

JÂNIO TOMÉ MATIAS DE ÁVILA

O PESSIMISMO COMO UM *DEVIR*
Uma Poética dos Anos Oitenta

FLORIANÓPOLIS
2011

JÂNIO TOMÉ MATIAS DE ÁVILA

O PESSIMISMO COMO UM *DEVIR*
Uma Poética dos Anos Oitenta

Tese de Doutorado apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Prof. Dr^a. Tânia Regina Oliveira Ramos.

FLORIANÓPOLIS
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

A958p Ávila, Jânio Tomé Matias de
O pessimismo como um devir [tese] : uma poética dos
anos oitenta / Jânio Tomé Matias de Ávila ; orientadora,
Tânia Regina Oliveira Ramos. - Florianópolis, SC, 2011.
215 p.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação
em Literatura.

Inclui referências

1. Cezura, 1988-1990. 2. Russo, Renato, 1960-1996.
3. Gessinger, Humberto - 1963- . 4. Literatura. 5.
- Música. 6. Rock - Brasil. I. Ramos, Tania Regina Oliveira.
- II. Universidade Federal de Santa Catarina - Programa
de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

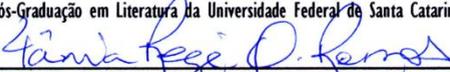
**O Pessimismo como um *devoir*
Uma poética dos anos oitenta**

Jânio Tomé Matias de Ávila

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOCTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

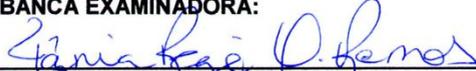


Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
ORIENTADORA

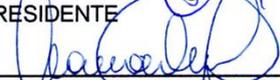


Profa. Dra. Susana Célia Scramim
COORDENADORA DO CURSO

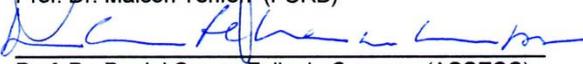
BANCA EXAMINADORA:



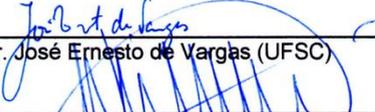
Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
PRESIDENTE



Prof. Dr. Maicon Tenfen (FURB)



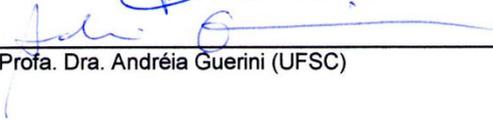
Prof. Dr. Daniel Correa Felix de Campos (ASSESC)



Prof. Dr. José Ernesto de Vargas (UFSC)



Profa. Dra. Salma Ferraz (UFSC)



Profa. Dra. Andréia Guerini (UFSC)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todos os devires que se desenham em minha vida.

Aos meus amigos, pelo apoio e aos familiares pelo amor incondicional.

Também a todas as pessoas que, mesmo a distância, incentivaram e contribuíram para a realização deste trabalho.

De modo especial aos meus professores que desde os tempos da graduação aprimoraram o meu amor às letras, ao ensino e à crença na educação como um instrumento de aprimoramento de nossa humanidade.

À Professora Odília, pelos livros e a ajuda generosa, e à Tânia, minha orientadora, pelo incentivo, amizade e liberdade que propicia.

XLVI – Deste Modo ou Daquele Modo

*Deste modo ou daquele modo.
Conforme calha ou não calha.
Podendo às vezes dizer o que penso,
E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,
Vou escrevendo os meus versos sem querer,
Como se escrever não fosse uma cousa feita de gestos,
Como se escrever fosse uma cousa que me acontecesse.
Como dar-me o sol de fora.*

*Procuro dizer o que sinto
Sem pensar em que o sinto.
Procuro encostar as palavras à ideia
E não precisar dum corredor
Do pensamento para as palavras.*

*Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.*

*Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caieiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.*

*E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um
homem,
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.
E assim escrevo, ora bem ora mal,
Ora acertando com o que quero dizer ora errando,
Caindo aqui, levantando-me acolá,
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.*

ALBERTO CAEIRO/FERNANDO PESSOA

RESUMO

Esta tese enseja a possibilidade de leitura das letras de música do rock brasileiro dos anos oitenta sob o viés de uma poética pessimista, entendendo esta segundo as prerrogativas estabelecidas por Arthur Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*. Para tal, letras de Cazuza, Renato Russo e Humberto Gessinger estão aqui circunscritas como *corpus* para, por meio desta proposição de interpretação, estabelecer sondagens que possibilitem visualizar em seus versos temas que seriam afins ao do pensamento pessimista do século XIX. Com este intuito, a tese usa como instrumento de análise a epistemologia que faz parte da proposta desconstrutivista de *Mil Platôs*, obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, dando ênfase ao emprego que estes autores fazem dos termos *devoir* e *agenciamento*. É com o uso destes termos, então, que este trabalho enquadra as letras que estão aqui selecionadas, vendo-as como uma reterritorialização do pessimismo enquanto um *devoir* no rock brasileiro da década de oitenta. *Devoir* este possibilitado em função dos *agenciamentos* oriundos das rupturas políticas, econômicas e sociais que protagonizaram o contexto histórico do Brasil após o fim do regime militar. Imiscuídos por estes *agenciamentos* uma nova geração se aproximou de temas que em si engendram uma estética de desilusão, apatia e descrédito pelos sistemas ideológicos de outrora; e que seriam uma tangente pós-moderna da concepção pessimista de que a vida, malgrado os diferentes contextos históricos que a envolvem, não proporcionaria nada além de tédio e vãs expectativas.

Palavras-chave: Letras de música, Rock brasileiro, Anos oitenta, *Devoir*, *Agenciamento*, Pessimismo, Cazuza, Renato Russo, Humberto Gessinger.

ABSTRACT

This thesis entails the readability of the Brazilian rock music lyrics from the eighties under the bias of a poetic pessimism, pursuant to the prerogatives established by Arthur Schopenhauer in *The World as Will and Representation*. To do so, through this proposition of interpretation, lyrics of Cazuza, Renato Russo and Humberto Gessinger are here circumscribed as *corpus to* establish soundings enabling the view through their verses, themes to be related to the pessimistic thought of the nineteenth century. To this end, the thesis uses as an analytical tool the epistemology that is part of the deconstructive proposal of *Thousand Plateaus*, the work of Gilles Deleuze and Felix Guattari, emphasizing the application of the terms *becoming* and *agency* that these authors make use of. It is with the use of these terms, then, that this paper frames the lyrics that are here selected, seeing them as a repossession of pessimism while a *becoming* in the Brazilian rock music of the eighties. *Becoming*, this being possible depending on the *agencies* originated from political, economic and social disruptions which have carried out the historical context of Brazil after the end of the military regime. Intruded by these *agencies* a new generation came up with issues that in itself engender an aesthetic of disillusionment, apathy and disbelief of the old ideological systems; and that would be a postmodern tangent of the pessimistic conception that life, despite the different historical contexts surrounding it, would provide nothing but boredom and vain expectations.

