⁹, composta no começo da sua atividade artística, a narrativa se constrói na história do amor entre um jovem garoto, aluno de ensino médio, que ainda jogava futebol de botão com seu avô, e aquela que se tornaria sua namorada, uma garota que fazia medicina, falava alemão e gostava dos poemas de Manuel Bandeira, um dos grandes nomes da poesia nacional, de Arthur Rimbaud, grande nome da poesia francesa, e do pintor holandês Van Gogh, como se observa nos versos:

Eduardo e Mônica era nada parecidos
 Ela era de Leão e ele tinha dezesseis
 Ela fazia Medicina e falava alemão
 E ele ainda nas aulinhas de inglês
 Ela gostava do **Bandeira e do Bauhaus**
De Van Gogh e dos Mutantes
De Caetano e de Rimbaud⁷⁰
 E o Eduardo gostava de novela
 E jogava futebol de botão com seu avô.

Já a canção *A Montanha Mágica*⁷¹ é uma referência à obra do escritor alemão Thomas Mann de mesmo nome. Tanto a música quanto o livro apresentam personagens em busca de suas liberdades individuais, amadurecimento e mudanças. Esta canção, aliás, será abordada mais adiante no curso deste trabalho, quando for analisada a relação de Renato Russo com as drogas:

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
 Chega: vou mudar a minha vida
 Deixa o copo encher até a borda
 Eu quero um dia de sol e um copo d'água

⁶⁹Legião Urbana. Eduardo e Mônica. **Dois**, Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1985.

⁷⁰Grifo meu.

⁷¹Idem., *A Montanha Mágica*. **V**, Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1991.

Em, *Daniel na Cova dos Leões*, Russo⁷² fala abertamente sobre sua homossexualidade: "Teu corpo é meu espelho e em ti navego". O título faz uma referência à "Bíblia", mais especificamente à passagem na qual Daniel é mandado pelo rei Dario a uma jaula cheia de leões, mas consegue escapar ileso de lá após pedir pela intervenção divina. Esta canção será, mais tarde, objeto de uma análise mais pormenorizada no que diz respeito à expressão da sexualidade de Renato Russo.

Em uma das canções mais aclamadas de Russo, *Índios*⁷³, o compositor oferece um diálogo com pensamentos do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau - uma das referências para que compositor elaborasse seu nome artístico, como visto anteriormente: Nesta canção, a perspectiva crítica está perfeitamente harmonizada na linguagem poética do compositor:

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

O desejo de retorno a um tempo no qual a ingenuidade é valiosa manifesta-se constantemente. Essa letra se relaciona ao conceito de "bom selvagem". Para Rousseau, todo homem nasce livre e deveria sentir-se livre.

Na canção *Tempo Perdido*⁷⁴, como indica o título, Russo revisita a temática da caudalosa obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, imergindo numa reflexão das possibilidades de permanência da memória:

Todos os dias quando acordo
Não tenho mais o tempo que passou
Mas tenho muito tempo
Temos todo o tempo do mundo
Todos os dias antes de dormir
Lembro e esqueço como foi o dia
Sempre em frente
Não temos tempo a perder
O que foi escondido é o que se escondeu
E o que foi prometido ninguém prometeu
Nem foi tempo perdido
Somos tão jovens

⁷²Legião Urbana. *Daniel na Cova dos Leões*. **Dois**, Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1985.

⁷³Idem., *Índios*. loc. cit., 1985.

⁷⁴Idem., *Eduardo e Mônica*. loc. cit., 1985.

A obra de Renato Russo é um reflexo de suas influências. Há muitos outros rastros e citações que poderiam ser analisados como, por exemplo, na canção *Soul Parsifal*, citação direta à ópera de Richard Wagner nomeada *Parsifal*; na canção *La Nuova Gioventù* – outra citação direta - desta vez referente à última obra homônima publicada em vida do cineasta, poeta e escritor Pier Paolo Pasolini; e há também referência de Russo a uma das mais notáveis e conhecidas canções compostas pelo cantor: *Que País É Este?*, cujo título é idêntico ao do livro de crônicas do escritor Millôr Fernandes.

Renato Russo incorpora ao seu “eu” a experiência daqueles que o influenciam, de suas referências musicais, literárias e teóricas. Ouvir suas canções é entrar em sua vida e também no seu universo bibliográfico. Como diz Michael Foucault:

O livro não é mais o espaço onde a palavra adquire figura (figuras de estilo, de retórica e de linguagem), mas o lugar onde os livros são retomados e consumidos: lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível ‘volume’, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros⁷⁵.

O livro, citado anteriormente por Foucault, pode ser entendido no contexto deste trabalho como a letra das canções de Russo. É possível aplicar, nesta análise, a metáfora do palimpsesto, na qual se podem perceber rastros bibliográficos, muitas vezes explícitos e outras de formas tênues, nas canções do líder da Legião Urbana. Renato Russo joga com citações, convida auditor a entrar na sua enorme biblioteca, no seu próprio universo e, muitas vezes, só através do cantor que o acesso aos textos e autores citados é possível. Nessa relação com suas influências, há muitos pontos de congruência, interseções, que se estabelecem como elementos que compõem da sua existência, ou seja, sua obra.

⁷⁵ FOUCAULT, 2001, p. 12.

4 RUSSO E A DEMANDA PARRESIÁSTICA

A partir das experiências urbanas como um jovem brasileiro vivendo sua adolescência nos anos 70, em plena ditadura militar, Renato tem um mote para escrever diversas canções cuja temática é a relação conturbada de um jovem com a situação social e política da capital de seu país, Brasília, tomada por militares e episódios de muita opressão e repressão. *A Dança, O Reggae, Plantas Embaixo do Aquário, Tédio com um T Bem Grande pra Você* e muitas outras são canções cujo tema central é a vivência dessas experiências urbanas. No livro *Renato Russo de A a Z: as ideais do líder da Legião urbana*, há duas entrevistas dadas por Renato, de 1985 e 1988, respectivamente, que apresentam bem a relação dele com Brasília:

A gente fazia rock por necessidade lá. Além de ser uma necessidade de você ir contra o tédio da cidade, é uma necessidade física mesmo, de você se expressar[...]. Acho que Brasília é bom por causa disso, você tem essa motivação. É uma cidade que te inspira⁷⁶.

A ideia complementa-se com o dizer: “A maior agressão para um jovem é morar em Brasília, porque você vê todas aquelas coisas acontecendo no Planalto e no Congresso e não pode fazer nada”⁷⁷. Sua juventude em Brasília, aliás, foi um laboratório para suas primeiras experimentações e serviu como um catalisador para suas manifestações artísticas. Era uma necessidade expressar-se:

Sabíamos, antes do resto do país, das declarações políticas do Congresso Nacional. Minha *tribo* também buscava informações sobre os acontecimentos – não só políticos, como artísticos e culturais. Brasília proporciona essa facilidade de acesso. Víamos filmes estrangeiros um ano antes de entrarem em circuito nacional, frequentávamos o Instituto Goethe. Enfim, estávamos informados sobre tudo, e isso permitiu um trabalho musical mais honesto e sincero⁷⁸.

A relação de Renato com o presente desde sua juventude foi uma relação estritamente pessoal, subjetiva e revolucionária, ou seja, uma relação política, sempre almejando a mudança, como o próprio enfatiza:

⁷⁶ASSAD, 2000, p. 65.

⁷⁷Ibid., p.43.

⁷⁸Ibid., p.62.

Passei no vestibular com 17 anos, para Comunicação, e consegui me sindicalizar como jornalista antes mesmo de me formar. Cobria a parte política, e todas as minhas ilusões, de querer salvar o mundo, ser o bastião da verdade, acabaram ali. Porque era muita treta, muita enganação, muita coisa por baixo do pano; você escrevia as coisas e o editor não deixava. Fui ficando desiludido, e isto foi me puxando cada vez mais para o rock, porque os punks estavam falando justamente disso, da hipocrisia⁷⁹.

Sua crítica se estende à ditadura, mas se amplifica ao cenário político do Brasil, que no começo dos anos 90 passava por mais uma severa crise. Mais uma vez, a vida em sociedade, a política e mazelas sociais são alvos de sua análise crítica e libertária, da sua sensibilidade poética que constituem seu espírito transgressor, munido de uma vocação existencialista e autobiográfica.

4.1 RELAÇÃO COM AS DROGAS

O anseio pela liberdade, negada tanto pelas vias políticas quanto pelas morais, conduzia-o aos excessos, tão comuns à juventude de seus tempos, e muitos destes jovens buscavam no uso das drogas, na experimentação artística e no exercício pleno da sua sexualidade a legitimação da sua autonomia como sujeito. “Sempre romantizei o uso de álcool e drogas e, para mim, era tudo mais uma brincadeira, que sentia poder controlar, do que qualquer outra coisa”⁸⁰.

Porém, tais experiências corroboraram para o desenvolvimento de a dependência química do cantor. No diário escrito por Russo, durante sua internação na clínica de reabilitação Vila Serena, em 1993, ele expõe íntima e corajosamente sua luta contra o vício e pela sua vida:

Quando vim para Vila Serena no dia 6 de abril deste ano (1993), tinha chegado ao “fundo-do-poço”. Foi a primeira vez que senti dificuldade e desconforto físico ao abster-me do álcool e das drogas. Já estava no estágio intermediário do alcoolismo e cheguei aqui com muitos sentimentos negativos: ressentimento, raiva, culpa e autopiedade. O método era claro

⁷⁹Ibid., p. 225

⁸⁰RUSSO, Renato, 1960-1996. **Só Por Hoje E Para Sempre: Diário do Recomeço / Renato Russo**, [organização e notas Leonardo Lichote]. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 69.

para mim: se não procurasse ajuda especializada, sabia que não conseguiria sozinho, pois, dessa vez, depois de dois anos de abstinência aproximadamente, tinha entrado fundo na bebida e estava bebendo para morrer⁸¹.

As experiências com aditivos inerentes a sua época também é relatada em algumas canções, como em *A Montanha Mágica*⁸², do quinto álbum de estúdio da banda, de 1991, na qual ele escreve:

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, mas estou pronto p'ra mais uma
 O que é que desvirtua e ensina?
 O que fizemos de nossas próprias vidas?

Nesta canção o compositor mais uma vez coloca-se em risco ao assumir, enquanto figura pública admirada por muitos e formadora de opinião, sua experiência como usuário de drogas: “minha papoula da Índia / minha flor da Tailândia / és o que tenho de suave / e me fazes tão mal”. Russo faz uma referência direta ao uso de heroína – opioide extraído das cápsulas da papoula – e menciona sua dependência química, ao mesmo tempo que reconhece a nocividade da sua relação com a droga. Porém, há, na canção, um fundo didático e moral ao se abordar o assunto, já que ele promove a reflexão ao finalizar com os versos “o que é que desvirtua e ensina / o que fizemos de nossas próprias vidas?”. Na canção *L'age Dor*⁸³, observa-se o verso: “Já provei muitas coisas/de heroína a Jesus / tudo que fiz foi por vaidade”. Não há aqui uma apologia ao uso, mas sim uma tentativa de conscientizar, através de uma experiência física e pessoal, essa vivência.

Há outras músicas nas quais a temática das drogas é a tônica composicional. Renato Russo aborda o assunto das drogas como um problema político e social relacionando sempre com sua experiência física com esses aditivos. Em 1993, interna-se voluntariamente em uma clínica de reabilitação no Rio de Janeiro. Seu período na reabilitação foi crucial para uma mudança de comportamento de Renato Russo, e essa transição não poderia ter deixado de se manifestar também na sua obra. O álbum “*O Descobrimento do Brasil*”, lançado no mesmo

⁸¹Ibid., loc. cit.

⁸²Legião Urbana. *A Montanha Mágica*. V. Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1991.

⁸³Idem., *L'Age Dor*. loc. cit., 1991.

ano, surge de uma nova perspectiva de mundo na qual Renato Russo se transmutou – eis que surge novo *zeitgeist*⁸⁴ – e velhos assuntos são abordados pelo compositor de uma maneira renovada e assertiva. “O Descobrimento do Brasil é um disco sobre perda. Mas são poucas as pessoas que percebem isso, por causa do jeito com que as músicas estão estruturadas. Todas as músicas são músicas de despedida”⁸⁵.

Canções como *Vinte e Nove*⁸⁶ e *Só por Hoje*⁸⁷ são materializações deste momento conturbado que Renato Russo passara: as drogas, o vícios, as perdas, as recaídas, a reabilitação e o recomeço:

Perdi vinte em vinte nove amizades
 Por conta de uma pedra em minhas mãos
 Me embriaguei morrendo vinte nove vezes
 Estou a prendendo a viver sem você
 E aos vinte nove com retorno de saturno
 Decidi começar a viver
 E vinte nove anjos me salvaram
 E tive vinte nove amigos outra vez

Nesses poucos versos da canção *Vinte e Nove*, muito se pode detectar a respeito de Renato. Sabe-se que o cantor ficou vinte nove dias internado na clínica, e esse número, vinte nove, tem uma relevância enorme para ele, o qual era um entusiasta em astrologia. A chegada aos vinte nove anos simboliza um recomeço, uma nova vida, uma nova perspectiva, como citado na música: “e aos vinte nove com retorno de saturno / decidi começar a viver”. Um ano em saturno equivale a vinte nove anos terrestres, logo esse número portava uma carga muito significativa para o compositor. A pedra em suas mãos, como citado na música, permite inferir que representa sua experiência dolorosa com a droga heroína - experiência essa que lhe custou perdas, laços desfeitos, e sua embriaguez o fazia refém, negava-o para vida:

Não pense: “ah, que bacana, ele tomou heroína’! Não é, não. É horrível. Eu perdi amigos. Em *Vinte e Nove*, eu falo exatamente disso: “perdi vinte em vinte nove amizades, por conta de uma pedra em minhas mãos”. Eu sempre

⁸⁴Do alemão, significa o espírito da época ou espírito do tempo. Para Hegel, a arte é reflexo da cultura do período histórico em que foi produzida. Desta forma, sendo produtos de uma mesma época, a arte e a cultura são conceitos inseparáveis.

⁸⁵ASSAD, op. cit., p. 74

⁸⁶Legião Urbana. *Vinte Nove*. **O Descobrimento do Brasil**, Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1993.

⁸⁷Idem. *Só Por Hoje*. loc. cit., 1993.

andava com uma pedra em minha mão. A pessoa chegava supertranquila e tudo, e eu pegava a minha pedra e..."Brr, sai da minha frente"⁸⁸.

Sua relação com as drogas chegou ao ponto de lhe prejudicar na sua relação com os colegas de banda e em apresentações:

Surpreendia até os próprios membros da banda que aqueles shows se realizassem. Pois novamente Renato se enveredara por uma fase perigosa. "Era muito triste ver que, apesar da doença diagnosticada, ele continuava a se autodestruir, bebendo, se drogando", lembraria Dado. "Isso era chocante, fazia muito mal a todos. Eu não aguentava mais, era insuportável a convivência. Nós conversávamos sobre isso, mas ele ou estava completamente alucinado ou completamente de ressaca, só nos dava patada". Mesmo sob o sol do Nordeste, Renato passava os dias bebendo. Bebendo pesado. Pegava um copo grande, como os de requeijão, enchia de licor cointreau até a borda e tomava tudo de um só gole. Junto à hora do show chegava a ressaca. Não era raro ele se assustar com os efeitos do álcool e achar que ia morrer. Suas gengivas começavam a sangrar por causa do abuso do álcool e ele achava que estava tendo uma hemorragia interna, por exemplo. Às vezes, ele quase convencia o pessoal. Para Rafael, empresário da banda, "Renato fazia shows belíssimos, apesar do cointreau, apesar do Lexotan"⁸⁹.