Keywords: lyrics, Brazilian rock, eighties, *becoming*, *agency*, pessimism, Cazuza, Renato Russo, Humberto Gessinger.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|------------------|---|------------|
| Figura 1 | Capa do LP <i>Barão Vermelho</i> , lançado em setembro de 1982..... | 69 |
| Figura 2 | Capa do LP <i>Só se for a dois</i> , lançado em março de 1987..... | 75 |
| Figura 3 | Capa do LP <i>Ideologia</i> , lançado em abril de 1988..... | 80 |
| Figura 4 | Capa do LP <i>O tempo não para</i> , lançado em janeiro de 1989..... | 94 |
| Figura 5 | Capa do LP <i>Legião Urbana</i> , lançado em 1985..... | 114 |
| Figura 6 | Capa do LP <i>O descobrimento do Brasil</i> , lançado em 1993..... | 125 |
| Figura 7 | Capa do LP <i>Que país é esse</i> , lançado em 1987..... | 132 |
| Figura 8 | Capa do LP <i>Música para acampamentos</i> , lançado em 1992..... | 140 |
| Figura 9 | Capa do LP <i>Longe demais das capitais</i> , lançado em 1986..... | 161 |
| Figura 10 | Capa do LP <i>A revolta dos dândis</i> , lançado em 1987..... | 169 |
| Figura 11 | Capa do LP <i>Ouça o que eu digo: não ouça ninguém</i> , lançado em 1988..... | 176 |
| Figura 12 | Capa do LP <i>Várias variáveis</i> , lançado em 1991..... | 183 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| PRIMEIROS ACORDES..... | 17 |
| 1 AGENCIAMENTOS TEMÁTICOS..... | 27 |
| 1.1 O BRASIL NOS ANOS OITENTA: <i>RECORTES HISTÓRICOS</i> | 27 |
| 1.2 RETRATOS DA GERAÇÃO DO ROCK BRASILEIRO & DE SUA POÉTICA..... | 41 |
| 1.3 O PESSIMISMO E SEUS <i>DEVIRES</i> | 53 |
| 2 A POÉTICA DO PESSIMISMO EM CAZUZA..... | 63 |
| 2.1 QUEM TEM UM SONHO NÃO DANÇA..... | 63 |
| 2.1.1 Cazuzo e o Barão Vermelho..... | 66 |
| 2.1.2 Sucesso e carreira solo..... | 72 |
| 2.1.3 O poeta está vivo..... | 74 |
| 2.2 IDEOLOGIA..... | 78 |
| 2.3 BRASIL..... | 86 |
| 2.4 O TEMPO NÃO PARA..... | 90 |
| 2.5 BLUES DA PIEDADE..... | 97 |
| 3 A POÉTICA DO PESSIMISMO EM RENATO RUSSO.... | 103 |
| 3.1 MUITO ALÉM DA GERAÇÃO COCA-COLA..... | 103 |
| 3.1.1 Formação de um poeta..... | 105 |
| 3.1.2 Aborto elétrico e Legião Urbana..... | 108 |
| 3.1.3 Sucesso com a Legião Urbana..... | 113 |
| 3.1.4 Legado..... | 118 |
| 3.2 PERFEIÇÃO..... | 121 |
| 3.3 QUE PAÍS É ESSE..... | 130 |
| 3.4 A CANÇÃO DO SENHOR DA GUERRA..... | 136 |
| 3.5 BAADER-MEINHOF BLUES..... | 143 |
| 4 A POÉTICA DO PESSIMISMO EM HUMBERTO GESSINGER..... | 149 |
| 4.1 NA TERRA DE GIGANTES..... | 149 |
| 4.1.1 Longe demais das capitais..... | 150 |
| 4.1.2 Pra ser sincero..... | 153 |

| | |
|--|------------|
| 4.2 TODA FORMA DE PODER..... | 157 |
| 4.3 INFINITA <i>HIGHWAY</i> | 164 |
| 4.4 SOMOS QUEM PODEMOS SER..... | 172 |
| 4.5 MUROS E GRADES..... | 177 |
| ÚLTIMOS ACORDES..... | 185 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 197 |
| REFERÊNCIAS DA INTERNET..... | 209 |
| DISCOGRAFIA..... | 212 |
| FILMOGRAFIA..... | 214 |

PRIMEIROS ACORDES

O encanto está ausente e há ferrugem nos sorrisos

Renato Russo

O teor desta epígrafe permite fazer uma leitura daquilo que a geração dos letristas do rock brasileiro produziu na década de oitenta. Fragmento do poema *Há Tempos*¹, o verso acima identifica-se com o pensamento que dá norte ao presente trabalho porque consegue delinear o panorama de desilusões e pessimismos que deram embasamento a uma parcela significativa da criação poética e musical dos anos oitenta no Brasil, ervando as letras de música produzidas naquele período com temáticas que conseguem transportar o leitor/ouvinte para uma experiência estética capaz de ser conceituada como um *devir* de pessimismo e desencanto.

Renato Russo, com a dupla imagem, da *ausência* de encanto e da *ferrugem nos sorrisos*, configura uma mensagem poética de desesperança e desilusão, abrindo assim um campo de sondagens capaz de encontrar no pensamento pessimista o seu solo de expressão. Quando nega o encantamento e aprofunda a desilusão, o *eu* lírico do verso conduz o olhar do leitor a um campo da existência humana marcado pela ausência da *vontade* de viver, abrindo a partir daí uma possibilidade de sintonia da poética do rock nacional com o pessimismo; ambos expressando consigo poucas razões para a humanidade alimentar esperança e otimismo. Diante de tal perspectiva, a cada sujeito caberia tão somente observar o mundo, não encontrando nele espaços para intervenções aptas a operar mudanças significativas, ou seja, ficando impossibilitado de realizar qualquer projeto suficientemente forte para abolir um olhar e um sentir impregnados por *pontos de fuga*² que se sustentariam na apatia, fazendo desta uma postura de vida.

Os versos de Renato Russo suscitam essa possibilidade de leitura, aproximando-se daquilo que, sob a ótica deleuziana, chamaríamos de

¹ LEGIÃO URBANA. “Há Tempos”. Renato Russo [letrista]. In: **As Quatro Estações**. Rio de Janeiro: EMI Music, p1989. 1 CD. Faixa 1.

² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3/Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 39.

*devoir*³ pessimista. Ou seja: esses versos da letra *Há Tempos* abrem espaço para ler a produção do denominado rock brasileiro dos anos oitenta, sob uma grade de leitura que encontra no pessimismo muitas das suas configurações temáticas. Em linhas gerais é essa a prerrogativa mais aguda da proposta desta tese: visualizar nas originalmente letras de música uma produção poética que se sustenta tematicamente com as estruturas do pessimismo enquanto uma marca existencial.

Legitimando essa proposta, é plausível perceber que ao ecoar elementos da estética pessimista, *Há Tempos* credencia este diálogo temático de algumas letras do rock brasileiro dos anos oitenta com o pensamento pessimista à maneira como Arthur Schopenhauer o sistematizou. Com base nisso, a epígrafe permite ainda interpretar os sorrisos, símbolos do otimismo, como desprovidos de sentido ou razão para o existir humano. Assim, no universo temático de *Há Tempos*, Renato Russo demonstra ser possível construir um texto que perfaz a aclimatação do pessimismo ao rock no Brasil em um determinado momento de sua história. Podemos ler seus versos como o registro de um sentimento negativo, ou mesmo de um mal estar existencial, representativo do que acontecia no país àquela época.

Em sua origem concebida como letra de música, *Há Tempos*, tal como os demais textos do *corpus*, está aqui circunscrita como um poema, malgrado as controvérsias que esse enquadramento desperta. Essa opção de nomenclatura ou leitura encontra argumentações favoráveis ou contrárias, cada qual operando com as devidas justificativas quanto ao direcionamento que se dá ao tema. Mas, haja vista à amplitude e diversidade de textos que são hoje escopo de pesquisa acadêmica, as letras de música selecionadas como *corpus* desta tese são enquadradas e lidas como poemas, embora tal escolha ou opção já não seja uma inovação.

Neste caminho de leitura, um ensaio de Nelson Ascher faz uma reflexão quanto às razões da falta de consenso que cerca esta questão. Em *Letra de música é ou não é, enfim, poesia?*,⁴ este autor tece

³ Como *devoir* tomamos a concepção de Deleuze e Guattari, apreendendo-o então como uma constante possibilidade de *vir a ser* ou de *tornar-se algo*, segundo os agenciamentos imperativos pelos quais toda subjetividade é atravessa. Assim, “*devoir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos.*” IDEM. *Mil platôs* – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4 /Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 64.

⁴ ASCHER, Nelson. *Letra de música é ou não é, enfim, poesia?* In: *Folha de São Paulo: seção Folha Ilustrada*, 05 de outubro de 2002, p. C 2. Esse artigo expressa a opinião do crítico

considerações que dão subsídios a um olhar mais plural ao assunto. Ao apontar elementos favoráveis ou opostos à defesa das letras de música como poemas, sua argumentação caminha para um relativizar da polêmica, ausentando-se de uma asserção mais comprometedora, embora faça uma explanação capaz de elucidar os pontos substanciais do debate. Em outras palavras, sua crítica traz considerações tanto de apoio quanto de oposição à problemática em foco, limitando-se por fim a apresentar outras que corroboram ou repudiam admitir a leitura de letra de música como uma fruição poética.

A tônica maior de seu ensaio incide justamente sobre a diferenciação que o mundo anglo-saxão faz entre poema e letra de música, bem como na *aberração* que seria para os franceses colocá-las sob um comum denominador artístico. Nelson Ascher, por conseguinte, afirma ao leitor que o binômio espaço/tempo desempenha também um papel importante sobre a ideia que se apreende de letras de música como poemas. Ainda no caminho da negação, estariam os hispânicos que, apesar de contar com uma crítica por vezes mais permissiva, igualmente guardam ressalvas no que concerne a esta conceituação.

No entanto, quando se detém ao cenário brasileiro, este autor legitima a existência de diferenciais no julgamento desse complexo posicionamento. Para ele, como não identificar nas letras de Vinícius de Moraes, Chico Buarque de Holanda ou Caetano Veloso, elementos da mais apurada poesia? Segundo sua argumentação, a geração Bossa Nova⁵ e a MPB são descritas como criadoras de uma complexa e sofisticada manipulação da linguagem, com a competência e o primor

quanto à possibilidade de ler letras de música conferindo-lhes a mesma fruição que um poema permite. Trazendo exemplos que retomam as tradições anglo-saxônica, francesa e dos países de língua espanhola, Nelson Ascher leva sua argumentação para um denominador que flexibiliza essa discussão, não dogmatizando nenhuma posição, seja ela favorável ou não à questão em debate. Por fim, chegando ao cenário brasileiro, parece haver uma condescendência que coloca o tema sob um relativismo que aponta para o autor, o tema e o contexto nos qual ambos estão inseridos como o ponto de partida para poder conceituar letras de músicas como poemas. Citando nomes consagrados da Bossa Nova e da MPB, o debate se fecha colocando qualquer definição mais categórica desta problemática sob a responsabilidade da leitura e do contexto que sempre a envolve.

⁵ Acerca da Bossa Nova, enquanto estética musical que acentua a relação entre música e poesia, Affonso Romano de Sant'anna afirma que a "*Bossa Nova não é apenas a música da classe média da Zona Sul carioca, mas seria a elaboração de um produto mais sofisticado, tanto musical quanto literariamente, revelando uma alegria de viver correspondente ao clima eufórico do governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960). A Bossa Nova instaura também uma redescoberta ecológica da natureza urbana carioca e apresenta formalmente um certo depuramento que a aproxima das correntes de vanguarda iniciadas em 1956 na série literária.*" SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004, p. 12.

verbal que nem todos os poetas conseguem alcançar. Com isso, as sondagens do problema prosseguem e rememoram o fato de que a poesia no Brasil, especialmente após o Modernismo, aboliu a métrica e adotou o verso livre em sua grande maioria, não deixando com isso de ser menos poesia.

Na contramão dessa produção poética livre das métricas, entretantes, encontram-se algumas letras que obedecem a um rigor bastante canônico e tradicional. O autor vai adiante, questionando se poderia estar nesse diferencial brasileiro a porta de entrada para dar às letras de música a mesma condição dada à poesia. O porém, ainda, é que mesmo no Brasil existe polêmica quanto ao definitivo e consensual prestígio que as duas criações teriam, já que uma parte da crítica especializada é ainda relutante ou no mínimo cuidadosa nessa aceitação. Por fim, Nelson Ascher acaba encontrando uma saída à celeuma do assunto. Letras de músicas podem ser poesias? Sua resposta é: *Depende. De como, onde, quando e por quê.*

Com essa resposta percebe-se um parecer mais favorável no sentido de deixar que cada obra fale por si mesma, independente do modo como acaba sendo conceituada, seja como letra de música ou também como poema. Assim, não obstante vozes contrárias, esta tese, como já mencionado, trabalha as letras de música do *corpus* como poemas, pois, além de Nelson Ascher, pode-se imergir a outros estudos que apontam para uma gênese comum e conjunta entre o que seria um poema e o que seria uma letra de música, não havendo uma fronteira perceptível entre os dois processos de criação. Esta problemática, contudo, vem há algum tempo despertando interesse de pesquisa para alguns autores.

O pensar sobre a poesia e a música como artefatos culturais entrelaçados e complementares data de longo tempo. O medievalista suíço Paul Zumthor, em seu livro *A letra e a voz*,⁶ refaz a trajetória da palavra escrita e da música desde a Idade Média até o século XX. Embora se refira a uma outra ideia daquilo que hoje denominados letra

⁶ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Importantes reflexões vêm à baila por meio de um texto que explora o longo caminho traçado pela relação direta que existe entre letra/ texto e som/ voz. Percorrendo a longa tradição medieval, Paul Zumthor edifica uma argumentação que nos coloca diante dos liames que unem esta relação, acentuando sobretudo a outrora comum junção que existia entre som e texto, letra e música, destacando que a separação que houve como o resultado da fragmentação e da posterior categorização que acometeu às artes em geral. Citando exemplos de trabalhos e artistas situados no mesmo solo epistemológico, não distinguindo no seu labor qualquer separação, o autor acentua que foi apenas mais tarde que a materialidade escrita e a sonora tornaram-se dois campos distintos, não mais confluindo paralelamente um ao outro.

de música, seus exemplos analógicos podem ser deslocados para o nosso tempo no intuito de acrescentar outras perspectivas ao modo como pode ser lida ou entendida a materialidade poética desses textos. Esta reflexão, em sua base, questiona a separação existente e defendida entre um poema e uma letra de música. Para isso este autor rememora os tempos nos quais tal divisão era não apenas ausente como também impensável, considerando-se o aspecto de entretenimento a que elas se destinavam, bem como os liames inseparáveis que as uniam.

Na citação abaixo tem-se uma ideia do que seria essa irmandade entre a letra de uma música e a poesia em si mesma, ou da maneira como se dava o funcionamento de tal junção. Paul Zumthor centra seu argumento nos artistas que mesclavam as duas artes, a da escrita e a da música, sem discernimentos e diferenciações específicas uma vez que ambas faziam parte de um comum *labor* criativo. Resultado de suas pesquisas, seu livro chega à constatação de que poesia e música já comungaram juntas, em um período em que as especificações artísticas ainda estavam se configurando. Paul Zumthor constata assim a existência de uma época na qual:

Os jograis, os recitantes, os menestréis, gente do verbo formam a imensa maioria daqueles para quem a poesia se insere na existência social: ela aí se insere por obra da voz, único mass medium existente então; e, quanto melhor o texto se presta ao efeito vocal, mais intensamente preenche sua função; quanto mais a vocalidade que ele manifesta parece intencional, melhor ele age.⁷

Pelo que se pode aferir do fragmento textual supracitado, o poema e a letra de música foram durante muito tempo uma comum forma de expressão. A ligação da palavra escrita com a *voz*, o *som* e o *canto*, remonta, segundo o autor, à tradição medieval de trabalhar as duas como uma só, sem as distinções formais que surgiriam mais tarde junto a outras fragmentações artísticas. Na Idade Média, esse papel de poeta e músico cabia a figuras populares personificadas pelos jograis, recitantes e menestréis, como sinaliza o texto. O manuseio do verbo e do som estavam assim unidos por laços estreitos e apenas mais tarde, com a distinção dos conceitos de *erudito* e *popular* é que uma fronteira começou a surgir, dividindo o poema, trabalho de uma elite letrada, e a

⁷ *Ibid.*, p. 286.

letra de música, ligada a uma diversão plebeia e a princípio com aquilo que pode ser entendido como uma *inscrição no vulgar*.⁸ Portanto, todo esse movimento do poema e da letra de música, no mínimo evidencia uma imprecisão quanto à possibilidade de vê-los sob um comum olhar ou separá-los definitivamente, relegando a cada um méritos e limitações.