E Dado Villa-Lobos, guitarrista da Legião Urbana, ainda explica o porquê de o cantor fazer o uso desta bebida alcoólica especificamente, o cointreau:

E por que essa bebida, especificamente? Porque é álcool, mas ao mesmo tempo glicose. – o que era fundamental [...]. Enquanto tivesse pó ou álcool, ele não parava. Naquele momento, parecia que o verdadeiro show dele não era no palco, mas no quarto de hotel⁹⁰.

Sobre seu vício em álcool e drogas, Renato Russo diz: "é completamente degradante, e eu gosto de falar sobre isso porque me dá força. Faz parte da programação⁹¹, para nos lembrar de quanto era ruim. E o negócio é que não tem meio-termo⁹²". O compositor, no seu período de desintoxicação (entre abril e maio de 1993), relata em seu diário:

De acordo com o dicionário, ressentimento é "sentir de novo, magoar-se, sentir-se ofendido". Tentei encontrar uma situação específica, mas tive dificuldades, principalmente porque o meu ressentimento acerca de qualquer coisa sempre me levava à autopiedade, que então falava mais alto. Se o meu ressentimento está ligado ao meu uso de drogas e álcool, é o sentir de novo (e sempre) uma raiva pelas "injustiças" do mundo -

⁸⁸ASSAD, 2000, p. 270.

⁸⁹ DAPIEVE, 2000, p. 134.

⁹⁰ MARCELO, 2009, p. 342.

⁹¹"Consistem em um grupo de princípios, espirituais em sua natureza, que, se praticados como um modo de vida, podem expulsar a obsessão pela bebida e permitir que o sofredor se torne íntegro, feliz e útil" (Os Doze Passos, 1972, p. 9)

⁹²ASSAD, 2000, p. 84.

costumava beber e ler os jornais para alimentar esse tipo de ressentimento - ou então sentir de novo raiva por mim mesmo, meus atos, emoções e pensamentos. É difícil ser específico aqui, porque vejo que esse ressentimento por mim mesmo era justamente a força motriz que usava como desculpa para me drogar e beber (quase sempre), incluindo aqui o ressentimento por sentir tantas emoções negativas ao mesmo tempo (solidão, culpa, medo, ansiedade, raiva, autopiedade, as principais): em geral transferia o que sentia devido a outra pessoa ou situação para mim mesmo, me ressentindo de minha impotência perante meu próprio mecanismo autodestrutivo⁹³.

A verdade do relato está presente em quem enuncia e a quem se destina um dizer, bem como na reação gerada no interlocutor. Para Russo, “embora as letras sejam importantes, elas são um meio, e não um fim”⁹⁴. Em dois movimentos, o cantor se dedica em produzir, por intermédio da sua verdade, um efeito nos seus ouvintes – que é o meio - e as diversas reações – o fim - podem ser potencialmente custosas ao sujeito que enuncia sua vivência cercada de vícios e fraquezas.

4.2 EXPRESSÃO DE SUA SEXUALIDADE

Em uma sociedade onde ser gay é muitas vezes sinônimo de ser obtuso, torto, desviante, errado, promíscuo, o ato de um indivíduo posicionar-se contra a perversão doentia da heteronormatividade ou declarar-se como pertencente a um grupo das minorias sexuais pode ser considerado um ato de coragem. Uma pessoa, deliberadamente, manifestar uma orientação contrária à considerada “normal”, além de um ato corajoso, é também uma conduta na qual o enunciador assume uma série de riscos. Para Prado e Machado:

Vivenciar nossa sexualidade é um movimento imperativo em nossas vidas, e isso tem profundas ressonâncias na construção das nossas identidades. E,

⁹³RUSSO, 2015, p. 61-62.

⁹⁴ASSAD, 2000, p. 67.

ainda, “percebemos a importância da sexualidade como elemento identitário e político”⁹⁵.

Desde o seu primeiro álbum com a Legião Urbana, Renato Russo fornece pistas a cerca de sua sexualidade, como na música *Soldados*⁹⁶, do primeiro álbum da Legião Urbana, de 1985. Na letra desta canção não há uma manifestação clara acerca da sua orientação sexual, mas é possível inferir que se trata de uma exposição de si materializada por simbolismos e uso de metáforas, ironia, elipses e outras figuras de linguagem como recurso estilístico e estético:

Nossas meninas estão longe daqui
 Não temos com quem chorar em nem pra onde ir
 Se lembra quando era só brincadeira
 Fingir ser soldado a tarde inteira?

Mas agora a coragem que tempos no coração
 Parece medo da morte mas não era então
 Tenho medo de lhe dizer o que eu quero tanto
 Tenho medo e eu sei porquê
 Estamos esperando

A metáfora *Soldados* figura um sujeito confuso consigo e com o mundo, em uma luta interna, num campo de batalha existencial por conta das forças dos operadores de dominação. O relevar-se homossexual colide com o medo daquele que supostamente o tem como refém de guerra. O último verso da canção é “a gente não queria lutar”. Porém, Renato Russo não foge da batalha. Ele a atravessa e descobre seu eu mais íntimo e secreto a todos, mesmo que sutil e veladamente. O próprio compositor confirma em uma entrevista que a letra da canção aborda o tema da homossexualidade:

Era uma coisa que eu estava precisando fazer há muito tempo. Eu estava precisando me assumir há muito tempo... É o que se chama *coming out*. Quer dizer, eu já estava *out of the closet* há muito tempo. Qualquer pessoa que ouvir *Soldados* e tiver um pouquinho de sensibilidade entenderá⁹⁷.

Sua preocupação com a causa das minorias sexuais tornou-se ainda mais ativa no seu álbum solo *Stonewall Celebration*, de 1994, no qual Renato interpreta canções em inglês do seu vasto repertório de artista. Frédéric Gros, a respeito da atividade crítica do presente, parafraseia Michael Foucault: “os homossexuais, por seu comportamento, desafiando todo o

⁹⁵PRADO, Marco Aurélio Máximo, MACHADO, Frederico Viana. **Preconceitos contra homossexualidades: a hierarquia da invisibilidade**. São Paulo: Cortez, 2008. – (Preconceitos; v. 5), p. 29-30.

⁹⁶Legião Urbana. *Soldados*. **Legião Urbana**, Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1985.

⁹⁷ASSAD, 2000, p. 182.

código moral estabelecido, têm a tarefa de se fazer porta-vozes de um conjunto de mudanças que são tanto sociais quanto políticas”⁹⁸. Russo assume essa tarefa como prática moral e política. A homenagem do seu álbum solo é dedicada ao *Levante de Stonewall*⁹⁹:

Minha participação é ser um exemplo. Quanto mais gente perceber que as pessoas podem ter uma orientação sexual diferente da norma – e por serem diferentes da norma não são anormais ou doentias – e que podem ter uma vida digna, estou satisfeito. Stonewall foi um pretexto para se falar de uma das minorias. A verdade é que somente o Rock, a ecologia e os movimentos em defesa das minorias, o mundo vem prestando mais atenção às coisas¹⁰⁰.

No evento de lançamento do álbum, o cantor explica ao repórter Paulo Reis, do *Jornal do Brasil*, os motivos que o fizeram gravar este disco:

Essas canções em inglês faz parte de vários momentos da minha vida [...] O amor gay não é só o lado físico, e o disco dala justamente disso. As pessoas têm o direito de se expressar, de mostrar que existe amor, ternura e carinho e amizade entre elas. O modelo hétero oprime as pessoas. Está na hora de se respeitar os direitos humanos dos que têm sensibilidades diferentes¹⁰¹.

No segundo disco da Legião Urbana, intitulado *Dois*, de 1986, há a canção *Daniel Na Cova dos Leões*. Há também traços homoafetivos nas entrelinhas de seus versos. O título da canção é uma referência integral ao sexto capítulo do Antigo Testamento do livro de Daniel sob o nome também de *Daniel na Cova dos Leões*¹⁰².

Antes mesmo do desenrolar dos versos da canção, o título já sugere um desafio, um confronto, um indivíduo numa condição subalterna em uma relação de poder – uma coragem cujo custo da fatura será pago com a própria morte. Nesta canção, o que Renato Russo cala é mais revelador do que diz, muito embora se perceba – ao codificar os simbolismos e as figuras de linguagem – que se trata de mais uma manifestação do que se verdadeiramente é. A interpretação fica evidente nos versos:

⁹⁸GROS, 2004, p. 51

⁹⁹O Levante de Stonewall foi crucial porque soou o restabelecimento para esse movimento. Ele se tornou um emblema do poder gay e lésbico. Ao usar a tática dramática de protestos violentos que estava sendo usada por outros grupos oprimidos, os eventos no Stonewall implicavam que os homossexuais tinham tanta razão em estarem descontentes quanto eles (FADERMAN, 1981, p. 195).

¹⁰⁰ASSAD, 2000, p. 194.

¹⁰¹MARCELO, 2009, p. 345.

¹⁰²Legião Urbana. *Daniel na Cova dos Leões*. **Dois**. Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1986.

Faço nosso o meu segredo mais sincero
 Que desafia o instinto dissonante
 Teu corpo é meu espelho e em ti navego
 Mas tão certo quanto o erro de ser barco a motor
 E insistir em usar os remos

O “instinto dissonante” pode muito bem ser interpretado como o desejo desviante, o desejo considerado anormal para uma sociedade cristã e conservadora, tal qual Daniel orando para seu próprio deus, desafiando o decreto real. Em “teu corpo é meu espelho e em ti navego”, Renato Russo dirige a palavra ao interlocutor semelhante a ele – uma pessoa do sexo masculino – e a expressão “e em ti navego” pode ser interpretada com o contato físico proximal e íntimo, figurada uma relação homoafetiva. Renato Russo, tal qual Daniel, desafia o *status quo*¹⁰³ vigente – cada qual ao seu tempo – assumem o risco de serem e afirmarem quem verdadeiramente são, pois, para eles, não basta viver de acordo, mas sim viver na discórdia buscando um acordo. Conforme as palavras do cantor:

O caminho é por aí: é preciso respeitar as pessoas que não são comuns, que não são maioria. Gente que não vai gritar na Copa do Mundo, gente que pensa, que não aceita tudo que é dito. A maior parte das pessoas não pensa, nem existe. O modelo de pessoa comum é vazio. Você não pode discordar de nada para não parecer diferente¹⁰⁴.

É a coragem da verdade que aproxima esses irmãos longínquos, munidos do mesmo *modus operandi*¹⁰⁵, e utilizando a *parresía* como dispositivo fundamental para as suas vidas. Eis mais um exemplo do exercício de si em Russo, como um sujeito que diz livre e corajosamente sua verdade.

No quarto álbum *As Quatro estações* – nome este sendo uma referência a obra do músico clássico Antonio Vivaldi – Renato Russo compôs a letra que até então mais revelaria sua orientação sexual, intitulada *Meninos e Meninas*, de 1989. Os primeiros versos já demonstram a indignação de Renato no que diz respeito ao preconceito da sociedade, da cidade:

Quero me encontrar, mas não sei onde estou
 Vem comigo procurar um lugar mais calmo
 Longe dessa confusão
 E dessa gente que não se respeita

¹⁰³Locução latina que significa "no estado das coisas".

¹⁰⁴ASSAD, 200, p. 170.

¹⁰⁵Utilizada para designar uma maneira de agir, operar ou executar uma atividade seguindo geralmente os mesmos procedimentos (IRVING, 1978, p. 939).

Tenho quase certa que eu não sou daqui¹⁰⁶

Aqui, vê-se um discurso de descontentamento em relação ao próprio lugar em que se vive. A um sentimento de deslocamento, de não pertencer ao espaço que o julga e o reprime. Para o compositor:

Como cidadão, tenho como postura política de ser contra qualquer tipo de preconceito em relação à sexualidade humana. Principalmente no caso de bissexualismo, lesbianismo, homossexualismo, pansexualismo, transexualismo, o que você quiser chamar¹⁰⁷.

De algum modo o enunciador sente-se sufocado e repreendido, e é por intermédio das suas palavras, da sua voz, que Renato grita ao mundo sua revolta e angústia em relação àquilo no qual ele não se submete ou pelo que se deixa vencer. Nos versos seguintes – mais especificamente no refrão – Renato realiza um jogo de palavras que mais uma vez demonstram sua irreverência e sua coragem, como se observa em:

Acho que gosto de São Paulo
Gosto de São João
Gosto de São Francisco
E São Sebastião
E eu gosto de meninos e meninas

O último verso é revelador; Renato Russo pronuncia em alto e bom som sua orientação sexual a todos que tivessem contato com a canção – o que ultrapassaria milhões de pessoas. Aliás, só esse álbum ultrapassaria a marca de dois milhões de cópias vendidas, sendo Meninos e Meninas uma canção de grande projeção executada incansavelmente nas rádios Brasileiras. É importante também perceber as menções a santos da Igreja Católica presentes no refrão. Renato utiliza um jogo de palavras moralmente contraditório aos preceitos do catolicismo, o compositor, na época do lançamento do álbum, declarava-se abertamente católico: “Sou católico apostólico romano, mas eu detesto... A minha bíblia está na minha mesa de trabalho”¹⁰⁸.

Assunto muito abordado em suas entrevistas, sua sexualidade foi também tema da conversa entre o cantor e o jornalista Daniel Stycer, da revista *IstoÉ*, na qual Russo fala a respeito de quando assumiu publicamente sua homossexualidade:

¹⁰⁶Legião Urbana. Meninos e Meninas. **As Quatro Estações**. Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1989.

¹⁰⁷ASSAD, 2000, p. 197.

¹⁰⁸ASSAD, op. cit., p. 214.

Foi em 1988. Faço parte de uma minoria, que não é tão minoria assim, ainda mais neste país. Me considero pansexual, mas sou o que as pessoas chamariam de homossexual. Chegam as pessoas pra mim e dizem: “Não, Renato, você não é gay, você não desmunheca”. Tá bom. Desde quando eu preciso colocar uma peruca e sair rebolando? Isso porque somos uma sociedade católica, machista e falocrata [...], **Isso faz parte da minha vida, não é um problema. É importante falar sobre isso. Se fizesse parte de outra minoria e se existissem coisas que me incomodassem, acho que, tendo a posição de artista, eu falaria**¹⁰⁹. Não é para ser politicamente correto ou para chamar atenção. Já tive namorada, tive um filho, mas gosto de poder cantar uma música do Bob Dylan dizendo “If you see him” (“se você o vir”) em vez de “If you see her” (“Se você a vir”)¹¹⁰.

Ele já desafiara o sistema heteronormativo em vigor a sua época, mas, ao afirmar sua crença religiosa, Renato Russo seria duplamente julgado. Alguém autoproclamado católico e de condutas homoafetivas causaria, por conta desta relação paradoxal, um estranhamento aos ouvidos de muitos que ouviriam esse refrão pegajoso e melancólico soando diariamente nas rádios e televisões do país. Para Michael Foucault, em *História da Sexualidade*:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder, desordena a lei, antecipa, por menos que seja, sua liberdade futura¹¹¹.

Renato Russo plantou uma semente que rapidamente, germinou na alma de muitos de seus fãs. Agora, esse cântico libertário, faz parte das frequências e vibrações de todo o país. Sua voz, então, sobrevoa a cidade e se difunde:

O olhar vai direto: ele escolhe, e a linha contínua que ele traça opera, em um instante, a divisão do essencial; ele vai além do que vê; as formas imediatas do sensível não o enganam; pois ele sabe atravessá-las [...]; o olhar é mudo como um dedo apontado, e denuncia¹¹².

Na canção *La Maison Dieu*¹¹³, do álbum *Uma Outra Estação*, lançado após o falecimento de Renato Russo, em 1997, é possível interpretar, no decorrer dos seus versos, uma relação homoafetiva entre o enunciador e a quem a palavra é direcionada. De forma crua, Russo aproxima sexo e morte, assim como a volta da tortura e da pressão nesta canção.

¹⁰⁹**Grifo meu.**

¹¹⁰MARCELO, 2009, p. 346

¹¹¹FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 2ª ed. Rio de Janeiro/ São Paulo. Paz e Terra, p. 11.

¹¹²GROS, 2004, p. 27.

¹¹³ Legião Urbana. *La Maison Dieu*. **Uma Outra Estação**. Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1997.

O cenário configurado na canção se contextualiza em plena ditadura militar. A letra resgata uma memória anterior ao momento político atual, como se pode ler nos versos “o terror continua / só mudou de cheiro e de uniforme”. Michael Foucault relaciona de forma direta a questão do ato de dizer a verdade, daquele que tem a capacidade de dizê-la e de por que se deve dizê-la à contestação dos operadores de dominação. Há uma relação entre a análise dos tipos de racionalidade que podem enraizar modos distintos de um indivíduo exercer a tarefa de dizer a verdade e seu combate contra os aparelhos de restrição da liberdade:

Quem se rebela contra uma forma de poder não pode apenas denunciar a violência ou criticar instituições. É preciso perguntar *como* se racionalizam as relações de poder; é o único modo de evitar que outras instituições, com os mesmos efeitos, tomem o lugar das antigas¹¹⁴.

Mesmo com o fim da ditadura militar no Brasil, os tempos de democracia não são suficientes para apaziguar o medo e a insegurança frente àqueles que estão no poder. A violência e a opressão ainda operavam na vida dos brasileiros e, principalmente no cotidiano das minorias. O sentimento dos tempos sombrios e angustiantes de ditadura militar ainda o assombram: “uma revolução de merda / de generais e de um exército de merda / nunca poderemos esquecer”. A lembrança é viva na sua memória e a dor o atravessa como uma faca na medula. A respeito do seu público e dos efeitos possíveis que se produzem em suas canções, Russo comenta:

Nosso público tem um perfil que eu acho muito bonito. São pessoas que não são racistas, não são fascistas, que buscam uma determinada ética frente ao mundo complicado que têm. Fico feliz em tentar trabalhar com o que acredito, e o que acredito passar na música. Não existe confusão¹¹⁵.

Nos versos “teu corpo branco já pegando pêlo / me lembro o tempo em que você era pequeno”, o interlocutor é alguém do sexo masculino, sendo possível detectar esse detalhe tão importante atentando à desinência de gênero no adjetivo (pequeno). Os versos remetem a uma amizade antiga, de tempos atrás. Em “não pretendo me aproveitar / de qualquer forma quem volta sozinho pra casa sou eu”, percebe-se que há uma relação entre eles, embora pareça conturbada e delicada, já que há um cuidado em deixar claro suas boas intenções, apesar de estar sozinho, “sexo, compras, dinheiro e companhia / mas nunca amor e

¹¹⁴FOUCAULT, Michael. "'Omnes et singulatum': vers une critique de La raison politique", in *DE IV*, Paris: Gallimard, 1979, p. 161.

¹¹⁵ASSAD, 2000, p. 201.

amizade”, esses versos anunciam uma relação de interesses meramente sexuais e materiais – o sentimento aqui é renegado ou escondido. No trecho:

Eu acho que depois
De um dia difícil
Pensei ter visto você
Entrar pela janela e dizer
Eu sou a tua morte
Vim conversar contigo
Vim te pedir abrigo
Preciso do teu calor

A relação parece calculada, oculta aos olhos do mundo. A porta da frente não esta aberta, e o que resta é a janela, é a única opção segura. A uma força maior que os impedem, de se revelarem publicamente. O interlocutor – desejo perigoso do eu-lírico – potencialmente a sua morte, o caminho para a abreviação da sua vida. Qualquer comportamento desviante da heteronormatividade na ditadura era uma credencial para a tortura. Em entrevista à emissora BBC Brasil, cedida em 2014, Pedro Dallari, jurista e coordenador da Comissão Nacional da Verdade, afirmou que os trabalhos da comissão, nos últimos três anos, identificaram que a orientação sexual e o gênero eram fatores diferenciais no nível de crueldade das sessões de tortura: “homossexuais que eram presos ou perseguidos politicamente acabavam sofrendo mais. Na visão do regime isto era um agravante na condição deles, o que também acontecia com os negros e as mulheres”¹¹⁶. Ao abrir um show, 1985, no dia 10 de outubro, data que marcava a morte de Emílio Garrastazu Médici¹¹⁷, Russo profere seu discurso:

Muitas vezes, eu penso que só morre gente boa, gente que faz bem ao mundo. No entanto, a morte desse ditador me conforta e, creio, conforta a todas as pessoas que sonham com um Brasil livre e bonito. Então, vamos fazer desse show a celebração da morte de mais um fascista¹¹⁸.

Segundo a BBC, também em 2014, no mês de abril, na cidade de São Paulo, durante uma audiência pública, o diplomata Paulo Sérgio Pinheiro, similarmente se posicionou sobre o tema:

Durante a ditadura militar, a homofobia, traço incrustado desde sempre no funcionamento dos aparelhos estatais e nas atitudes da sociedade brasileira, acirrou-se. Havia repressão sistemática de homossexuais por parte do aparelho repressivo. Militantes gays eram humilhados nos interrogatórios e

¹¹⁶Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141210_gays_perseguiacao_ditadura_rb>

¹¹⁷ General do Exército e presidente da República durante a ditadura militar brasileira.

¹¹⁸ASSAD, 2000, p. 90.

tortura. Espetáculos de travestis e transformistas eram censurados e proibidos. Publicações eram censuradas. A sociabilidade LGTB obrigada a se esconder e se reprimir¹¹⁹.

La Maison Dieu, traduzido para o português como *A Casa de Deus*, representa literalmente o espaço dessa canção, a qual seria o único local seguro para relação dos dois. No verso “vim te pedir abrigo”, abre-se a ideia de o interlocutor estar fugindo de alguém ou de algum lugar. Na ditadura militar no Brasil, existiam as “casas de tortura”, como a “Casa da Morte”, localizada em Petrópolis, no Rio de Janeiro e também a “Casa Azul”, situada no Araguaia, Mato Grosso. É muito provável que o título da canção se derive das casas de tortura, sendo *La Maison Dieu* – A Casa de Deus – um campo seguro para os dois seguirem seus instintos primitivos, seus desejos perseguidos, sua liberdade. Acerca do custo de expor sua sexualidade, Renato Russo afirma que:

Nem para ganhar dinheiro uma pessoa arriscaria passar pelo que eu passei. Tem muito preconceito ainda. São os vizinhos, as piadinhas, você não é considerado uma pessoa normal. Eu acabei de sair de um relacionamento, no qual o carinho que supostamente seria o meu par achou que a barra pesava demais, e que não valia a pena enfrentar todas essas dificuldades. Mas eu não tenho problema com isso, estou satisfeito do jeito que sou¹²⁰.

Russo apresenta seu ideal de vida, a sua verdade, e deixa, através de suas canções, a memória e os efeitos dessa existência. Seu discurso desenvolve-se na atualidade. Russo, pois, encontra-se na vertical de si mesmo.

4.3 CRÍTICA DO PRESENTE

A música é um artefato literário com atributos específicos. E um desses atributos especiais - e possivelmente o mais importante deles – é o fator político. Política e música são inseparáveis. A música é essencial para a cidade; é, pois, um tônus vital, fundamental para

¹¹⁹Ibid. loc. cit.

¹²⁰Ibid., p. 197.

se viver em sociedade. Uma música que negligencia a política é o reflexo de uma política que negligencia a cultura, logo, a própria música acaba por se sabotar. A música, objetivamente dita como ruim, é justamente aquela que negligencia o seu maior poder, que rompe com sua própria áurea, que renega o seu status político. Renato Russo dirige sua crítica a muitos elementos da sociedade a qual é contemporâneo: o preconceito e suas ramificações, os modismos, comportamento, vícios, violência policial são o mote para o compositor exercitar sua vocação, rebelde e revolucionária. Russo, pois, faz uma experiência física e ontológica do presente. Para Michael Foucault, “o discurso revolucionário, quando assume a forma de crítica da sociedade existente, desempenha o papel de um discurso parresíástico”¹²¹. No que toca a este tema, canções como *O Reggae*, *Metrópole*, *La Maison Dieu*, *A Dança*, *Conexão Amazônica*, *Tédio (com um T bem grande pra você)*, *Perfeição*, *Mais do Mesmo* e outras serão analisadas.

Aqui, analisar-se-á o discurso político de Renato Russo, de protesto, de provocação, de revolução e indignação que resulta em abrir-se um espaço de risco indeterminado, que pode ir da desonra ao exílio. Por esta razão, exige-se do sujeito uma alta dose de despojamento, de coragem. O sujeito que se utiliza da *parresía* é certamente um cidadão como os outros, que fala como os outros, mas que se coloca, de certa forma, ao lado dos outros. Em trechos de entrevista a Sônia Maia, da *Revista BIZZ*, em maio de 1989, no livro *Conversações com Renato Russo* o cantor fala a respeito da violência policial e da origem do nome da sua primeira banda, o Aborto Elétrico:

Era tão louco nem eles sabiam o que era. Implicavam com todo mundo. Era a época da redemocratização. A colina, que era nossa base bem no comecinho, era também a residência dos professores da UnB- gente da esquerda que não podia falar... e volta e meia vinham as joaninhas- não, nem joaninhas, era Veraneio mesmo. Essa história de "Veraneio Vascaína" é por causa disso. Eles entravam na universidade, aquela coisa de bater em estudante, etc. O nome Aborto Elétrico é justamente porque eles inventaram, em 68, os cassetetes elétricos que davam choque. Numa dessas batidas, uma menina que estava grávida, nada a ver com a história, levou uma tal daquelas cassetadas e perdeu a criança! Coisa de mau gosto! Então, Aborto Elétrico era o que representava a música da gente. Agora, a repressão existia em vários níveis, em todos os lugares. Tinha de se ter muito cuidado com o que se falava. Não se podia falar mal do governo¹²².

¹²¹FOUCAULT, 2011, p. 29.

¹²²ASSAD, 2000, p. 268.

Na canção *La Maison Dieu*, analisada anteriormente, a temática central é a vida na ditadura. Embora já se tivesse restaurado a democracia no país desde 1985, ainda havia a memória do passado recente, Renato Russo escreve em uma das estrofes:

Eu sou a lembrança do terror
De uma revolução de merda
De generais e de um exército de merda
Nunca poderemos esquecer
Abra os olhos e o coração
Estejamos alertas
Que o terror continua
Só mudou de cheiro e de uniforme

Brasília deve muito à Legião urbana e às bandas que lá surgiram. Foi a primeira vez que a cidade apareceu no noticiário nacional como uma manifestação cultural. A primeira manifestação cultural a sair de Brasília e conquistar o Brasil é justamente o rock de Brasília. A cidade era e ainda é associada exclusivamente à sede do poder no Brasil. A cena musical de Brasília no final dos anos sessenta deu novos ares à cidade. Todavia, havia um contraste muito grande entre a capital Brasília e a situação social e econômica das cidades em torno dela. Em entrevista, Russo apontava para este problema:

[...] acho que as pessoas em Brasília poderiam se organizar, ter uma espécie de organização comunitária, talvez até a nível político, para ajudar as satélites. Acho que o Plano Piloto vive numa ilha, isso é uma coisa muito negativa. Não é tão difícil prever que possam surgir problemas, num futuro próximo, por causa desse disparate social que existe¹²³.

Brasília em nada parecia com a realidade dos moradores das da região metropolitana brasiliense. Essa mesma temática é abordada na canção *Metrópole*¹²⁴, gravada por Renato Russo e lançada no segundo álbum da banda Legião Urbana, em 1986:

Sem carteirinha não tem atendimento
Carteira de trabalho assinada, sim senhor
Olha o tumulto: façam fila, por favor
Todos com a documentação
Quem não tem senha não tem lugar marcado
Eu sinto muito, mas já passa do horário
Entendo seu problema, mas não posso resolver
E contra o regulamento, está bem aqui, pode ver
Ordens são ordens

¹²³ASSAD, 2000, p. 41.

¹²⁴Legião Urbana. *Metrópole*. “Dois”. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1986.

Em todo caso já temos sua ficha
 Só falta o recibo comprovando residência
 Pra limpar todo esse sangue, chamei a faxineira
 E agora eu já vou indo senão perco a novela
 E eu não quero ficar na mão.

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

Isolados do resto do país, e ao mesmo tempo tão perto do exterior, morando numa cidade entediante, sem opções de lazer, aqueles garotos foram gestando uma cultura própria. A base era a Colina, prédios para abrigar funcionários e professores da UnB¹²⁵.

Na música *Tédio (com um T bem grande pra você)*¹²⁶, o compositor inicia sua canção com os versos:

Moramos na cidade também o presidente;
 E todos vão fingindo viver decentemente;
 Só que eu não pretendo ser tão decadente não
 Tédio com um “T” bem grande pra você.

Na canção *Mais do Mesmo*¹²⁷, há um diálogo com o intuito de criticar e promover a reflexão daquele ao qual a palavra é endereçada. Nesta canção, Russo promove uma consciência de classe ao objeto da crítica, bem como uma consciência social àquele que recebe a crítica. As perguntas retóricas servem como mote do seu desempenho parresiótico e também do efeito produzido por seu enunciado:

Ei menino branco, o que é que você faz aqui?
 Subindo o morro pra tentar se divertir
 Mas já disse que não tem e você ainda quer mais
 Por que você não me deixa em paz?
 Desses vinte anos nenhum foi feito pra mim
 E agora você quer que eu fique assim igual a você
 É mesmo, como vou crescer
 Se nada cresce por aqui?

¹²⁵DAPIEVE, 2000, p.37.

¹²⁶Legião Urbana. *Tédio (com um T bem grande pra você)*. **Dois**. Rio de Janeiro. EMI-ODEON, 1986.

¹²⁷Idem. *Mais do Mesmo. Que País É Esse?*, Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1987.

Quem vai tomar conta dos doentes
Quando se tem chacina de adolescente?
Como é que você se sente?

Há inúmeras canções nas quais Russo elabora uma crítica do presente. Em *A Dança*¹²⁸, Renato Russo faz uma pungente crítica à misoginia e ao sexismo, sobretudo entre os jovens de sua época:

Não sei o que é direito, só vejo preconceito
E sua roupa nova é só uma roupa nova
Você não tem ideias pra acompanhar a moda
Tratando as meninas como se fosse lixo
Ou então espécie rara que a só você pertence
Ou então espécie rara que você não respeita
Ou então espécie rara que é só um objeto
Pra usar e jogar fora depois de ter prazer

Russo, dando a atenção devida aos preconceitos dos seus pares, age ferozmente contra essas condutas. O compositor reconhece, aponta, denuncia o problema e enuncia, por meio de suas canções, a sua indignação. Quando Russo se veste deste discurso de denúncia em uma sociedade heteronormativa, machista e misógina, ele assume riscos. E diz Michael Foucault: “o parresista revela e desvela o que a cegueira dos homens não pode perceber”¹²⁹. Para que um enunciado seja considerado parresista, Michael Foucault assinala:

Para que haja *parresía* é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixa-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais próxima violência. É, portanto a verdade, no risco da violência¹³⁰.