Apesar dos debates ainda remanescentes, enfatiza-se que a tese faz a leitura das letras de música como sendo um trabalho poético pelas semelhanças, afinidades e propósitos que são por ambas comungados. Nesse intuito de identificar letra de música como poema, pode-se mais uma vez ainda apelar para aquilo que Paul Zumthor chamou de *ouvinte cúmplice*,⁹ ou seja: cada leitor expressa sempre uma particularidade de pontos de vistas, competindo então a ele conceituar a própria fruição textual e podendo ou não *ler* uma letra de música tal qual um poema. Affonso Romano de Sant'Anna, já em um ensaio de 1973, pontuando o lugar da obra de Chico Buarque no Brasil, justificava favoravelmente aquilo que ele chama de texto musical como artefato de estudo acadêmico, tal como a literatura propriamente dita, já que, segundo ele:

*Os textos de música popular brasileira passaram a ser estudados rotineiramente nos cursos de literatura de nossas Faculdades de Letras. Isto se deve a uma expansão da área de interesse dos professores e alunos, e a uma confluência entre música e poesia que cada vez mais se acentua desde que poetas como Vinícius de Moraes voltaram-se com força total para a música popular e que autores como Caetano e Chico se impregnaram de literatura.*¹⁰

Tendo-as então como poemas, as letras escolhidas como *corpus* são criações de Renato Russo, Humberto Gessinger e Caetano. A opção de leitura destas letras adota o procedimento de vê-las como a emanção

⁸ *Ibid.*, p. 117: Como *inscrição no vulgar* o autor aponta para o aspecto popular que a música foi ganhando à medida que a Alta Idade Média chegava ao fim. O quadro histórico que envolve todo o contexto no qual se dá esta separação é detalhadamente esmiuçado pelo texto de Zumthor, revelando sob quais condições isso ocorreu. O aspecto mais salutar é a descrição que ele traz do caminho que foi posteriormente percorrido e a fragmentação que houve. Assim, essa apregoada *inscrição no vulgar* refere-se ao fato da música ter ficado com uma conotação mais popular enquanto que a poesia, pelas implicações de escrita, permaneceu ligada a uma elite letrada.

⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰ SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004, p. 167.

de um pessimismo que se abre em duas principais vertentes, a primeira representando um pessimismo mais subjetivo e existencial, ligado a um engendro de visão pessoal e intimista; a segunda, de caráter mais coletivo, construindo sentidos com referências sociais e políticas explícitas, fazendo assim uma reflexão mais coletiva e ideológica, mas ambas portando aquilo que a perspectiva deleuziana indicaria como a presença de *devires*¹¹ que teriam no pessimismo o seu principal ponto de referência.

Seguindo a linha de leitura proposta, *Ideologia, Infinita Highway* e *Muros e Grades* configuram-se por seus versos dentro de um pessimismo caracterizado por angústias pessoais. Já as letras/poemas *Brasil, Toda Forma de Poder, Perfeição* e *Que País É Esse* enquadram-se na segunda vertente cujos enredos aludem àquilo que acontecia dentro do contexto político e social do Brasil daquele período histórico, segundo os olhares do rock e os desdobramentos suscitados pelas posturas estéticas e políticas por ele mediadas ou *agenciadas*.

Partindo daí, esta tese nasce também como um diálogo com a dissertação de mestrado *Veja, os anos oitenta em revista*¹², que por sua vez abrangeu um trabalho de pesquisa estruturado sobre a memória de leitura por mim criada enquanto leitor da revista semanal *Veja* ao longo dos anos oitenta. A dissertação cumpriu o seu objetivo como uma proposta de voltar àquelas leituras, intentando cotejar os registros da memória com aquilo que de fato fora publicado pelas edições semanais do periódico. Em resumo: estruturando-se em capítulos temáticos, intencionando com isso uma reprodução das próprias seções que compunham a revista, a dissertação procurou recuperar as notícias que

¹¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1./Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 42.

¹² O resumo da dissertação apresentava a seguinte proposta: “*Esta dissertação tem como propósito maior a construção de uma memória de leitura que possui na revista semanal Veja a sua fonte principal. Esta revista, como importante veículo midiático, esteve presente na vida do autor deste trabalho e foi a sua grande fonte de interesse e leitura durante a década de oitenta, em um período formador de sua aptidão para a escrita e leitura. A justificativa desta proposta encontra-se no interesse e na importância que a memória tem na formação de qualquer indivíduo, bem como na refabulação que este vai fazer em relação a tantas coisas por ela registradas. Assim, o objetivo aqui foi o de voltar às publicações da revista Veja nos anos oitenta, de janeiro de 1980 até dezembro de 1989, e reencontrar a materialidade escrita, os inúmeros textos e reportagens que construíram esta memória. Para tanto, houve a seleção de alguns tópicos especiais, as seções da revista mais ligadas à cultura de forma geral, para com elas elaborar esta dissertação que tem em cada capítulo uma ou algumas temáticas nascidas da compilação de várias seções da revista*”. In: ÁVILA, Jânio T. M. de. **Veja, os anos oitenta em revista**: leitura e memória cultural. Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2005, p. 5.

foram veiculadas a seu tempo, estabelecendo um parâmetro de contraste entre a matéria publicada e o registro estabelecido pela memória de leitura remanescente. Entre os capítulos da dissertação, um deles voltou-se à música pela profusão de artigos que a revista a este tema dedicou. Assim, com o capítulo *Os sons da década*, o trabalho acadêmico trouxe aquelas menções feitas quanto aos nomes que surgiram no cenário musical do Brasil, estabelecendo uma visão *a posteriori* que pôde acrescentar algo às impressões que a revista forneceu de modo concomitante às mudanças que aconteciam no espaço musical do país em um contexto efervescente, não obstante os percalços sociais e econômicos pelos quais a nação passava.

A constatação obtida foi a de que muitas das bandas e artistas comentados pela seção *Música* da revista *Veja* conseguiram a legitimação com as propostas que trouxeram, iniciando trajetórias consistentes e consolidando-se como algo superior a um modismo passageiro. A dissertação apregoou que o rock, enquanto estilo musical, percorreu os anos oitenta sob constante ascensão de público, crítica e mercado consumidor, firmando-se como o estilo de música predominante no Brasil dos anos oitenta. As asserções feitas pela revista *Veja* quanto ao futuro de muitas daquelas bandas que surgiam, apresentaram uma sintonia com a minha sensibilidade musical, sonora e estética, abrindo a partir daí um novo campo de exploração e leitura, ou ainda novos *devires* que poderiam ensejar um trabalho mais circunscrito às letras de música que emergiram do chamado rock brasileiro dos anos oitenta.

Desta forma, a dissertação de mestrado *Veja, os anos oitenta em revista*, oportunizou a escolha do *corpus* que configura o presente trabalho, acrescentando-se a este os devidos acréscimos provenientes das pesquisas e da imersão nas leituras afins que foram feitas. A tese perfaz assim um diálogo com um dos temas abordados pela dissertação, mas não se formata como a extensão desta última, uma vez que sua proposta e foco original estão tangenciados para outros campos de sondagem e sob outros *devires* de fruição, encontrando no pessimismo o agenciamento principal para as letras de Cazusa, Renato Russo e Humberto Gessinger.

Partindo da premissa norteadora do trabalho, a de que existe um *devir* pessimista dentro do rock brasileiro dos anos oitenta, é importante entender o pessimismo à maneira como este foi sendo conceituado. Por isso, torna-se fundamental conhecer algumas das variadas flutuações semânticas que ao pessimismo estão veiculadas, bem como a sua relevância enquanto postura existencial, sobretudo após a espécie de

sistematização filosófica feita por Arthur Schopenhauer e que adquiriu expressão e prestígio acadêmico ao longo do século XIX.

1 AGENCIAMENTOS TEMÁTICOS

1.1 O BRASIL NOS ANOS OITENTA: *RECORTES HISTÓRICOS*

Há um muro de Berlim dentro de mim
Humberto Gessinger

Nos últimos anos a década de oitenta vem sendo repensada sob vários aspectos. Diferentes mídias trazem ao público curiosidades como: livros, catálogos temáticos, modismos da época, *sites* na internet, documentários e programas dedicados ao assunto. O manuseio de tais publicações revela ao leitor que elas comumente comportam muito de um saudosismo que se implica em uma listagem meramente aleatória de nomes, modismos e tendências dos anos oitenta, sem entrar em pormenores de natureza crítica. No *Almanaque anos 80*, por exemplo, os autores afirmam que o livro não seria “*uma radiografia fria e calculista dos anos 80 no Brasil e no mundo, mas sim um mergulho no que mais marcou toda uma geração.*”¹³ Entretanto, paginando o *Almanaque*, o que se tem é isso: listagens dos programas de TV, de filmes, artistas, eventos, brinquedos, músicas e outros artefatos que, em comum, nada teriam além da contemporaneidade daquela década.