Ainda no que diz respeito aos jovens – faixa etária de maior consumo de suas canções –, Russo tece críticas específicas a uma parte da juventude de Brasília, em entrevista à repórter Cynthia Rosa, do *Jornal de Brasília*:

Brasília fascista? Total! Eu conheço muito bem essa raça, conheço muito bem meu eleitorado. A gente já passou por certas coisas... Esses boyzinhos com revólver... É um saco! Ficam esses parasitas vivendo dos outros, em cima da corrupção, não tem nada a ver¹³¹.

Na canção *Conexão Amazônica*¹³², do terceiro álbum da Legião Urbana, Russo dirige seu discurso não apenas para uma problematização do tráfico de entorpecentes, mas

¹²⁸Idem. *A Dança. Legião Urbana*. Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1986.

¹²⁹FOUCAULT, 2011, p. 16.

¹³⁰Ibid., loc. cit.

¹³¹MARCELO, 2009, p. 291.

¹³²Legião Urbana. *Conexão Amazônica. Que País É Este*. Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1987.

também para uma certa presunção por parte de algumas cabeças pensantes do cenário cultural de Brasília:

Estou cansado de ouvir falar
 Em Freud, Jung, Angels, Leonard
 Intrigas intelectuais
 Rodando em mesa de bar
 E você quer ficar maluco sem dinheiro
 E acha que está tudo bem
 Mas alimento pra cabeça
 Nunca vai matar a fome de ninguém
 Uma peregrinação involuntária
 Talvez fosse a solução
 Autoexílio nada mais é
 Do que ter seu coração na solidão

A canção anteriormente analisada foi censurada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal quando ainda o Brasil vivia no regime militar, como é o caso da canção *Baader-Meinhof Blues*¹³³, do primeiro álbum da Legião Urbana, cuja temática problematiza a instabilidade gerada pela violência dos grandes centros, como também na ausência de empatia nos tempos atuais, nos equívocos humanos refletidos no campo da ética e da justiça e na massificação cultural e na alienação promovidos pela televisão. Seguem alguns versos desta obra:

E esta justiça desafinada
 É tão humana e tão errada
 Nós assistimos televisão também
 Qual é a diferença?
 Não estatize meus sentimentos
 Pra seu governo
 O meu estado é independente
 Já estou cheio de me sentir vazio
 Meu corpo é quente e estou sentindo frio
 Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber
 Afinal, amar ao próximo é tão démodé

Diz o texto da censura, assinado por Aldmeriza Cristina, uma das responsáveis pela avaliação:

O autor prega violência, inconformismo, descrença, no próximo, individualismo e critica a Justiça, concluindo, com versos dúbios, seus sentimentos em estreita relação com o poder, Em face dessas mensagens negativas de pregação tendenciosa anarquista, não toleráveis à veiculação irrestrita, sugerimos a não liberação¹³⁴.

¹³³Idem. *Baader-Meinhof Blues*. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro. EMI-Odeon, 1985.

¹³⁴MARCELO, 2009, p. 262.

Outras canções passaram pelo crivo de censores e também foram censuradas, como as previamente analisadas aqui, *Tédio (Com Um T bem Grande Pra Você)* e *Conexão Amazônica*. As canções *O Reggae*, *Setenta e Sete* e *Dado Viciado* também entram nessa lista de músicas que tiveram sua radiodifusão vetada. Os motivos eram muito similares quando comparados os textos da censura: brado dos malfeitores unidos; ameaça declarada; apologia ao crime; situação deprimente de um viciado em drogas; fere a dignidade do povo brasileiro. Em *O Reggae*¹³⁵, Russo elabora uma pungente crítica ao sistema educacional no que diz respeito à falta de coerência na preparação do indivíduo para sua realidade. Também critica o sistema social no que diz respeito aos padrões de comportamento e costumes de família e autoridades. Segue a letra da canção em sua totalidade:

Ainda me lembro aos três anos de idade
 O meu primeiro contato com as grades
 O meu primeiro dia na escola
 Como eu senti vontade de ir embora
 Fazia tudo que eles quisessem
 Acreditava em tudo que eles me dissessem
 Me pediram para ter paciência

Falhei, gritaram: cresça e apareça!
 Cresci e apareci e não vi nada
 Aprendi o que era certo com a pessoa errada
 Assistia o jornal da TV
 E aprendi a roubar pra vencer
 Nada era como eu imaginava
 Nem as pessoas quem eu tanto amava
 Mas e daí, se é mesmo assim
 Vou ver se tiro o melhor pra mim

Me ajuda se eu quiser
 Me faz o que eu pedir
 Não faz o que eu fizer
 Mas não me deixe aqui
 Ninguém me perguntou se eu 'tava pronto
 E eu fiquei completamente tonto
 Procurando descobrir a verdade
 No meio das mentiras da cidade
 Tentava ver o que existia de errado

Quantas crianças Deus já tinha matado
 Beberam meu sangue e não me deixam viver
 Tem o meu destino pronto e não me deixam escolher
 Vem falar de liberdade pra depois me prender
 Pedem identidade pra depois me bater
 Tiram todas minhas armas

¹³⁵Legião Urbana. *O Reggae*, op. cit.

Como posso me defender?
 Vocês venceram esta batalha
 Quanto a guerra vamos ver

A letra é examinada pelos censores e o resultado não poderia ser outro: radiodifusão vetada: “O criminoso é mostrado como vítima do sistema social vigente [...]. É vítima do sistema policial, enfim, diz-se perdedor de uma batalha, mas que na realidade a guerra ainda não está decidida. Uma ameaça declarada”¹³⁶, discorre-se no texto da censura.

Na canção *Dado Viciado*¹³⁷, composta por Renato Russo durante a fase do Aborto Elétrico e lançada apenas em álbum após sua morte, Fiuza¹³⁸, em sua tese de doutorado, escreve que a letra recebeu quatro pareceres que chegaram a uma mesma conclusão: mostrava a situação a que chegou um jovem que fazia uso de drogas:

Você não tem heroína, então usa Algafan
 Viciou os seus primos, talvez sua irmã
 Mas aqui não tem *Village*, rua 42
 Me diz pra onde é que é que você vai depois
 Por que você deixou suas veias fecharem?
 Não tem mais lugar pras agulhas entrarem
 Você não conversa, não quer mais falar
 Só tem as agulhas pra lhe ajudar

O texto da censura desta canção critica a:

Situação deprimente de um viciado em drogas, ao mesmo tempo em que agride através da condenação. Não obstante expor a depressão de todo um contexto de um viciado em drogas, é possível de suscitar interesse pelo uso e consumo de substâncias entorpecentes¹³⁹.

A problematização e o diagnóstico feito por Renato Russo no que diz respeito às drogas é tema recorrente em suas canções. A abordagem não é somente feita como observador dos fatos, sobretudo como sujeito que faz a experiência física dessas vivências, como se pode perceber na letra da canção *Dado Viciado* e em outros de seus escritos.

A crítica do compositor também se dirige ao pedantismo intelectual de seus pares, reafirmado na entrevista na qual revisita o tema abordado na canção acima:

¹³⁶MARCELO, op.cit., p. 262.

¹³⁷Idem. *Dado Viciado. Uma Outra Estação*, Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1997.

¹³⁸FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, 2006, p. 134.

¹³⁹MARCELO, 2009, p. 264.

Em vez de ficar no Beirute¹⁴⁰ discutindo dogmatismo sintético-dramático na obra de Godard, faz que nem o Damata, passa o filme pra galera. Em vez de ficar discutindo Andy Warhol ou a linguagem do vídeo dentro da estética pós-modernista dos anos 1980, por que você não pega sua câmera? Faz que nem a Maria Coelo, vá filmar!¹⁴¹.

O discurso presunçoso e nacionalista de artistas, intelectuais e jornalistas de sua época que criticava a então nova geração de roqueiros também não ficara de fora da sua feroz crítica publicada no artigo feito por Russo *Roqueiros colonizados, mas atentos e conscientes*, no *Jornal de Brasília*. A respeito dessa presunção que o cantor considera digna da sua revolta, escreve: “isto é uma insegurança de uma geração mais velha, frustrada, porque não teve permissão para abrir a boca. Nós já estamos aqui no Brasil e ninguém precisa ficar esfregando na nossa cara que precisamos amar nosso país. Estamos atentos, muito atentos”¹⁴². Renato Russo diz que é necessária a crítica do artigo para que “se possa ter uma visão ainda que incompleta dos motivos pelos quais não tocamos samba, frevo, choro ou rumba”¹⁴³.

A *parresía*, neste caso, reside justamente no vínculo entre Russo e àqueles aos quais se endereça seu discurso, uma vez que estes “podem não acolher o que lhe é dito. Eles podem se sentir ofendidos, podem rejeitar o que lhe dizem e podem, finalmente, punir ou se vingar daquele que lhe disse a verdade”¹⁴⁴. O cantor também dirige sua crítica a alguns cantores da MPB em relação ao descompasso desses artistas no que diz respeito às demandas de uma nova geração: “[...] a MPB parece estar mais preocupada com a cama e a mesa e com a sensação das cordilheiras. E o pessoal que gosta de fazer letras espertas e não gosta de fazer rock no Brasil. O que fazer? Será que todos estão satisfeitos?”¹⁴⁵.

Neste artigo que o cantor produziu para um material de divulgação das bandas de Brasília no começo da sua carreira, Russo responde ao seu questionamento anterior: “rock é atitude, não é moda. É música da África, não é música africana. Tem no mundo inteiro. Por que não falar o que pensa, sem gramática correta, pelo menos enquanto você tem tempo e

¹⁴⁰Bar frequentado por jovens e membros da cena cultural de Brasília nos anos 70 e 80 onde havia apresentações e performance artísticas.

¹⁴¹MARCELO, op. cit., p. 292.

¹⁴²Ibid., p. 236.

¹⁴³Ibid., loc. cit.

¹⁴⁴FOUCAULT, 2011, p. 14.

¹⁴⁵MARCELO, 2009, p. 235.

energia?”¹⁴⁶. Ainda no que diz respeito a sua crítica à cultura de seu país, Renato Russo, na canção *Perfeição*¹⁴⁷, faz um diagnóstico da sua atualidade, do seu país e mundo em que vive, e se veste da ironia como um importante papel didático e moralizante para materializar sua análise. Abaixo algumas estrofes do extenso corpo da canção:

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

 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
 [...]

 Vamos celebrar nossa bandeira
 Nosso passado de absurdos gloriosos
 Tudo o que é gratuito e feio
 Tudo que é normal
 Vamos cantar juntos o Hino Nacional
 A lágrima é verdadeira

O Brasil, conhecido mundialmente à época como o país do carnaval e o país do futebol, é criticado pelo compositor justamente por essas propriedades que definem o país. Ao ser feroz em sua crítica, qualificando aqueles que comemoram o carnaval como “idiotas”, Russo produz um potencial efeito naquele que o ouve e se sente reconhecido no enunciado. Esse risco é impreciso, porém real. A crítica não é gratuita. Sua crítica se dirige ao governo, à política, aos operadores de dominação, aos vícios e defasagens sociais. Russo critica a televisão, o carnaval, o futebol; elementos presentes e caros na vida do cidadão brasileiro, de maneira geral. Como se vê também em *Que País É Este*¹⁴⁸, uma de suas canções de maior alcance radiofônico e reminiscência:

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

¹⁴⁶Ibid., p. 235.

¹⁴⁷Legião Urbana. *Perfeição. O Descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro. EMI-Odeon, 1993.

¹⁴⁸ Legião Urbana. *Que País É Esse? Que País É Esse?*. Rio de Janeiro. EMI-Odeon, 1987.

No Amazonas, no Araguaia
 Na Baixada Fluminense
 Mato Grosso, Minas Gerais
 E no Nordeste tudo em paz
 Na morte eu descanso
 Mas o sangue anda solto
 Manchando os papéis, documentos fiéis
 Ao descanso do patrão
 Que país é esse?
 Terceiro mundo, se for
 Piada no exterior
 Mas o Brasil vai ficar rico
 Vamos faturar um milhão
 Quando vendermos todas as almas
 Dos nossos índios num leilão
 Que país é esse?

Nesta canção, além dos temas recorrentes já analisados nas letras anteriores, a crítica também se dirige com dureza à exploração do trabalho. Russo também faz questão de citar o genocídio o qual sofreram – e ainda sofrem – os indígenas no Brasil, como também pode ser visto na composição *Índios*. A pergunta retórica a qual é matéria do título da canção objetiva promover ao leitor/ouvinte uma reflexão a respeito de seu país e de sua consciência de classe. Em *Música de trabalho*¹⁴⁹, a luta de classes, a relação entre patrão e proletariado, a violência policial são temas abordados na canção. Abaixo, alguns versos da composição de Renato Russo:

[...]

Mas o que eu tenho
 É só um emprego
 E um salário miserável
 Eu tenho o meu ofício
 Que me cansa de verdade
 Tem gente que não tem nada
 E outros que tem mais do que precisam

[...]

Sei que existe injustiça
 Eu sei o que acontece
 Tenho medo da polícia
 Eu sei o que acontece
 Se você não segue as ordens
 Se você não obedece
 E não suporta o sofrimento
 Está destinado à miséria
 Mas isso eu não aceito
 Eu sei o que acontece

¹⁴⁹ Legião Urbana. *Música de Trabalho. A Tempestade*. Rio de Janeiro. EMI-Odeon, 1996.

De forma evidente, Russo faz uma apreciação da alienação a qual grande parte das pessoas está sujeita. Os indivíduos não mais têm o controle sobre si mesmos. A sociedade impõe aos cidadãos uma condição de subordinação, subalternidade e servidão em relação às instituições vigentes, sejam elas sociais, econômicas ou ideológicas. Se não há obediência, o poder coercitivo garantirá que a ordem se instaure. Se o sujeito não se submete a esses operadores de dominação, a miséria é um potencial destino. O tópico “alienação” também é abordado em uma icônica canção *Geração Coca-Cola*¹⁵⁰, do primeiro álbum da Legião Urbana, de autoria de Russo. A canção denuncia o papel da televisão e do consumismo imperialista, que se justifica pela citação da empresa *Cola-Cola* no título da canção. Acerca da padronização de vida e de consumo promovidos pelas grandes corporações dominantes, Russo não vacila:

O que existe, hoje, é consumismo desenfreado. É a TV dizendo qual o seu sonho de consumo. Isso existe há décadas, mas não como hoje. Tanto que, agora, existe uma discussão sobre valores éticos no país, e não se chega a conclusão nenhuma. As pessoas perderam os sotaques, e Maceió é igual a Porto Alegre. Uma pasteurização que o fascismo faz muito bem¹⁵¹.

Esses elementos operam como deformadores de sujeitos sistemas alienantes que condenam o indivíduo a uma vida de mentiras e sofrimentos. As instituições, as convenções morais e o capitalismo são o motivo da atitude revolucionária, de mudança do compositor. As mazelas são desveladas e a esperança de mudança é o que move. A utilização do pronome “nós”, nesta canção, pressupõe uma relação de igualdade com o interlocutor. Renato Russo fala em nome de ambos, provoca a mobilização de quem recebe o enunciado e irradia o sentimento de rebelião contra os aparatos dominantes:

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês nos empurraram
Com os enlatados dos U.S.A., de nove às seis
Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês

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

¹⁵⁰ Legião Urbana. *Geração Coca-cola*. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro. EMI-Odeon, 1985

¹⁵¹ ASSAD, 2000, p. 60.

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

Sobre a crítica do presente e o papel fundamental da *parresía*, Michael Foucault esclarece que este modo de veridicção:

[...] sempre se aplica, questiona, aponta para indivíduos e situações a fim de dizer o que estes são na realidade, dizer aos indivíduos a verdade deles mesmos que se esconde a seus próprios olhos, revelar sua situação atual, seu caráter, seus defeitos, o valor da sua conduta e as consequências eventuais da decisão que eles viessem a tomar. O parresiasta não revela a seu interlocutor o que é. Ele desvela ou o ajuda a reconhecer o que ele, interlocutor, é.¹⁵²

Essa franqueza no falar, a ponto de se ignorar o que pode resultar do que se enuncia, não era apenas encontrada nas canções ou entrevistas de Renato Russo, mas também nas suas manifestações em apresentações com sua banda, a Legião Urbana. Em uma dessas apresentações, na cidade de Pernambuco, em 1986, ao perceber uma briga entre alguns indivíduos da plateia, Russo interrompe a música e discursa:

Aí começa a babaquice! O país tá botando pra foder. Puta que o pariu, o que é isso, é performance? E fiquem rindo, porque vocês não sabem o que o sul do Brasil pensa de vocês. Eu sei porque sou de Brasília! Não sou do Rio nem de São Paulo. E eu descobri que o Rio e São Paulo pensam do resto do país. E é uma pena, uma pena. Porque vocês são bonitos, são lindos. Esse lugar é muito legal. Assim como Brasília é legal, Belém é legal. Salvador é legal, Porto Alegre é legal, sabe? Mas aqui só dá Rede Globo e vocês só sabe copiar isso. Tipo assim, só é legal o que Rio e São Paulo dizem que é legal. Só por causa disso¹⁵³.

Depois volta a manifestar-se ao público: “Será que a gente pode voltar agora? Para falar sobre violência, é tão fácil, não tem problema nenhum. Mas para falar do jeito como as pessoas se gostam, sempre tem interferência. É foda”¹⁵⁴.

São constantes as manifestações revoltosas e contestadoras de Renato Russo em apresentações ao vivo. Entretanto, justo no show que o cantor considerara o mais importante

¹⁵²FOUCAULT, 2011, p. 18.

¹⁵³Ibid., p. 297.

¹⁵⁴Ibid., loc. cit.

da sua vida¹⁵⁵, a plateia saiu do controle e muitos imprevistos aconteceram. Brasília, dia 18 de janeiro de 1988. Estádio Mané Garrincha. Estima-se que havia pelo menos 50 mil pessoas para contemplar “o filho pródigo” na cidade onde se formara Russo, bem como a banda Legião Urbana. Mas “bem antes de a banda sair do hotel em direção ao estádio, o clima esquenta”¹⁵⁶. A estrutura montada não suporta a tamanha aglomeração de pessoas. Muito tumulto, desentendimentos entre fãs, o atraso da banda, enfim, muitos fatores contribuíram para a inquietação e insatisfação de muitos que foram assistir à Legião Urbana. Na terceira música, percebendo empurrões, pisoteios e uso de substâncias ilícitas entre os espectadores, o cantor reage com críticas àqueles que estavam causando tumulto entre aquele mar de pessoas¹⁵⁷. A coragem de falar a sua verdade produziu efeitos diversos em todos que lá estavam e:

Um homem sobe ao palco e agarra Renato. Maior e mais forte, não tem dificuldades para dar uma gravata no pescoço do cantor, que tenta se desvencilhar com golpes de microfone. Aturdidos, Bonfá e Dado param. Negrete continua a tocar. O som grave do contrabaixo é a única trilha daqueles instantes de perplexidade¹⁵⁸.

Essa condição da *parresía*, que Michael Foucault destaca como “a verdade, no risco da violência”¹⁵⁹ se materializou nesse que, para Renato Russo, seria a apresentação da sua vida. A atmosfera hostil se manteve, como diz Marcelo:

O telefone do apartamento 202 dispara. Ligações anônimas: xingamentos, promessas de porrada, ameaças de morte [...] “Legião, não voltem mais”. Com o dia claro, é possível ver a pichação no muro em frente ao bloco da família Manfredini¹⁶⁰.

Depois desse episódio, a Legião Urbana nunca mais retornou à Brasília. Muito embora tais reações fossem apenas o produto dessa relação do cantor com sua verdade, já que, “de certo modo, o parresista sempre corre o risco de minar essa relação que é a condição de possibilidade do seu discurso”¹⁶¹. Russo se pronunciou a respeito do fato e continuou com sua postura:

[...] houve uma espécie de catarse coletiva, levada para o lado errado. A reação das pessoas veio à tona, foi uma coisa muito visceral [...]. Não vou

¹⁵⁵Ibid., p. 311.

¹⁵⁶Ibid., loc. cit.

¹⁵⁷Ibid., p. 317.

¹⁵⁸Ibid., p. 319.

¹⁵⁹FOUCAULT, 2011, p. 11.

¹⁶⁰MARCELO, op. cit., p. 325.

¹⁶¹Idem. op. cit., p. 12.

pedir desculpas nem perdão, mas se eu pudesse voltar no tempo, não faria certas coisas que eu fiz. No caso de Brasília, eu faria tudo de novo¹⁶².

Renato Russo não era uma voz visceral apenas no que diz respeito à potência, recursos, variantes e inflexões, mas também como a força e projeção daquilo que enuncia, da sua coragem em se expor, na propagação da sua verdade, na crítica à contemporaneidade, enfim, na sua maneira de fazer, de ser e de se portar- *o éthos* - como produto de uma atitude revolucionária, da *parresía*. Para Adriana Cavarero (2011), o sujeito desponta sua identidade singular e única por meio de suas atitudes, de seus discursos, e essa distinção ela ocorre através desse acionamento desses discursos, o qual se materializa pela voz. A autora complementa:

A emissão fônica voltada pelo canto, a voz que pressiona o ar e que faz vibrar a úvula tem justamente uma função reveladora. Melhor ainda, mais que revelar, ela comunica. E comunica precisamente a unicidade verdadeira, vital e perceptível de quem a emite[...]. É preciso ao menos um dueto, um chamado e uma resposta: isto é, uma recíproca intenção de escuta, já ativa na emissão vocal que revela e comunica cada um ao outro¹⁶³.

A música é um dispositivo social, um manifesto, uma ferramenta fundamental para Renato Russo exercer a sua práxis vital, A música, em Russo, passa a vigorar no seu mais valioso espectro: o político, já que é no campo da relação entre a voz de um sujeito e seu auditor que insurge o político.

¹⁶²ASSAD, 2000, p. 42-43.

¹⁶³op. cit., 2011, p. 20.

5 O SILÊNCIO DE RENATO RUSSO

No livro *Foucault e a Crítica da Verdade*, o professor Cesar Candiotto escreve a respeito da confissão e produção da verdade:

A perspectiva crítica da problemática da verdade, quando referida às práticas confessionais, adquire características específicas nas investigações de Foucault. Entendido no sentido genérico de ‘admitir’, ‘declarar’, ‘reconhecer’, ‘confessar’, ‘verbalizar’ e ‘enunciar algo sobre si próprio’, nas mais diversas circunstâncias, a língua francesa utiliza o termo *aveu*¹⁶⁴.

É esta definição de confissão que interessa para este trabalho, as definições não aceitas por Foucault encontradas nas enciclopédias e nos dicionários. O filósofo considera algo além na confissão que faz dela significativa, e é no que diz respeito a este diferencial que Foucault indica o custo da confissão. Como diz Candiotto;

Somente há *aveu* na relação de poder quando ocorre a confissão daquele que a submete. É o que se percebe na confissão judiciária ou na confissão católica. Mas quando se trata de relações flutuantes e móveis, como na declaração de amor, isso não basta. Desse modo, o *aveu* suscita ou reforça uma relação de poder que é exercida sobre aquele que confessa, razão pela qual só há confissão, declaração e reconhecimento verdadeiros se forem custosos de serem confessados, declarados e reconhecidos¹⁶⁵.

No cristianismo, o verdadeiro dizer está na palavra que será revelada, em uma relação de fé estabelecida com o que será dito e em sacrificar-se em função dela. Aqui, o valor de verdade é atribuído a elementos externos ao que vêm do si — daí a exigência de uma renúncia de si mesmo: “é um ato verbal pelo qual o sujeito, numa afirmação sobre o que ele é, se liga a essa verdade, se coloca numa relação de dependência em relação a outrem e modifica [...] a relação que tem consigo mesmo”¹⁶⁶

¹⁶⁴CANDIOTTO, Cesar. **Foucault e a Crítica da Verdade**. Belo Horizonte: Autêntica; Curitiba: Champagnat, 2010, p. 69.

¹⁶⁵Ibid, p. 71-72.

¹⁶⁶FOUCAULT, 2006, p. 353.

5.1 O CUSTO DA CONFISSÃO

“Cazuza: a vítima da Aids agoniza em praça pública”. Estes são os dizeres estampados na capa da revista *Veja* – importante veículo de comunicação do Brasil – cuja data de publicação é de 26 de abril de 1989, acompanhados por uma imagem de Cazuza, visivelmente magro e debilitado fisicamente. Eis um trecho da matéria da revista:

[...] os olhares que Cazuza atrai são muitos e variados. Há os que contemplem o seu calvário com admiração pela coragem e garra do cantor. Há os que busquem o sensacionalismo e o escândalo. Há os que o apontem como herói e mártir da Aids. Há o que se sintam fascinados em beijá-lo na boca em público. Há os que o vejam com piedade. E há os que se sintam morbidamente atraídos pela tragédia de Cazuza [...] ¹⁶⁷.

O cantor e compositor brasileiro Cazuza, ao revelar-se soropositivo, teve sua delicada situação de saúde anunciada publicamente e de modo tendencioso pela revista de maior circulação do Brasil à época, a revista *Veja*. Assim como Cazuza, Renato Russo teve sua soropositividade confirmada em 1990, anos depois da confirmação de Cazuza ser portador do vírus da aids. Passados quase dez anos da descoberta da doença, o discurso pouco mudara em relação ao impacto inicial; o preconceito, o medo, o estigma continuavam, e, ainda hoje, são muito presentes.

Ser soropositivo, nesse contexto, era sinônimo de uma sentença de morte com data não muito longínqua. Esse era o discurso que operava naquela época. A epidemia, da então recém descoberta doença, era assustadora e implacável. Segundo o Ministério da Saúde, os primeiros casos confirmados da doença no Brasil foram em pacientes de prática homo/bissexual, no estado de São Paulo, no ano de 1982. Antes mesmo de os pesquisadores chegarem a um consenso em relação ao nome desta então nova doença que acometia, principalmente, homossexuais e bissexuais, o discurso midiático era unânime: tratava-se de uma “Peste Gay”, “Câncer Gay”, ou GRID – *Gay Related Immune Deficiency*. Muito pânico se alastrava ao redor do mundo tocante aos meios de transmissão da doença, ainda mais quando se especulou que esta poderia ser transmitida pelo ar e até mesmo por utensílios domésticos. Muito se especulava a respeito da epidemia, dando espaço a deduções erráticas.

O estudo acerca da aids se intensifica cada vez mais. Muito se precisava entender sobre sua estrutura biológica e criação de supostos antídotos e vacinas, porém nada era

¹⁶⁷ *Veja*. Abril, 1989.

suficiente para conter o medo e a aflição da população. Em 1987, mais de 62.000 casos já tinham sido registrados pela OMS em 127 países, a epidemia era global e fatal, e os grupos de riscos já estavam categorizados: homossexuais/bissexuais, usuários de drogas injetáveis e hemofílicos. E os grupos de risco ainda continuavam sendo os mesmos. Dentro das categorias de risco encontra-se Renato Russo, homossexual e usuário de drogas ilícitas, inclusive - por pouco tempo - fazendo uso da mais devastadora das drogas injetáveis, a heroína. O sociólogo Herbert de Sousa, mais conhecido como Betinho, proeminente sociólogo brasileiro e ativista dos direitos humanos, também acometido pela doença, diz em entrevista à revista *Veja*, em abril de 1989:

Todo aquele que tem Aids é discriminado, mas o preconceito aumenta quando se trata de homossexuais ou drogados – eles também são discriminados devido a suas opções de vida, as pessoas julgam que os homossexuais e drogados estão doentes por culpa própria¹⁶⁸.

Renato Russo, ainda no período onde ainda não era portador do vírus da aids, comenta a respeito da epidemia e os grupos de risco:

Era importante, como artista, eu me posicionar sobre a Aids. Sejamos honestos, Há uma relação homossexual na música. Estou nos grupos de risco. Só não sou hemofílico. Não quero ser o mártir da causa gay. O preconceito vem do desconhecido, do medo¹⁶⁹.

A carga encima Cazuza ainda então ainda mais pesada e intensa, pelo fato de ele estar contido nesses dois grupos mencionados por Betinho. Todavia, Cazuza, ao tornar pública sua doença, ajudou a elucidar mais o assunto que por muito tempo permaneceu nos mundos das sombras, num espaço onde só havia lugar para a morbidez e medo.

Por ser integrante dessas duas categorias, muito se especulava a respeito da condição de saúde de Renato Russo. Muitos boatos surgiram, inúmeras abordagens de diversos jornalistas tentavam conseguir uma resposta afirmativa, relativo ao líder da Legião Urbana ser portador do vírus hiv, porém Renato Russo operava com uma negativa em relação a ser acometido pela doença, como em uma declaração de 1992: “Mas que baixo astral! Eu não estou com Aids! Que pergunta idiota! Uma vez, no Circo Voador, me fizeram a mesma pergunta, e eu nunca mais voltei lá”¹⁷⁰. E novamente, em 1995, Renato Russo não expõe sua condição de saúde, agora não mais com uma negativa, mas reservando-se ao direito de não

¹⁶⁸Ibid., 1989.

¹⁶⁹ASSAD, 2000, p. 25

¹⁷⁰Ibid., p. 23.

se expor: “Eu me comporto como soropositivo? Isso é problema meu! Eu não abro”¹⁷¹. Renato Russo mostrava-se, então, uma figura ambígua, paradoxal. Se por um lado o cantor mostra-se destemido e verdadeiro, no que diz respeito à sua doença Russo opta pelo silêncio.

Antes de receber a confirmação de ser portador do vírus, Russo encontrava-se em uma violenta rotina de uso de drogas e bebidas. Sua mistura suicida de usar álcool, cocaína e Lexotan¹⁷² para dormir, estava em intensa progressão, como diz Dapieve:

Ele estava bebendo ainda mais que o habitual, estava ainda mais tenso que o habitual. Volta e meia incendiava algum lugar de tanta agitação. A causa: Renato estava preocupado com sua saúde. ‘Ele tinha certeza que tinha AIDS’, contaria Rafael (empresário da Legião Urbana)¹⁷³.

E foi em uma de suas internações para se desintoxicar, que Renato Russo recebeu a confirmação médica de que era soropositivo. Recebeu a notícia resignadamente; seu ser roqueiro tinha agora a certeza da morte, mas era uma condenação muito cruel, até mesmo para ele. Não quis que sua condição de saúde se tornasse pública, Russo não quis submeter-se, então, um número restrito de pessoas tomou conhecimento de sua enfermidade.

Os operadores de dominação, tanto da esfera política quanto da religiosa e midiática se habilitam em impor as normas, as regras de conduta, as convenções e potenciais “desvios” tocante ao comportamento e sexualidade. Foucault escreve, em *História da Sexualidade*: “e a causa do sexo – de sua liberdade, do seu conhecimento e do direito de falar dele – encontra-se, com toda legitimidade, ligada às honras de uma causa política”¹⁷⁴.

O custo da confissão, neste momento histórico, era calculado. Assumir-se portador do vírus da Aids era proclamar publicamente sua sentença irreversível de morte. Na confissão, aquele que fala se obriga a ser aquilo que diz o que diz ser. Confessar é colocar-se numa condição de dependência, já que esta prática sempre se dá num quadro de relação de poder. Diferentemente da confissão, a *parresía*, por mais que implique num custo, este é indefinido e incalculável. Para o filósofo Michael Foucault, no curso *Mal Faire, dire vrai*:

a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um

¹⁷¹Ibid., loc. cit.