Se isso, por um lado, faz parte de um saudosismo promovido por aqueles que viveram os anos oitenta, por outro há também um trabalho de concepção mais acadêmica, tentando refletir acerca da importância que esse período teve e o legado que deixou sobretudo nas esferas de produção cultural. De maneira afim, como já acontecera com as décadas de *sessenta*¹⁴ e *setenta*¹⁵, o *boom* de redescoberta dos anos

¹³ Segundo os autores, seu trabalho “*não é uma radiografia fria e calculista dos anos 80 no Brasil e no mundo, mas sim um mergulho no que mais marcou toda uma geração.*” A ideia principal neste trabalho é apenas o catalogar de uma série de nomes ligados à década de oitenta. Com um leque temático bastante variado, mencionando nomes da política, música, televisão, cinema, brinquedos, moda e tendências daquele período, o livro é uma longa lista nostálgica que recorda os principais protagonistas dos anos oitenta no Brasil. ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Almanaque anos 80*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004, p. 9.

¹⁴ COUTO, José Geraldo. **Brasil: anos 60**. 15. Ed. São Paulo, Ática, 2003. Os principais acontecimentos da década de sessenta são descritos neste livro. Sem aprofundamentos, o autor perpassa as mudanças comportamentais que influenciariam de modo significativo a sociedade brasileira na segunda metade do século XX. As alterações sofridas nas esferas política e cultural têm um relevo acentuado em seu texto.

oitenta está no auge, embora o rumo que esse revisionismo tomará ainda seja precoce dizer.

Em linhas gerais, sob a perspectiva da história, os anos oitenta são lembrados pelo descrédito gerado pelas velhas ideologias totalizantes, sendo este acompanhado por meios de comunicação que transmitiam notícias praticamente imediatas às transformações ocorridas. Foi assim que milhões de pessoas acompanharam diariamente a fuga dos cidadãos da Alemanha Oriental durante o verão europeu de 1989. Fato este que consegue ilustrar a instantaneidade com a qual as notícias já eram veiculadas àquele tempo. Os anos oitenta, com o grande avanço das tecnologias, puderam conectar diferentes partes do mundo, dando início àquilo que nos anos noventa se consolidaria sob o conceito de globalização e que, por sua vez, trouxe consigo uma nova concepção de mundo, *reterritorializando* as relações entre o sujeito e as sociedades que o contextualizam.

O fato é que o legado desta década vem credenciando interesse e pesquisa em diversos segmentos da sociedade. As razões para isso podem ser assim justificadas: alguns momentos históricos ficam marcados por acontecimentos que modificam significativamente os padrões estéticos e comportamentais de uma geração. Sob essa ótica é plausível afirmar que outras décadas também tiveram uma importância *sui generis* pelas rupturas e transformações que deixaram. Figurando aqui como um exemplo, assim teriam sido os *anos vinte*¹⁶, com uma série de experimentações estéticas que culminaram no surgimento das vanguardas artísticas e todas as inovações das quais elas foram um misto de resultado e consequência. Por isso, a importância da década de vinte é indiscutível pelo papel de experimentação que ela ensinou. As

¹⁵ MACHADO, Janete Gaspar. **Constantes ficcionais em romances dos anos 70**. Florianópolis, Editora da UFSC, 1981. A abordagem sobre a literatura da década de setenta no Brasil refaz as tendências estéticas deste período através da leitura de 11 obras que, segundo a autora, conseguem delinear os principais enquadramentos vivenciados pela literatura daquela época. A idéia de apresentar a renovação de autores e temas dentro dos anos setenta pontua seu trabalho ao vislumbrar na criação artística uma expressão única. Captura-se esta concepção à leitura que ela fez dos anos setenta quando afirma que “*a despeito da dificuldade ou impossibilidade do homem encontrar e estabelecer valores em meio ao caos, a Arte – sendo uma das formas de expressão desta procura humana – continua sendo testada, experimentada, realizada, mostrando que, ao menos para tentar, ainda há resistência e, o que é mais importante, motivação.*” p. 28.

¹⁶ REY, Marcos. **Brasil, os fascinantes anos 20**. 6. ed. São Paulo, Ática, 2004. O Brasil da Velha República, os avanços científicos, a moda e as alterações estéticas da Semana de Arte Moderna protagonizam a década de vinte no país, credenciando à sociedade urbana, sobretudo do Rio de Janeiro e de São Paulo como exemplos tardios da *belle époque* pela qual a Europa passara antes da Primeira Guerra.

vanguardas, como resultado, conseguiram abrir a circunscrição a que as artes até aquele momento se territorializavam e possibilitaram estabelecer um diálogo entre elas. O que foi um avanço significativo para que outras experimentações estéticas pudessem acontecer nas décadas seguintes.

O Cubismo, o Expressionismo, o Futurismo, o Surrealismo e o Dadaísmo destacam-se como as principais correntes inovadoras das Vanguardas, propondo novas conceituações e intervenções artísticas que conseguiram escandalizar a Europa do início do século XX e, como extensão, influenciar as rupturas propostas pelos modernistas brasileiros da Semana de 22. Igualmente importantes foram as inovações tecnológicas que surgiram, propiciando toda uma sorte de proposições que alimentaram novos enquadramentos de leituras às obras de arte. O cinema, as guerras e as máquinas forneceram substancial conteúdo temático para as criações oriundas destes movimentos. Gilberto Mendonça Teles corrobora essa interpretação acentuando que:

(...) esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas por que passava a humanidade; e, por outro, consequência do esgotamento de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se.¹⁷

As vanguardas foram o resultado das inquietações europeias da década de vinte, como em paralelo teria sido a ebulição do rock como o meio de expressão mais contundente para dar voz aos anseios da juventude brasileira dos anos oitenta. Outra analogia possível seria com o que aconteceu nos anos sessenta, em um momento de propagação de uma série de transformações de natureza social, ideológica e política que iriam irradiar mundo afora o romantismo de uma contracultura revolucionária. Por vezes ingênua, mas o fato é que a chamada contracultura dos anos sessenta foi um fenômeno da sociedade capitalista ocidental que questionou os valores apregoados pela geração do pós-guerra. O movimento hippie, a expressão de uma liberdade sexual até então inconcebível, a luta pelos direitos civis nos Estados

¹⁷ TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 3. ed. Petrópolis/RJ, 1976, p. 33.

Unidos e o maio de 68 na França marcaram toda uma geração na busca por um idealismo utópico. Em muitos casos negados pela realidade.

No Brasil esse idealismo acabou por se ligar diretamente ao golpe militar de 1964 e à conseqüente luta pela democracia que uma juventude intelectualizada buscava. A década de 60 apresentou ao Brasil e ao mundo a busca por ideais que posteriormente não teriam mais qualquer sentido. Maria Lygia Quartin de Moraes assim descreve aquele momento:

Na década de 1960 observou-se um fenômeno novo: o aparecimento, em várias partes do mundo ocidental, de uma juventude extremamente politizada e militante. Em sua maioria, estudantes secundaristas e universitários. Eles foram os novos atores coletivos dos anos 60 e as principais vítimas da repressão político-militar.¹⁸

Nos anos oitenta, em contrapartida, encontraríamos o apagamento de ilusões que foram acalentadas pelas gerações anteriores. As rupturas que protagonizaram a década mostraram-se suficientemente fortes para quebrar com aquilo que restava das ideologias coletivas de um imaginário utopista. Não somente no Brasil, mas na maioria das sociedades industrializadas do mundo ocidental, a perda de referências importantes nas esferas política, econômica e cultural solapou as estruturas que davam alicerce aos discursos propagados nas décadas precedentes.

Por tudo isso, falar dos anos oitenta, em um contexto mais amplo, implica necessariamente em fazer menção às transformações de âmbito político, econômico e comportamental neles ocorridas. As mudanças no mundo e por extensão no Brasil tiveram significativas repercussões porque representaram o fim de um período e o início de outro, por mais clichê que isso possa parecer. Não à toa, a história recente credencia à década de oitenta o princípio de uma nova ordem global em diferentes campos, mas com destaque relevante ao das comunicações, resultando isto em um processo que ainda se consolida nos dias presentes. Sob perspectivas históricas, sempre emaranhadas com a cultura, os anos oitenta marcam o fim de uma polaridade mundial que havia se iniciado após o fim da Segunda Guerra com a rivalidade

¹⁸ MORAES, Maria Lygia Quartin de. O golpe de 1964: testemunho de uma geração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964 – 2004)**. Bauru, SP: Edusc, 2004, p. 298.

política e militar entre os Estados Unidos e a União Soviética, naquilo que ficou conhecido como Guerra Fria. Neste contexto de disputa entre as duas superpotências, cada país do mundo era tratado como uma peça importante no tabuleiro de xadrez a que havia se reduzido a política internacional. Foi nos anos oitenta que esse cenário iniciou uma mudança após quarenta anos de constante tensão entre as duas nações. A lenta estagnação econômica da União Soviética e a crise política a que ela deu origem acabaram por ruir o socialismo, iniciando sua derrocada nos principais países satélites do leste europeu e atingindo o ápice dessa fragmentação com a queda do Muro de Berlim em novembro de 1989 e o fim da própria União Soviética dois anos depois.¹⁹

No compasso das mudanças políticas estavam as tecnológicas. Com avanços que propiciaram o aparecimento de novas mídias, alterando o modo como as informações circulavam, a receptividade que adquiriam e a instantaneidade com a qual chegavam junto ao público. Essas novas mídias, entrelaçadas à produção cultural, seguem aperfeiçoando-se. Ou seja: essa nova ordem global prossegue até os dias atuais, sob um ritmo intenso, alterando a todo instante o modo como as notícias são veiculadas às massas e os desdobramentos que a partir daí obtêm.

Quanto ao Brasil, em particular, a nação vivenciou mudanças que reterritorializaram a imagem que ela fazia de si mesma. Os anos oitenta são um divisor de águas para o entendimento da história recente do país. As principais estruturas que dão sustentabilidade à sociedade têm nesta década um momento de transformação nevrálgico. Seja na política, na economia, nos costumes, nas artes e na cultura geral, a sociedade brasileira reestruturou muitas das suas instituições durante aqueles dez anos.

O cenário político foi um dos mais assaltados pelas transformações da década. Cheio de controvérsias, o Brasil iniciou 1980 sob a Ditadura Militar, um regime implantado em 1964 sob a justificativa de uma provável ameaça comunista. Motivo este que

¹⁹ Segundo a jornalista Adriana Gomes, nos anos oitenta “o mundo apresenta transformação que, sutil no início da década, deságua na completa reformulação geopolítica do planeta. São dessa década os primeiros passos da abertura política (Glasnost) e econômica (Perestroika), do então presidente da União Soviética, Mikhail Gorbachev, que resultam na fragmentação daquele país, no final dos anos 1980. O comunismo sofre mais um duro golpe, com a queda do Muro de Berlim, em novembro de 1989, e com a reunificação das Alemanhas, no ano seguinte. A China ensaia os primeiros passos de abertura ao capitalismo, depois das manifestações estudantis na Praça da Paz Celestial, em 1989.” In: GOMES, Sandra. **Anos 80: década perdida?** Disponível em: <www.almg.gov.br/revistalegis/Revista42/adriana_gomes.pdf>. Acesso em: maio 2011.

despertou uma aberta simpatia por parte da classe média, bem como de setores mais conservadores da Igreja Católica. Em fins dos anos setenta, porém, iniciou-se uma transição que anunciava uma tímida redemocratização, lenta e gradual, como proclamavam os militares, e sempre sob a tutela dos aparatos do poder de que ainda dispunham.

No princípio dos anos oitenta a sociedade civil abraça o idealismo democrático como o caminho natural para a superação dos graves problemas econômicos que assolavam o país. Esse entusiasmo pelo retorno à democracia aglutinou milhares de pessoas por meio de uma expressiva mobilização popular, demonstrando um novo momento de união nacional, como conta Marly Rodrigues em *A década de 80. Brasil: quando a multidão voltou às praças*²⁰, obra na qual faz referência ao movimento das *diretas-já* e às eleições de 1989. O envolvimento da população civil, segundo a autora, foi imprescindível para que o regime militar entregasse paulatinamente o poder aos civis. Em meio a um lento processo de transição e ao caos econômico do país, o regime implantado pelos militares há duas décadas mostrava seu ocaso, perdendo gradativamente o apoio inicial que recebera e já ensaiando a sua retirada.

As crescentes manifestações que ganharam as principais capitais do país pedindo eleições diretas para presidente da república mostravam uma união nacional inusitada após a divisão social provocada pela instalação do regime. Essas manifestações, respaldadas por vários partidos, invadiram as ruas e praças sob o lema das *diretas-já*, um grito que motivou milhares de pessoas em grandes comícios a ensaiarem um novo ideal coletivo. Entretanto, mesmo tendo uma inegável força e apoio, as eleições não vieram, em uma prova contundente de que os militares saíam ao seu modo, revelando um último fôlego suficiente para frustrar milhões de pessoas. Mas o movimento, ainda que derrotado em seu objetivo principal, deixaria um saldo histórico positivo. Carlos Calado, refletindo sobre a importância dele para as mudanças culturais que ocorreriam na década, sintetiza da seguinte maneira a luta pela restauração da democracia no Brasil:

Mais de 300 mil pessoas estavam reunidas no centro da cidade de São Paulo, naquele 25 de janeiro de 1984, quando o grito de “diretas já” foi ouvido pela primeira vez. Aprovado pelos

²⁰ RODRIGUES, Marly. *A década de 80*. Brasil: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Ática, 1999.

participantes da maior manifestação política realizada até então no Brasil, o slogan passou a denominar o movimento em favor das eleições diretas para presidente da República, que ali começou e se alastrou rapidamente. Milhões de brasileiros se manifestaram nas ruas do país, nos meses seguintes, mas só mesmo em março de 1985 o regime militar foi substituído pelo governo de transição de Tancredo Neves – o primeiro presidente civil (eleito de forma indireta, ironicamente) em 21 anos.²¹

Passadas as manifestações e, apesar do insucesso, o movimento *diretas-já* foi importantíssimo porque mobilizou políticos, intelectuais, jovens e trabalhadores em torno de um desejo comum: a plena democratização do país. O que só viria a acontecer em 1989. Ou seja: a efetiva consolidação da volta a um regime democrático concretiza-se apenas com as eleições diretas para Presidente da República em 1989, em uma campanha passional na qual vários partidos apresentaram propostas alternadas para que o Brasil pudesse superar uma década marcada por constantes crises econômicas e profundo atraso social. Por isso, a eleição de 1989, além de consolidar a democracia plena, também “*demonstrou a capacidade de renovação do país e, principalmente, sua disposição de conviver com a pluralidade ideológica.*”²²

Os percalços da política, a seu tempo, contribuíram para uma crescente e preponderante imagem negativa do Brasil. Sob este contexto, letras de canções como *Que País É Esse*, de Renato Russo, fazem não somente alusão mas críticas diretas à falta de credibilidade gozada pelas instituições nacionais. Do regime militar à democracia, o Brasil dos anos oitenta proporcionou significativo material para os

²¹ CALADO, Carlos. In: DREYFUS, Dominique e outros. **Raízes musicais do Brasil**. Rio de Janeiro, SESC-RJ, 2005, p. 63.

²² Essa mencionada pluralidade ideológica foi lentamente assimilada pelo país ao longo do processo de abertura iniciado pelo presidente Ernesto Geisel. A presença de diversos partidos na eleição presidencial de 1989, inclusive a do partido comunista, representa de certo modo o amadurecimento político que fora duramente construído no Brasil. Partidos de direita, que sustentaram o regime militar, partidos socialistas, de esquerda, centro e centro-esquerda deram à eleição um pluralismo inusitado para uma sociedade que há menos de trinta anos sustentava um golpe que supostamente salvaria o país da ameaça comunista. A mudança no contexto histórico mundial e o compromisso com a democracia, a duras penas reconquistada, foram fatores importantes para que a transição se efetivasse tendo seu último capítulo com a eleição direta de Fernando Collor de Mello para presidente da república em 1989. In: LAMOUNIER, Bolívar (org.). **De Geisel a Collor: o balanço da transição**. São Paulo: Editora Sumaré, 1990, p. 10.

novos nomes que surgiam no rock brasileiro. Nomes que tentaram de certa forma poetizar aqueles acontecimentos sob o olhar particular da geração a qual pertenciam.