¹⁷²Medicamento indicado para ansiedade, tensão e outras queixas somáticas ou psicológicas associadas à síndrome de ansiedade. É indicado também para o uso adjuvante no tratamento de ansiedade e agitação associadas a transtornos psiquiátricos, como transtornos do humor e esquizofrenia. Disponível em: <http://www.anvisa.gov.br/datavisa/fila_bula/frmVisualizarBula.asp?pNuTransacao=999712015&pIdAnexo=2435551>

¹⁷³DAPIEVE, 2000, p. 118.

¹⁷⁴FOUCAULT, 2015, p. 12.

parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; enfim, um ritual onde a enunciação em si, independentemente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação ¹⁷⁵.

O escritor Marcelo Rubens Paiva tece, na mesma publicação da revista *Veja* em que o sociólogo Betinho manifesta-se sobre a doença, uma análise a respeito dessa relação de Cazusa e sua condição de saúde anunciada publicamente:

Como a morte para ele é algo presente, as pessoas encaram tudo que ele diz, ou fala, ou compõe como uma espécie de testamento, das últimas palavras. O peso, a gravidade que as declarações e músicas de Cazusa adquirem levam o público a reagir de maneira estranha. No show dele em São Paulo, várias pessoas me falaram que aquilo não era um espetáculo de música, mas um ‘rito celestial’, e ia ao show como que para se despedir do Cazusa¹⁷⁶.

Segundo esta apreciação, assumir publicamente sua condição de saúde seria talvez aceitar ser olhado por outro prisma, o da perspectiva da morte, da despedida. Era trocar a imagem sólida, forte e potente criada por sua obra e conduta transgressora até um dado momento de sua vida, por um retrato que, aos poucos, despedaça-se, pulveriza-se e dissolve-se nas lágrimas da comoção alheia. Sua rebeldia que tanto incomodava agora daria espaço para olhares curiosos e dignos de pena. Suas canções seriam interpretadas muitas vezes a partir da ótica de alguém que está indo embora e está dizendo suas últimas palavras. Porém, esses operadores discursivos não silenciaram Russo completamente. É possível achar evidências claras em suas canções representadas por um simbolismo típico de Renato Russo, naquelas assinadas por ele no último disco da banda Legião Urbana, *A Tempestade*, de 1996. A atriz Denise Bandeira, amiga muito próxima de Renato Russo e que sabia da sua enfermidade, revela: “[...] depois de uma temporada de muita angústia e desespero, ele começou uma fase, digamos, meio mística que resultou num verdadeiro renascimento profissional e artístico” ¹⁷⁷. No encarte deste álbum, há uma citação de Oswald de Andrade, escritor modernista brasileiro, do livro *Serafim Ponte Grande*, que diz: “O Brasil é uma república cheia de árvores de gente dizendo adeus”. Os dizeres no encarte anunciam o que o

¹⁷⁵Idem. *Mal faire, dire vrai*. Louvain: UCL Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 61.

¹⁷⁶ *Veja*. Abril, 1989.

¹⁷⁷DAPIEVE, 2000, p. 118.

procede: um álbum de despedida, triste, melancólico e introspectivo. A primeira canção, intitulada *Natália*¹⁷⁸, apresenta em seus primeiros versos a atmosfera do álbum:

Vamos falar de pesticidas
De tragédias radioativas
De doenças incuráveis
Vamos falar de sua vida
Preste atenção ao que eles dizem
Ter esperança é hipocrisia
A felicidade é uma mentira
E a mentira é a salvação
Beba desse sangue imundo
Que você conseguirá dinheiro

Renato Russo volta a falar para si próprio, como se ele fosse o destinatário do próprio enunciado e utilizasse desta manobra discursiva para manifestar publicamente o que o sufocava e apontar as mazelas de seu tempo. Na canção *A Via Láctea*¹⁷⁹, do mesmo álbum, vê-se:

Quando tudo está perdido
Sempre existe um caminho
Quando tudo está perdido
Sempre existe uma luz
Mas não me diga isso
Hoje a tristeza não é passageira
Hoje fiquei com febre a tarde inteira
E quando chegar a noite
Cada estrela parecerá uma lágrima

Nos versos da canção anteriormente exposta, percebe-se a postura de alguém que está se despedindo, que está perdido, debilitado, como se o brilho das estrelas se transformasse em sombras e lágrimas. Nesta canção, o sofrimento físico, tanto na letra quanto na interpretação, é palpável. Sua sinceridade é dilacerante. Nada mais encanta e tudo parece se dissolver em tristeza e em solidão. E, na canção *O Livro dos Dias*¹⁸⁰, talvez a reveladora delas, Renato Russo materializa todo sentimento que o tomava:

Ausente encanto antes cultivado
Percebo o mecanismo indiferente
Que teima em resgatar sem confiança
A essência do delito tão sagrado

¹⁷⁸Legião Urbana. *Natália. A Tempestade*, Rio de Janeiro. EMI-ODEON, 1996.

¹⁷⁹Idem. “A Via Láctea”. op. cit.

¹⁸⁰Idem. *O Livro dos Dias*. op. cit., 1996.

Meu coração não quer
deixar meu corpo descansar
E teu desejo inverso é velho amigo
Já que o tenho sempre ao meu lado

É possível inferir que algumas das canções do seu último álbum são reveladoras sobre sua frágil condição de saúde, bem como sua iminente partida, nunca antes anunciadas claramente em alto e em bom som. No mesmo período de lançamento do último álbum de Renato Russo ainda vivo, o cantor relata em entrevista: “a morte está próxima e quero aproveitar ao máximo este momento para aprender com a própria vida e com a morte”¹⁸¹. Uma força maior atua sobre Renato Russo, força essa que, de tão intensa, o impede de exercer sua liberdade. Quase todo discurso que se produzia pela mídia sensacionalista e pelo conhecimento limitado e sombrio da população acerca da nova doença permitia espaço para a perpetuação do estigma e do preconceito.

Cazuza e tantos outros artistas foram vítimas do sensacionalismo perverso da mídia e do medo que assolava as pessoas. Tudo o que se produzia na esfera discursiva tornava o custo da confissão penoso e qualquer manifestação sobre o tema poderia ainda mais solidificar discursos sensacionalista, tendenciosos e evasivos. A respeito da especulação da imprensa, Russo é categórico: “Eu quero que essas pessoas que se preocupam comigo vão às favas; que elas se preocupem com a minha música. Se alguma coisa vai ficar vai ser a minha música, a nossa música, o nosso trabalho”¹⁸². Michel Foucault elucida que na confissão, *ou auveu*, deve haver uma força externa, uma acusação que exija tal informação. Candiotta também esclarece que:

O *auveu* identifica-se com o envolvimento do sujeito no reconhecimento da verdade que confessa. Envolvimento que prescinde da obrigação de fazer tal ou qual tarefa, mas simplesmente de tratar de ser o que se confessa ser¹⁸³.

Assumir publicamente sua condição de saúde seria também declarar-se culpado por tal situação, única e exclusivamente por ser homossexual e também usuário de drogas. Confessar seria reconhecer-se como culpado e que deveria ser punido. O não dizer de Renato Russo é optar por não entrar em um jogo de forças heterogêneas, dando espaço para interpretações mórbidas, inferências inválidas, jornalismo tendencioso e leviano de uma

¹⁸¹ ASSAD, 2006, p. 172.

¹⁸² MARCELO, 2009, p. 322.

¹⁸³ CANDIOTTO, 2010, p. 71.

sociedade conservadora heteronormativa que reprime e condena a todos que não se enquadram em suas regras, como diz Michael Foucault:

[...] Não há confissão, em sentido estrito, que no interior de uma relação de poder à qual a confissão dá o poder de se exercer sobre aquele que confessa. [...] Breve, a confissão suscita ou reforça uma relação de poder que se exerce sobre aquele que confessa. Isto porque não existe confissão ‘em meio a um custo’¹⁸⁴.

Os sujeitos são complexos, voláteis, ambíguos. Um silêncio não anula um ato revolucionário. Na *parresía*, a exigência da verdade parte do próprio sujeito, de uma ética como escolha, deliberada. Na confissão a requisição da verdade se dá em uma exigência externa. Talvez Renato Russo não quisesse ser mártir do sensacionalismo, assim como se viu em Cazuza, por mais que o silêncio pudesse lhe sufocar e fosse um empecilho no exercício pleno da sua liberdade. Esse silêncio em relação à sua condição de saúde é uma maneira de não se submeter a uma discursividade que o faz calar. E isso é um dos custos do artista que se torna uma extensão de sua obra.

¹⁸⁴ FOUCAULT, 2012, p. 06.

6 RENATO RUSSO E BAUDELAIRE: FORÇAS DA MODERNIDADE

Busca-se, neste capítulo, demonstrar a cidade como elemento essencial que se relaciona com o artista, com base no estudo no qual Michael Foucault se ocupa acerca de determinadas práticas na Antiguidade. Na análise do filósofo francês, o que se encontra é a promoção de uma modalidade de existência caracterizada por ações e discursos nos quais sujeitos almejam estabelecer consigo relações de autonomia, objetivando um grau de satisfação e plenitude. O poeta Charles Baudelaire é o mote para Michael Foucault fazer um diagnóstico nesta ordem de pensamento, que objetiva reacender uma perspectiva analítica e crítica do presente. Cabe agora, assim, analisar como o filósofo francês caminha em sua análise sobre o poeta francês, dentro da perspectiva da Modernidade para, em seguida, relacionar o conteúdo de suas reflexões a Renato Russo.

A partir da obra do poeta *O Pintor da Vida Moderna*, a problematização da modernidade, bem como sua crise, sua crítica e sua ambiguidade foram analisadas por Michael Foucault como uma maneira de reavivar um exame crítico do presente. A “atitude de modernidade”, cujo mote é de se questionar o presente no qual se vive, tem sido um grande desafio à filosofia e à história nos últimos dois séculos. Michel Foucault apresentou uma expressão nova a respeito desta temática. No que diz respeito a esta “atitude”, Foucault elucidada:

Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como aquilo que os gregos chamavam de *éthos*¹⁸⁵.

A Modernidade concebida por Michael Foucault deve ser entendida não como um período histórico, mas sim como uma atitude, na qual o sujeito se questiona acerca da sua atualidade, tomando a si mesmo como instrumento de uma minuciosa e ousada composição. De acordo com Foucault, Baudelaire é modelo desta atitude. O poeta define a Modernidade como o que é efêmero e fugaz. No entanto, ele não permanece imóvel ante esta constatação. No passageiro, o artista moderno tem o dever de buscar pelo eterno e extrair do fluxo do

¹⁸⁵FOUCAULT, Michel. *O que são as luzes? Ditos e escritos II*. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 342.

tempo uma essência. Esta conduta, nesse caso, pode ser considerada como uma tentativa de heroificar o presente, sujeitando-o a uma ação deliberada de sua vontade. Contudo, esta sublimação é irônica, uma vez que não objetiva a sacralização do instante atual, e sim sua modificação, sua transformação. O poeta Charles Baudelaire é a representação da derrocada do formato clássico do artista. Em seu livro *As Flores do Mal*, teve como alvo leitores com dificuldades quando se deparam com a poesia lírica, e dedica sua obra àqueles que o poeta reconhece nessas dificuldades. Todavia, Baudelaire reconhece no artista moderno a figura do herói.

Reconhecido como o signo da Modernidade, este sujeito ocupa-se em sua obra de temas e atitudes que compõem o artista de seu tempo. Indivíduo de natureza universal, cosmopolita, a multidão lhe é cativa. Ele quer se inserir neste aglomerado, fazer deste vasto mundo sua família, observando fixamente a todos. O poeta paradoxalmente ansiava pela solidão em meio à multidão, vagando pelas ruas de Paris, estudando tudo e todos que lhe atravessavam: eis que surge a figura do *flâneur*, o homem das cidades e das multidões. E é através dessas experiências que seu espírito de modernidade é materializado. Os acontecimentos banais e prosaicos do presente são os objetos de sua contemplação.

O sujeito que os grandes centros urbanos, avançando pelo enorme deserto de homens, procura por algo em especial. Busca por aquilo a que poderá chamar de Modernidade. Para Baudelaire, a Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente. Transitoriedade em que o artista moderno reconhece a beleza de que sua obra se vale. Diferentemente de uma concepção estética tradicional, para a qual o belo se identificaria com o universal e imutável, este artista tem na moda, nos costumes da época, em suas habitações e trivialidades, motivos que lhe interessam. Em contraponto, caberá a ele apreender destes elementos efêmeros o eterno, o absoluto, sem para tanto abster-se do fugidío.

De acordo com Michael Foucault, a Modernidade pode ser pensada como uma reunião de traços que constituem um determinado contexto da história. O filósofo acredita que se deve desvelar o que é moderno como uma atitude, e não como um período histórico. Esta conduta, esta atitude diz respeito a uma maneira de o sujeito se envolver com sua atualidade. Foucault define o trabalho do filósofo moderno como similar ao do artista moderno de Baudelaire:

Pela atitude de modernidade, o alto valor do presente é indissociável do esforço furioso para imaginá-lo de forma diferente e para transformá-lo,

não pela sua destruição, mas pela captura do que ele é. A modernidade baudelairiana é um exercício onde a extrema atenção ao real é confrontada com a prática de uma liberdade que é, ao mesmo tempo, respeito e violação deste real¹⁸⁶.

E é neste instante que a figura do poeta francês será objeto de análise fundamental de Michael Foucault, o qual reconhece em Baudelaire uma representação desta atitude. Sabe-se que a modernidade é comumente estabelecida pela emergência de uma noção da descontinuidade do tempo. Charles Baudelaire, em *O Pintor da Vida Moderna*, relaciona o moderno ao que é efêmero, passageiro, eventual. Contudo, ser moderno para o poeta francês não reside na aceitação inerte desta constatação, mas na atitude que se pode estabelecer em relação a tal movimento perpétuo em que nada permanece o mesmo. E isto resulta em “recuperar alguma coisa de eterno que não está além do instante presente, nem por trás dele, mas nele”¹⁸⁷. Baudelaire elabora uma oposição ao clássico conceito de belo, para a qual este era considerado único e absoluto. Na verdade, a noção do belo possuiria então uma dupla dimensão: por um lado, “é constituído por um elemento eterno, invariável”, e, por outro, “de um elemento relativo, circunstancial”¹⁸⁸. Este elemento relativo será identificado inserido aos costumes da época, ao que é fugidio e passageiro. Não obstante, é ele que permite a apreensão de sua contraparte universal.

Então, a tarefa do artista seria “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”¹⁸⁹, buscar no vórtice de elementos fugazes a sua Modernidade. O poeta moderno seria então atravessado por uma necessidade de heroificar o presente. Entretanto, como mencionado antes, esta heroificação possui uma ironia em si, pois a atitude de modernidade não visa “santificar” o momento, para então poder mantê-lo, a despeito de toda mudança. Ao contrário, tratando-se de encontrar no modismo algo de poético, o artista é aquele que diante do presente, o transfigura. Não anula, porém, o real, mas o confronta com uma liberdade criativa. Porém, enquanto o presente assume aqui importância singular, para Baudelaire a Modernidade suporia especialmente um modo de relação do sujeito a ser estabelecido consigo mesmo. Isto porque “ser moderno é não aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam; é tomar a si mesmo como

¹⁸⁶FOUCAULT, Michel. **O que são as luzes? Ditos e escritos II**. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000., p. 41.

¹⁸⁷Idem. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2008, p. 342.