No plano ideológico, em paralelo, a divisão entre esquerda e direita enfraquecia-se, ficando mesmo diluída como uma consequência dos fatos que ocorriam também fora do país. Acontecimentos estes que colaboraram para o descrédito das ideologias, motivado essencialmente pelas notícias de insatisfação com os regimes comunistas do leste europeu, o que por sua vez sinalizava o fim das ilusões herdadas das gerações passadas. Como uma decorrência a essas rupturas, a ausência de utopias propiciou uma liberdade criativa que pôde expressar o vazio ideológico dos anos oitenta. Quando Humberto Gessinger diz que “*Fidel e Pinochet tiram sarro de você que não faz nada*”²³, ele sinaliza com isso o quão frágil e inútil seriam os caminhos que poderiam ser percorridos dentro de qualquer espaço político.

A dicotomia esquerda e direita não conseguia mais suscitar credibilidade a quem almejava encontrar em uma delas uma resposta às mazelas sociais que dizimavam o mundo, mostrando então a realidade e o fracasso dos regimes que um dia venderam a ideia de um futuro promissor e mais humano, embora tudo o que representassem no fim, em diferentes versões, fosse mais uma repetição da “*miséria da condição humana*”²⁴. Essa realidade, por sua vez, encontra sintonia com aquilo que Schopenhauer viu na Europa das guerras napoleônicas do século XIX, averiguando o cansaço da humanidade diante de um *mundo* em permanente processo de fragmentação. Constatação esta que deu a ele os subsídios necessários para sentenciar que “*a própria existência, é um sofrimento contínuo, em parte miserável, em parte terrível.*”²⁵

Para o Brasil os anos oitenta representam um momento histórico fundamental para a nação. Momento este cujo principal protagonista foi o esfacelamento da economia, fazendo com que o país produzisse “*a drástica redução no ritmo de crescimento econômico, a aceleração dos índices inflacionários e o agravamento das condições*

²³ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Toda Forma de Poder”. Humberto Gessinger [letrista]. In: **Longe Demais das Capitais**. São Paulo: BMG, p1986. ILP, Faixa 1.

²⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 07. É à luz de um mundo destroçado pelas guerras que Schopenhauer tece suas elucubrações quanto ao sentido da existência. Como já mencionado, seu pensamento caminha para uma completa destruição da esperança em relação a um futuro próspero e apaziguador. Ao homem, a fim de evitar dores e sofrimentos certos, caberia apenas cultivar o exercício de abandonar todo desejo e vontade uma vez que neles estaria o cerne de uma insatisfação impossível de ser superada.

²⁵ *Ibid.*, p.82.

sociais.”²⁶ Os fracassos sucessivos de variados planos econômicos, denominados *pacotes*, acentuaram os já altos índices de pobreza, endividamento e desemprego. Não sem motivos, os anos oitenta:

*(...) são considerados até hoje a “década perdida” – a inflação cada vez mais crescente devorava o dinheiro que estava na carteira. Em 1983, o PIB diminuiu 5%, para aumentar timidamente, 1,6%, no ano seguinte. Em 1986, o quarteto Dilson Funaro, Pérsio Arida, João Sayad e André Lara Resende montou um projeto absolutamente heterodoxo para combater a inflação – o Plano Cruzado congelou os preços dos produtos e fez a inflação despencar em um piscar de olhos. Resultado: o consumidor correu para comprar, comprar, comprar. E, da noite para o dia, muitos deles se tornaram os “fiscais do Sarney”, cujo trabalho era fiscalizar os preços. Enquanto isso, o governo se empenhou em manter o boi no pasto para que não houvesse especulação por parte dos fazendeiros.*²⁷

Foi dentro deste cenário que temas como hiperinflação, sequestro e saques a estabelecimentos comerciais entraram nos noticiários, apresentando uma realidade até então camuflada aos brasileiros.²⁸ A crise que se instalava destruía rapidamente as ilusões produzidas nos anos sessenta e setenta pelo desenvolvimentismo dos militares, provocando desconforto naqueles que os apoiaram e um desejo de mudanças nos mais jovens. Desejo que, entre os variados *devires* possíveis, teve na expressão musical, no rock particularmente, um de seus agenciamentos mais intensos.

A música, como uma mediação cultural que o é, refletiu as transformações que se passavam e, mais importante do que isso,

²⁶ LAMOUNIER, Bolívar (org.). **De Collor a Geisel**: o balanço da transição. São Paulo: Editora Sumaré, 1990, p. 13.

²⁷ CLEMENTE, Ana Tereza (organização). **Que rock é esse?**: A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones/ Apresentação Edgard Piccoli. São Paulo: Globo, 2008, p. 56.

²⁸ “Uma descrição persuasiva dos anos 80, com efeito, é que o potencial de conflito social aumentou significativamente, num momento em que a capacidade dos sistemas econômico e político para acomodar tais tensões decrescia de maneira não menos acentuada.” In: LAMOUNIER, Bolívar (org.). **De Collor a Geisel**: o balanço da transição. São Paulo: Editora Sumaré, 1990, p. 15.

estabeleceu uma sintonia temática com as mudanças nas esferas políticas, econômicas e sociais daquele período. No Brasil, o rock tornou-se a textura rítmica das massas, com letras cujos temas eram reverberações do imaginário coletivo do país. As bandas que apareceram tinham como denominador comum a habilidade para traduzir em música os descaminhos de sua geração, sintonizando em letras o fim de um outrora projeto grande de nação. O rock dos anos oitenta, assim, é indissociável do seu contexto histórico e a ênfase sobre esse ponto, por conseguinte, é primordial para a leitura das letras circunscritas nesta tese.

Esse enquadramento do rock acaba tangenciando uma crise ou ao menos um repensar sobre o conceito de nacionalidade existente no Brasil. Um número significativo dos trabalhos de seus mais importantes letristas emite sinais de um questionamento que aprofunda as dúvidas e incertezas quanto ao próprio lugar que o país teria como um dos agenciadores na construção da identidade daqueles que se viam dentro do descrédito ideológico dos anos oitenta. É sob este entendimento que apareceram os novos nomes do rock brasileiro, conseguindo efetivar a sua inserção no cenário musical do país, bem como criar um mercado consumidor, uma crítica especializada e uma dimensão de público significativa; abandonando definitivamente o provincianismo que ainda existia em relação ao rock, já que até aquele momento, conforme Guilherme Bryan comenta:

O rock nacional vivia em seu gueto e as informações de fora levavam muito tempo para chegar por aqui. Discos internacionais eram disputados à tapa, tanto quanto as publicações brasileiras de música, totalmente marginais, de pouquíssimas edições e lidas avidamente.²⁹

Assim, foi nos anos oitenta que o rock ganhou uma projeção não obtida até então, com perspectivas comerciais capazes de dar sustentação a um produto que se firmava como a música da nova geração de um Brasil em acelerado processo de transição. Desta forma, as rupturas dos anos oitenta propiciaram o momento oportuno no qual “o rock saía das garagens e porões para entrar na sala da classe média e ganhava sotaque tipicamente brasileiro. Ele provava, com leveza, que

²⁹ BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança** – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 30.

tinha público e era lucrativo para as gravadoras (...).”³⁰ Por essas razões, o contexto do país na década de oitenta é significativo e indispensável para entender o rock como o “acontecimento” musical mais importante para os jovens daquele período, sob uma conjuntura na qual ele ganha uma inserção de massa, perdendo definitivamente as restrições de público e mercado que até ali possuía.

Se o rock brasileiro dos anos oitenta é o resultado das turbulências sociais e econômicas que desestruturavam o país, por outro lado ele é a expressão de uma geração que abandona as velhas bandeiras dos anos sessenta e setenta. Na insatisfação pelo legado cultural que recebia, a geração oitenta marca uma produção que tem na decepção, revolta e denúncia os seus principais temas, convergindo para uma visão pessimista da sociedade.

Nessa ebulição de novas tendências, o rock foi profícuo pelos temas, letras e as novas bandas que emergiram em diferentes regiões do país, dando espaço a letristas que viam o Brasil sob o olhar da nova geração a que pertenciam. O que escreveram, originalmente como letras de música, têm na crítica e denúncia uma marca significativa. Por isso a sua poética tenta contextualizar aquela época utilizando o rock como um instrumento de expressão, talvez de modo analógico àquilo que os modernistas brasileiros fizeram na década de vinte, quando experimentaram uma aproximação da literatura com a música popular de Noel Rosa, incluindo aí suas letras.³¹

Essa aproximação é atestada por Affonso Romano de Sant’Anna em um livro que, por ter sido escrito no calor da hora, tem também um caráter testemunhal. Nele o autor legitima a relação estreita que existiria entre a literatura e a música, já que, em suas palavras, nas incursões modernistas do século XX é possível “encontrar correspondências entre o que sucedia na literatura e na música

³⁰ *Ibid.*, p. 108.