¹⁸⁸BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. In: COELHO, Teixeira. (Org.). A modernidade de Baudelaire. Trad: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 162.

¹⁸⁹Ibid., p. 173.

objeto de uma elaboração complexa e dura”¹⁹⁰. O poeta francês relacionará esta atitude ao dandismo. Baudelaire descreve a figura do dândi:

O homem rico, dedicado ao ócio e que, mesmo aparentando indiferença, não tem outra ocupação que a de correr no encaço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado, desde a juventude, a ser obedecido, aquele, enfim, que não tem outra profissão que não a da elegância, gozará sempre, em todas as épocas, de uma fisionomia diferente, inteiramente à parte [...] Esses seres não têm outra ocupação a não ser a de cultivar a ideia do belo em sua pessoa, de satisfazer suas paixões, de sentir e de pensar. Dispõem, assim, a seu bel-prazer e em grande quantidade, de tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. É, infelizmente, bem verdade, que, sem tempo livre e sem dinheiro, o amor não passa de uma orgia de plebeu ou do cumprimento de um dever conjugal. Torna-se, em vez da atração ardente ou plena da fantasia, uma repugnante utilidade¹⁹¹.

Por sua vez, a elaboração de si lhe impõe tarefas trabalhosas, como a vestimenta de belas roupas, não importando a situação ou contexto, ou então, praticar esportes. Estas práticas demonstram quão grande e notável é o dândi, sempre objetivando “fortificar a vontade e disciplinar a alma”¹⁹²:

Se falo do amor a propósito do dandismo, é porque o amor é a ocupação natural dos que se dedicam ao ócio. Mas o dândi não visa o amor como objetivo especial. Se falei de dinheiro, é porque o dinheiro é indispensável às pessoas que fazem de suas paixões um culto; mas o dândi não aspira ao dinheiro como a algo essencial; um crédito ilimitado é o bastante; ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais. O dandismo não é nem mesmo, como muitas pessoas pouco sensatas parecem acreditar, um gosto imoderado pela toailete e pela elegância material. Essas coisas não são para o perfeito dândi, senão o símbolo da superioridade aristocrática do seu espírito¹⁹³.

Consequentemente, similar ao dândi, o homem moderno faz de seu corpo, seu espírito, sua existência, instrumento de um trabalho que os reconhece a uma obra de arte. Ao invés de encaminhar a uma descoberta sobre si, de sua verdade e seus segredos, ele decide manter consigo uma relação de invenção, criação, face à tarefa por ele imposta a si de elaborar a si mesmo. Deste modo, a atitude de modernidade encontra-se localizada no jogo de forças em que, se por um lado procura manter-se fiel e atenta à sua atualidade, por outro, subverte-a, viola-a, sob o signo de uma criação não apenas do presente, mas do próprio sujeito:

¹⁹⁰FOUCAULT, 2008. P. 334.

¹⁹¹BAUDELAIRE, op. cit., p. 62.

¹⁹²Ibid., p. 195.

¹⁹³Ibid., p. 62.

A própria arte, quer se trate da literatura, da pintura ou da música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência [...]. A arte (Baudelaire, Flaubert, Manet) se constitui como lugar de irrupção do debaixo, do embaixo, do que, na cultura, não tem direito, ou pelo menos não tem possibilidade de expressão¹⁹⁴.

Desta maneira, pode-se observar que as discussões de Foucault acerca de Baudelaire se dirigem ao que o filósofo nele admite como sendo a expressão de uma atitude particular da Modernidade. Atitude esta pertencente a um *éthos* filosófico, entendido como reflexão a respeito de uma atualidade histórica, como também uma maneira de o sujeito relacionar-se para consigo mesmo:

Ao consenso da cultura se opõe a coragem da arte em sua verdade bárbara. A arte moderna é o cinismo na cultura, é o cinismo na cultura voltada contra ela mesma. E se não é simplesmente na arte principalmente que se concentram, no mundo moderno, em nosso mundo, as formas mais intensas de um dizer-a-verdade que tem a coragem de assumir o risco de ferir. E nessa medida, creio que poderíamos fazer uma história do modo cínico, da prática cínica, do cinismo como modo de vida ligado a uma manifestação da verdade¹⁹⁵.

A análise de Foucault a respeito de Baudelaire se inscreve em um debate cujo intuito é confrontar a temática do governo dos homens e da vida com uma idealização de um governo de si, estabelecida em uma *estética da existência*. Margaret A. McLaren, no seu livro *Foucault Feminismo e Subjetividade*, a respeito da relação entre ética e estética no cuidado de si:

Acho útil pensar na proposta de Foucault de transformar a vida em obra de arte em termos do processo efetivo de criação artística, por exemplo, um grande desenho ou pintura [...]. O projeto requer trabalho diário em uma direção continuada. [...]. O chamado de Foucault para que criemos nossas vidas como obras de arte requer persistência e trabalho diário. Uma vida bela demanda trabalho ético, trabalhar a nós mesmos através de práticas de si. É essa conexão entre ética e estética que ele explora em seus últimos trabalhos¹⁹⁶.

Dentro desta ideia, a liberdade e autonomia do indivíduo serão desempenhadas, apoiando-se a uma arte de viver. A respeito dessa coragem, deste franco falar, ou seja, do cinismo na cultura, Michael Foucault diz:

¹⁹⁴FOUCAULT, 2011, p. 165.

¹⁹⁵Ibid., p. 165.

¹⁹⁶MCLAREN, Margaret A. **Foucault Feminismo e Subjetividade**. São Paulo, Intermeios, 2016, p. 97.

A relação entre o cinismo da arte e a vida revolucionária: proximidade, fascínio de um pelo outro (perpétua tentativa de tentar ligar a coragem do dizer-a-verdade revolucionário à violência da arte como irrupção selvagem do verdadeiro); mas também uma insuperponibilidade essencial, que se deve sem dúvida ao fato de que, enquanto essa função cínica está no próprio cerne da arte moderna, ela é simplesmente marginal no movimento revolucionário desde que este foi dominado por formas organizativas¹⁹⁷.

Essa atitude de modernidade, esse cinismo, esse despojamento e irreverência na linguagem foram custosos a Baudelaire: o estranhamento, a crítica e a censura de algumas de suas obras, como, por exemplo, sua célebre obra *As Flores do Mal*. Foucault salienta que “a obra de arte ela própria, é uma maneira de retomar, sob uma outra luz, sob um outro perfil, com uma outra forma, esse princípio cínico da vida como manifestação de ruptura escandalosa, pela qual a verdade vem à tona, se manifesta e toma corpo”¹⁹⁸. Esta obra de Baudelaire, quando publicada, foi considerada suja, repulsiva e escandalosa, considerada um ultraje aos costumes e à moral de seu tempo, sendo censurada na época. Contra essa burguesia moralista – consumidora de literatura - que o repelia e o censurava, Baudelaire escreve:

Todos os imbecis da Burguesia, que pronunciam sem cessar as palavras “imoral, imoralidade, moralidade na arte” e outras besteiras, fazem-me pensar em Louise Villedieu, puta de cinco francos, que me acompanhou uma vez ao Louvre, onde ela nunca havia ido, pôs-se a enrubescer, a cobrir o rosto, e me puxando a cada instante pela manga, me perguntava, diante das estátuas e quadros mortais, como podiam ser expostas publicamente semelhantes indecências¹⁹⁹.

Charles Baudelaire faz uma crítica feroz a essa burguesia, que, na sua acepção, nada mais faz que juízos equivocados oriundos de um moralismo difuso e hipócrita. Para o poeta, de nada esses indivíduos entendem de arte. Assim como Baudelaire, Russo também pode ser considerado um artista moderno no que diz respeito à acepção de modernidade conferida por Michael Foucault. Ambos se vestem da modernidade como uma atitude, e seus atos revolucionários produzem efeitos muitas vezes custosos. Como o próprio Michael Foucault esclarece:

A arte estabelece com a cultura, com as normas sociais, com os valores e os cânones estéticos uma relação polêmica de redução, de recusa e agressão. É o que faz a arte moderna desde o século XIX, esse movimento pelo qual, incessantemente, cada regra estabelecida, deduzida, induzida,

¹⁹⁷FOUCAULT, 2011, p. 166.

¹⁹⁸Ibid., p. 173.

¹⁹⁹BAUDELAIRE, Charles. **Diários Íntimos**. Tradução e introdução de Jonas Tenfen. Florianópolis, Caminho Dentro Edições. 2013, p. 119.

inferida a partir de cada um desses atos procedentes, se encontra rejeitada pelos atos seguintes²⁰⁰.

Nas primeiras canções escritas por Renato Russo, o diálogo entre o indivíduo e a cidade remete à espacialidade da capital federal Brasília, berço das bandas nas quais o cantor era integrante e letrista: Aborto Elétrico e Legião Urbana. Na capital brasileira, o caráter artificial de um espaço edificado em meio ao planalto central apreende os sujeitos que ali moravam, oriundos das mais variadas regiões do país. Muitas dessas experiências urbanas foram experiências físicas, em condições de contato e de confronto:

sem fazer alarde disso, Renato usou seu mundo particular, exterior e interior, isto é, seja a cidade onde se formou intelectual e emocionalmente (Brasília), seja seu período de vida (1960-1996), seja ainda seus próprios intelectos e emoções, para falar de coisas universais, alcançando todas as gentes. (...) a deliberação com que Renato, de início, articulou dialeticamente vida e obra e, depois, lapidou sua produção, longe de diminuí-la (s), a(s) engrandece²⁰¹.

Carlos Marcelo, na biografia de Renato Russo, escreve que “em Brasília, se todos eram igualmente imigrantes, uns podiam ser bem mais iguais que os outros. Estavam protegidos pela lei e pela função exercida. Até os motoristas viravam autoridade”²⁰². Essa identidade fragmentada de Brasília atua também no processo de constituição desta juventude “O erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano”²⁰³. É nos locais públicos e grandes centros urbanos onde ocorre o cruzamento entre os sujeitos, as trocas de ideias e, nesse contexto de estudo, a formação das bandas de rock. Marcelo ainda comenta:

O jornalista Severino Francisco lembra que, inicialmente, muitos programadores de rádio se recusaram a tocar músicas da Legião. Tinham medo que os ouvintes não compreendessem as letras. Cita “o estado de emergência existencial” dos novos grupos. “O que está em jogo é uma nova sensibilidade”, destaca o jornalista. Daqui para frente, o urbano no Brasil não pode ser lido mais apenas pelo PIB, pelo número de supermercados, pelo número de telejornais ou pela estatística de geladeiras vendidas. O urbano moderno brasileiro passa a ser também uma sensibilidade²⁰⁴.

²⁰⁰FOUCAULT, 2011, p. 165.

²⁰¹ RENATO RUSSO MANFREDINI JR. (RMJR) **Brasília**: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

²⁰² MARCELO, 2009, p. 212.

²⁰³ BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 229.

²⁰⁴ MARCELO, op. cit., p. 295.

Conservando traços culturais do que vinha a ser o movimento *punk* em outras regiões do Brasil, como o uso das roupas rasgadas, o consumo de revistas e de discos de *punk rock* de bandas inglesas e americanas, dentre outros, o gênero musical *punk* passou a representar um mecanismo que os jovens utilizavam para se expressarem socialmente. Em última instância, serviu de trilha sonora para as descobertas de Russo e da juventude de Brasília:

Brasília, famosa pelo tédio que acompanha seu cotidiano e pelas maquinações engenhosas do totalitarismo versão tupiniquim, produz uma música surpreendente. Guerrilha sonora no Planalto Central? Nada disso, Brasília ainda é o cenário ideal para a ficção científica. O cerrado contra-ataca.²⁰⁵

Há uma possibilidade de análise direta entre essas duas forças da modernidade. Totalmente inspirada no livro de Baudelaire, *As Flores do Mal*, a canção homônima aborda temas como a sensualidade, o abstrato e a decadência. São matérias recorrentes na obra de Baudelaire e Renato Russo se apropria disso e joga de uma forma que abre um leque de sentidos, como a modernidade, a dependência química, a decadência, solidão. Muito intimista, atrelada à situação contemporânea de sua época. Ainda assim um belo diálogo, provocativo e impactante, com o intuito de por o passado no lugar dele, e não mais aceitar as mentiras e as ilusões, como a sedução e as drogas, de um tempo de ingenuidade em que os oportunistas se aproveitam para impor suas ambições. É possível aproximar esta canção ao poema *Hino à Beleza*, de Baudelaire:

Eu quis você e me perdi
 Você não viu e eu não senti
 Não acredito nem vou julgar
 Você sorriu, ficou e quis me provocar
 Quis dar uma volta em todo mundo
 Mas não é bem assim que as coisas são
 Seu interesse é só traição
 E mentir é fácil demais
 Tua indecência não serve mais
 Tão decadente e tanto faz
 Quais são as regras? O que ficou?
 O seu cinismo, essa sedução
 Volta pro esgoto, baby
 E vê se alguém lhe quer
 O que ficou é esse modelito da estação passada
 Extorsão e drogas demais
 Todos já sabem o que você faz
 Teu perfume barato, teus truques banais

²⁰⁵Ibid, p. 240.

Você acabou ficando pra trás
 Porque mentir é fácil demais
 Volta pro esgoto baby
 E vê se alguém te quer

A canção narra uma desilusão amorosa e afetiva e coloca o amor na esfera da revolta e da contradição sentimental. Nela, Russo alude ao poeta francês para constituir o universo semântico nos seus versos. A canção *As Flores do Mal*²⁰⁶ é mais que um desabafo sentimental em que o sujeito se encontra desiludido com seu objeto amoroso. Vingando-se dele verbalmente o desqualificando-o no que toca o seu caráter duvidoso enquanto se contradiz ao expressar sua vingança e assim mostrar possuir também sentimentos tão vis quanto àquele que o dirige as acusações. Segue abaixo *Hino à Beleza*²⁰⁷, de Charles Baudelaire, no seu livro *As Flores do Mal*:

Vens do fundo do céu ou saís do precipício,
 Beleza? O teu olhar celestial e daninho,
 Verte confusamente o crime e o benefício,
 Pode-se pois dizer que és sempre igual ao vinho.

Nos olhos podes ser matutina e noturna;
 E sabes perfumar como a borrasca à tarde;
 Teus beijos são um filtro e tua boca uma urna:
 Se à criança dão valor, tornam o herói covarde.

Das estrelas provéns ou dos negros abismos?
 Segue-te como um cão a Fortuna encantada;
 Semeias a alegria além dos cataclismos,
 E tu governas tudo e respondes por nada.

Pisando mortos vais, com ar de desacato;
 O horror em teu escrínio é uma joia fulgente,
 Por berloque melhor só tens o assassinato:
 Sobre o teu ventre vão dança amorosamente.

Uma efêmera vai ao teu encontro, ó vela,
 E a chamuscar-se diz: “Bendito lampadário!”
 O amoroso anelante a pender sobre a bela
 Tem o ar de um moribundo a afagar o sudário.

Que tu venhas do céu ou do inferno, que importa?
 Beleza! monstro ingênuo e de feição adunca!
 Se teu olhar, teu pé, teu riso abrem a porta

²⁰⁶Legião Urbana. *As Flores do Mal*. Álbum: **Uma Outra Estação**, Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1997

²⁰⁷Este poema foi publicado a 15 de outubro de 1860 em *l'artiste*. Mais uma vez, a beleza aparece sob um duplo aspecto: anjo e demônio. O poema é como que uma conclusão ao anterior, estabelecendo na estética baudelairiana as relações entre a arte e a mortal (BAUDELAIRE, 2006 p. 557).

De um infinito que amo e não conheci nunca?

De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia,
Se és a Fada que faz – olhos de penas de aves,
Ritmo, aroma, clarão, rainha de halos cheia –
Menos odiento o mundo e as horas menos graves.

Nas duas obras, observa-se o sublime e o grotesco; o céu e o abismo; o querer e o se perder; o divino e o mortal; o cinismo e a sedução; a paixão e o desprezo. O roteiro paradoxal de sempre amar aquilo que mais lhe destrói. Não há mais regras e nada mais sobra. Como diz Carlos Drummond de Andrade, em *Poema da Necessidade*: “É preciso ler Baudelaire. É preciso colher as flores”. Dentro dessas mesmas temáticas, é possível comparar algumas outras obras dos dois artistas. Temas como a decadência, o tédio, a cidade, o amor, o erotismo são o mote tanto para Baudelaire quanto para Renato Russo. Composta na mesma época e lançada no mesmo álbum da canção *As Flores do Mal*, a obra *A Tempestade*²⁰⁸, assinada por Russo, apesar de que haja uma referência à obra de William Shakespeare homônima, a temática e elementos presentes na letra da canção dialogam com e referenciam perfeitamente o poema *A Alma Do Outro Mundo*²⁰⁹, de Charles Baudelaire: Segue a canção de Russo:

Será que eu sou capaz
De enfrentar o teu amor
Que me traz insegurança e verdade demais?
Será que eu sou capaz?
Veja bem quem eu sou
Com teu amor eu quero que sintas dor
Eu quero ver-te em sangue e ser teu credor
Veja bem quem eu sou
Trouxe flores mortas pra ti
Quero rasgar-te e ver o sangue manchar
Toda a pureza que vem do teu olhar
Eu não sei mais sentir

Agora, segue o poema do poeta francês, publicado no livro *As Flores do Mal*:

Como os anjos de ruivo olhar,
À tua alcova hei de voltar
E junto a ti, silente vulto,
Deslizarei na sombra oculto;

²⁰⁸Legião Urbana. *A Tempestade. Uma Outra Estação*. Rio de Janeiro, EMI-ODEON, 1997.

²⁰⁹Publicado na primeira edição de *As Flores do Mal*. Alguns autores o incluem no ciclo de Jeanne Duval.

Dar-te-ei na pele escura e nua
 Beijos mais frios que a lua
 E qual serpente em náusea fossa
 Te afagarei o quanto possa.

Ao despontar o dia incerto,
 O meu lugar verás deserto,
 E em tudo o frio há de se pôr.

Como os demais pela virtude,
 Em tua vida e juventude
 Quero reinar pelo pavor.

Ambos referem-se à pureza do olhar do destino do enunciado. O olhar puro, ruivo, é aniquilado pela violência e apatia do enunciador. Não há mais o que sentir, o beijo é frio, a paisagem é deserta e o cenário é de flores mortas. A vida, o calor e o amor são espaço para o gélido, a sombra e a sangue derramado. A esperança se abrevia. Reina, nas suas obras, o medo e o pavor. As imagens que emergem em ambas constituem um cenário apocalíptico e inóspito. Mais uma vez, observa-se, na comparação entre os dois artistas, propriedades muito semelhantes, como a utilização de oxímoros, espírito provocador e construção temática que caminha para a desilusão e degeneração, além de se utilizarem de muita simbologia, de muitas imagens. Ambos causam efeitos de perplexidade à sensibilidade do leitor / auditor. Ambos se situam no limiar da sociedade em que habitam.

É possível comparar e aproximar mais algumas obras, como a canção *Música Urbana II*, assinada por Russo, e o poema *Spleen*, do artista francês, nos quais temas como a transfiguração da cidade e o espírito *flâneur* são a tônica e *A Montanha Mágica*, canção já analisada neste trabalho, com *Embriagai-vos*, de Baudelaire. Todavia, elaborar uma análise comparativa pormenorizada destes dois objetos requereria um outro longo e desafiador trabalho. No mais, comparar e situar no tempo e espaço Charles Baudelaire e Renato Russo se mostrou essencial para reconhecê-los como sujeitos que se vestem da modernidade enquanto uma atitude.

A modernidade se afirma em não aceitar o curso cronológico do tempo e, voluntariamente, dispor-se a construí-lo, a transfigurá-lo. Charles Baudelaire e Renato Russo alcançam esta "idealização" por meio deste objetivo e ambição. Um jogo de criação e liberdade na essência do qual o artista mesmo se posicionará, com o intuito de se moldar e se constituir tal como uma obra de arte. Essa é a vida do artista moderno, segundo Michael Foucault: "ela deve constituir um testemunho do que é a arte em sua verdade. Não somente a

vida do artista deve ser suficientemente regular para que ele possa criar sua obra, mas sua vida deve ser, de certo modo, uma manifestação da própria arte em sua verdade”²¹⁰. Ambos, separados por mais de um século no tempo e no espaço, são forças modernas. Irmãos longínquos aproximados pela atitude de modernidade – de transfigurar e de examinar criticamente o presente - e pela reminiscência de ambos na literatura mundial e na música brasileira.

²¹⁰FOUCAULT, 2011, p. 164.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao final desta exposição, convém neste momento retomar algumas premissas propostas na introdução e no desenvolvimento desta dissertação, no que toca o trabalho aqui apresentado, deixando o que escapa, ao exame e aos desdobramentos provenientes desta análise, para trabalhos posteriores e à contra-argumentação que possa surgir.

Esta análise não abraçou a pretensão de propor uma resposta definitiva para as apreciações dos enunciados aqui apresentados, e sim visou examinar as letras de canções e outros discursos como produtos artísticos compatíveis aos estudos literários e filosóficos acadêmicos e como canal da representatividade e constituição do sujeito contemporâneo.

A reflexão que se buscou foi ter os enunciados proferidos por Renato Russo em suas entrevistas, discursos e em letras das canções assinadas pelo compositor, seus temas, seus anseios, seus medos, suas vozes propagadas na dinâmica urbana da cidade como substrato para a contestação do compositor acerca da sua realidade histórica, da ética como escolha, bem como a busca pela sua verdade, pelo cuidado, governo e conhecimento de si e pela estética de si próprio.

No transcurrir desta investigação, buscou-se analisar Renato Russo sob a ótica da *parresía* como modalidade específica do dizer a verdade e entendeu-se que este modo de veridicção foi, para o cantor, fundamental para composição do seu *éthos*. O cenário de suas experiências que agem efetivamente nas relações entre o sujeito e um outro, visando a transformação de ambos, e demonstrando as atitudes e emoções do sujeito da canção - que é também o sujeito da escrita - aqui um sujeito que declaradamente habita as nuances e empenhos da atualidade, por sua fala franca, por dizer a verdade de si mesmo e se constituir como sujeito que diz a verdade sobre si mesmo. Da mesma maneira, espera-se que esta dissertação aponte para o desenvolvimento de trabalhos posteriores, os quais se dediquem ao aprofundamento de temas e elementos que não puderam ser contemplados em maiores detalhes aqui.

As canções de Renato Russo marcaram e continuam marcando a sua geração e as demais gerações que se seguiram a partir de então. Elas promoveram fissuras no discurso hegemônico repressivo existente. Localizar os lugares da cidade em que Renato Russo passou sua juventude, tendo sua perspectiva refletida em suas letras, foi importante material

para esta pesquisa. É nos locais públicos que há o encontro com o outro, as trocas de ideias, as experiências e vivências urbanas e, nesse caso, o agrupamento de jovens e a formação de bandas de rock.

Deste modo, os efeitos de sentido elencados correspondem primeiramente a Renato Russo, que, em suas vivências e experiências de vida, corporifica nas canções a estética da sua existência. Sua verdade é exposta sob uma discursividade que parafraseia sua vida; materializando nos enunciados - de uma forma direta - discursos os quais o despojamento, a ousadia, a revolta e, principalmente, a coragem, possibilitam de serem enunciados. Aliados à sonoridade, Renato Russo confere ao interlocutor, através de sua verdade, possibilidades de produção de efeitos de sentido junto aos sujeitos. Suas canções conduzem os sujeitos a assumir uma postura política e ideológica. Em muitas canções, há essa constatação de uma estagnação do tempo, refletindo na postura contestadora do cantor diante das instituições, dos operadores discursivos, estabelecendo uma relação de ruptura e ao mesmo tempo de transfiguração da sua atualidade moldando a si próprio como uma obra de arte.

Assim, coube a esta pesquisa investigar a relação de Renato Russo com sua própria verdade. O viés da pesquisa - a busca pelo entendimento do sujeito que diz a verdade de si, bem como os efeitos produzidos por este discurso partiu, sobretudo, do texto literário – aqui, a letra da canção da música popular brasileira – e também da análise de entrevistas e discursos proferidos em apresentações musicais ao vivo. É justamente nesse ponto que reside à beleza de todo esse processo: Russo assume-se enquanto sujeito no funcionamento destas canções, através da enunciação da sua verdade atrelada a riscos incalculáveis, elaborando processos catárticos entre ele e seu público, tornando a sua arte a extensão da sua existência. Mesmo diante da ditadura militar, com a censura que impunha a reprodução enquanto prática ideológica necessária a sua própria manutenção do poder, as canções continuam operando no seu espectro mais fundamental. A Legião Urbana modificou seu público por fazer ecoar aquilo que já estava presente nos sujeitos, e todos os efeitos produzidos por cada palavra cantada e proferida por Russo tinha o poder de modificar e transformar quem o ouvia.

Com efeito, o trabalho mostrou-se desafiador também por assumir a tarefa de aproximar Michael Foucault, um dos mais representativos filósofos da história, com um artista brasileiro de muita difusão e representatividade no cenário musical de seu país.

Investigar a obra de Renato Russo é mergulhar na sua vida; é deparar-se com um sujeito urbano múltiplo e complexo, dotado de uma livre coragem a qual é capaz de produzir

os mais variados e intensos efeitos em quem as ouve: amor e ódio; euforia e estranheza; revolta e indignação. A nudez não o incomoda, porque sua vida é mostrar-se. Renato Russo é seu próprio fundamento, seu próprio objeto de investigação. Sua obra é seu espelho, sob a égide de ser verdadeiro consigo mesmo e para com o mundo, já que, para ele, a verdade não é apenas uma opção ou um caminho possível, mas sim sua força-motriz. Sua crítica se dirige a si mesmo, aos seus contemporâneos, aos aparelhos de dominação, às instituições e a ele próprio. Sua crítica é uma crítica do presente. Essa tarefa custosa de transformar e modificar a si mesmo e os outros lhe confere o estatuto de um sujeito que se utiliza da *parresía* como modalidade para compor o seu modo de vida, seu *éthos*.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RUSSO, Renato. *Trovador Solitário*. Discobertas/Coqueiro Verde, Brasil, 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Bia. **Legião é o mesmo depois de quatro anos**. Jornal Folha de São Paulo. Seção Teen. 18 de junho de 1994.
- ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994. p. 93
- ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALCOÓLICOS ANÔNIMOS. **Os doze passos**. São Paulo: Centro de distribuição de literatura A. A. para o Brasil, 1972.
- ALVES, Maria Bernadete Martins; ARRUDA, Susana Margareth. **Como fazer referências: bibliográficas, eletrônicas e demais formas de documento**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Biblioteca Universitária, c2001. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/design/framerefer.php>. Acesso em: 15 jun. 2019.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Letra Livre, 2000.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520**: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6024**: informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento escrito: apresentação. Rio de Janeiro, 2012.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 14724**: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2011.
- BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____, Charles. **Diários íntimos**. Tradução e introdução de Jonas Tenfen. Florianópolis: Caminho de Dentro Edições. 2013.
- _____. **O pintor da vida moderna**. In: COELHO, Teixeira. (Org.). A modernidade de Baudelaire. Trad: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. BENJAMIN, W. Charles
- _____. **Os Paraísos Artificiais**. Trad. José Saramago. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (*Obras escolhidas*, v. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRUNI, J. C. **O Sujeito em Foucault**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 1989.

CANDIOTTO, Cesar. Foucault e a Crítica da Verdade. Belo Horizonte: Autêntica; Curitiba: Champagnat, 2010. 2010.

CASTRO, Edgardo **Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Trad: Ingrid Müller Xavier. Editora Autêntica. Belo Horizonte, 2004.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CAZUZA. Cara a Cara com Marília Gabriela, 1988. Cara a Cara. **TV Bandeirantes**. Dezembro 1988. 48min43s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q-1aGpIUqTk>> Acesso em: 07 out. 2019.

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

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

DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

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

D'Araujo, Maria Celina. **O AI-5**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>

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

FADERMAN, Lillian. **Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present**, 1981.

FOUCAULT, Michel. **A Coragem da verdade: O governo de si e dos outros II**: curso no Collège de France (1983-1984). 1. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

_____. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2008.

_____. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v.3.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 2. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo. Paz e Terra, 2015.

_____. **História da Sexualidade II - O Uso dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. **Mal faire, dire vrai**. Louvain: UCL Presses Universitaires de Louvain, 2012.

_____. **O Governo de Si e dos Outros: curso no Collège de France (1982-1983)**. 1. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **O que são as luzes? Ditos e escritos II**. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. **Omnes et singulatim: vers une critique de la raison politique**", in *DE IV*, Paris: Gallimard. 1979/1994.

_____. Verdade e subjectividade (Howison Lectures). Revista de Comunicação e linguagem. nº19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 203-223.

GROS, Frédéric (Org.). Foucault: a coragem da verdade. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo, Parábola Editorial, 2004.

GUIMA; VASCO (Org.). **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 1996.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico; de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MCLAREN, Margaret A. **Foucault Feminismo e Subjetividade**. São Paulo, Intermeios, 2016

MARCELO, Carlos. **Renato Russo, o Filho da Revolução**. São Paulo: Agir, 2009.

MARCHETTI, Paulo. **O Diário da Turma 1976-1986: A História do Rock de Brasília**. São Paulo: Conrad Editora, 2001.

OURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo; Ed. Perspectiva, 1974.

RAGO, Margareth (Org.). **O Cuidado de Si em Michel Foucault**. In:

RENATO RUSSO MANFREDINI JR. (RMJR) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

REVEL, Judith. **Foucault, conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.

REVISTA SHOWBIZZ. **Fica o amor...** .Editora Azul: Ano 12, nº 11, Edição 134, nov/96.

REVISTA BIZZ. Lorena Calabria. **O filho pródigo**. Editora Azul: nº 32, mar/88. .

_____ **As regras e os limites de Renato Russo**. Editora Azul: Ano 11, nº 3, ed. 116, mar/95.

ROCK: 40 ANOS DE HISTÓRIA. Décadas de 50 e 60. São Paulo: Editora Nova Sampa Diretriz. Volume 1. **Décadas de 70 e 80**. São Paulo: Editora Nova Sampa Diretriz. v.3.

PRADO, Marco Aurélio Máximo, MACHADO, Frederico Viana. **Preconceitos contra homossexualidades: a hierarquia da invisibilidade**. São Paulo: Cortez, 2008. – (Preconceitos; v. 5).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Biblioteca Universitária. **Trabalho acadêmico: guia fácil para diagramação**: formato A5. Florianópolis, 2009. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/design/GuiaRapido2012.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2013

VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Figuras de Foucault**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2008.

VEJA, São Paulo, Abril 1989, **Cazuza: uma vítima da Aids agoniza em praça pública**.

VIANNA, Hermano. **Por Enquanto – 1984-1995**. (Encarte da Coleção Por Enquanto). Rio de Janeiro: EMI Brasil, 1995.

WOLFF, Francis. **Erose Logos: a propósito de Foucault e Platão**. Revista do Departamento de Filosofia da USP Discurso, n. 19, 1992.