³¹ O diálogo entre a obra de Noel Rosa e as prerrogativas das inovações propostas pelos modernistas brasileiros é explicada por Jomard Muniz de Britto da seguinte maneira: “A partir de sua posição no tempo, enquanto compositor e cantor, Noel Rosa se identifica com o ‘espírito modernista’. Menos com as origens da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, e muito mais com o seu pleno desenvolvimento em 1930. O que desejamos acrescentar é que essa aproximação – tenha sido ou não conscientizada por ele – não se prende a uma simples coincidência cronológica. Não se deixa esgotar por uma data. Trata-se de uma identificação por afinidades e por influências mútuas: pelos menos é isso que procuramos demonstrar.” In: BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 129.

popular.”³² Pelo mesmo caminho de diálogo entre a literatura e a música estariam também os tropicalistas, ensejando uma criação que misturava ambas³³ como uma experimentação estética absolutamente natural, propondo mesmo uma recuperação das propostas antropofágicas de Oswald de Andrade, e fazendo deste um “*lastro estético e ideológico para o tropicalismo*.”³⁴

Em síntese, podemos afirmar, e essa é uma de nossas principais hipóteses, que no caos econômico, social e político do Brasil dos anos oitenta o rock transforma-se não apenas na preferência musical daquela geração como passa a ser encarado como uma atitude ou um dos principais *agenciamentos* que ela possuía para expressar aquilo que sentia em relação às transformações que ocorriam ao seu entorno. É isso o que revela Renato Russo quando afirma, em uma entrevista, o quão importante o rock tornou-se para os jovens dos anos oitenta, justamente em um momento no qual, para ele: “*o jovem não lê mais, não estuda mais, a gente não tem abertura na TV. O rock é, talvez, o único meio que a minha geração tem para se expressar*.”³⁵

³² Affonso Romano de Sant’Anna faz a seguinte consideração quanto à aproximação entre os modernistas da década de vinte e a música popular, uma vez que: “*aproximando o seu samba do poema-piada e valorizando o efeito de paródia tanto nos poetas ‘literários’ quanto nos populares, talvez se possa estender mais o pensamento e dizer que Ary Barroso está não apenas do lado do ufanismo, mas ideologicamente compõe uma série de músicas que se situam na paráfrase ideológica que encontra semelhanças na obra de Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado e outros.*” In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004, p. 27-28.

³³ A aproximação das propostas modernistas e, aqui sobretudo as ideias antropófagas de Oswald de Andrade, servem mais uma vez de analogia para ressaltar a influência que as inovações estéticas desempenharam para outros movimentos culturais. Quanto às rupturas que os tropicalistas trouxeram dentro da década de sessenta, o autor vê nelas uma clara linha de confluência com a irreverência e o deboche da literatura do autor de *O Rei da Vela*. Segundo sua percepção: “*Oswald de Andrade, que já havia sido um dos teóricos do Movimento Modernista de 1922, volta agora a servir de lastro estético e ideológico para o tropicalismo. O seu manifesto antropófago está sendo divulgado dia a dia. Um documento que interessava somente aos especialistas em literatura brasileira, e cronologicamente arcaico (1928), passou súbito a interessar aos artistas de agora pela atualidade de suas proposições. Nele, também, o deboche é pedra de toque. Não se compreende antropofagia, deglutição dos conceitos e preconceitos nacionais e internacionais sem ironia.*” *Ibid.*, p. 154.

³⁴ *Ibid.*, p. 155.

³⁵ Em uma coletânea de entrevistas organizadas por Simone Assad, Renato Russo discorre sobre ideias, valores, nomes e polêmicas de seu tempo. Quando reflete sobre um possível *rock brasileiro* o líder da Legião Urbana faz considerações que apontam para a percepção que ele tinha de que o rock era de fato a linguagem mais importante que os jovens da sua geração possuíam para se expressar. Como principal contribuição do rock estava “a possibilidade de o jovem brasileiro se conhecer e perceber que, mesmo dentro da igualdade de um protótipo – todos eles usam jeans e vão ao shopping center –, existem diferenças regionais. E se pode ter um retrato mais amplo da juventude brasileira. De repente, tem um conjunto que fala daquilo

Esta afirmação do líder da Legião Urbana coloca em evidência o papel significativo da música, o rock em particular, para legitimar o modo como os jovens se viam na engenharia cultural e política dos anos oitenta, credenciando a ela a única a ter capacidade de aventar razões ou justificativas para o *devoir* pessimista que impregnaria a sua geração. Constatação que se personifica, como pretendemos aqui mostrar, em algumas letras de Renato Russo, pela descrição cética que elas fazem da sociedade brasileira, amparando tais descrições em fatos cotidianos do país naquela década.

Sob tal concepção parece plausível afirmar que é acompanhando essa contextualização histórica que a ideia de *nação*³⁶, assim, aparece como protagonista em muitas letras que marcam a trajetória de vários nomes do rock surgidos nos anos oitenta. A razão para que um certo pensar sobre o nacionalismo se tornasse tema para muitas letras pode ser entendida pelo fato de que a juventude estava vivenciando transformações importantes nas esferas políticas e econômicas, e que tinham reflexos diretos na cultura. Realidade esta que, conseqüentemente, permitiu o pensar sobre o Brasil como um tema corrente em distintas manifestações culturais; sendo a música uma das mais produtivas. E, embora não haja uma exata precisão do nacionalismo ou de uma *identidade nacional*³⁷, ela torna-se subliminar

que você sente e é o mesmo que as pessoas sentem. E descobre que não está sozinho. In: ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p. 221 e 222.

³⁶ Marilena Chaui trabalha com o conceito de nação ligando-o a uma série de conexões de ordem econômica, política, social e cultural que conseguem legitimar uma determinada identidade nacional dividida por um grupo de indivíduos. Esta divisão, por sua vez, torna-se fundamental para que distintos grupos consigam encontrar um ideal de nação afora as diferenças que os marcam. Sob esta acepção do termo a autora sucintamente apreende “*a nação como conjunto de tradições, crenças, folclore*” que seriam fundamentais para legitimá-la. In: CHAUI, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. 6. ed. São Paulo: Perseu Abramo, p. 19.

³⁷ A busca ou a reflexão quanto à existência de uma identidade nacional brasileira é uma constante nas letras de Cazusa, Renato Russo e Humberto Gessinger, como procuramos mostrar ao longo da tese. Essa busca, nas letras que perfazem o *corpus*, não raro revela também uma fragilidade quanto a um real sentido em fortalecer um conceito que a própria modernidade cada vez mais desfigurava enquanto uma ideia detentora de sentido ou verdade. Sob essa perspectiva, letras como *Brasil* e *Perfeição* localizam-se em uma fronteira de exaltação, busca e entendimento de uma possível identidade brasileira. Esta concepção encontra referência em Michel Nicolau Netto quando este afirma que a identidade nacional pode “*também ser percebida como um valor, sendo que dependerá deste para condicionar suas forças em relação às outras identidades. Contudo, este valor também é fixado a partir de um espaço desterritorializado. Desta maneira, ele terá variação em conformidade com seus usuários, ou seja, de acordo com quais pessoas fazem uso desta identidade. É por isso, por exemplo, que tanto se faz propaganda de um produto brasileiro sendo consumido por um*

em letras que serão mais à frente analisadas, como *Brasil, Perfeição e Que País É Esse*. Aqui, cabe tão somente rememorar as particularidades que circunscreviam o espaço brasileiro naquela década, averiguando então que os anos oitenta foram nevrálgicos no que concerne à reformulação que a sociedade brasileira fez de si mesma após a reabertura democrática.

Como um olhar final pode-se dizer que os novos paradigmas sociais e institucionais que são caros ao Brasil do século XXI têm o seu esboço inicial naquele momento particular da História do país. Valores como a liberdade de expressão, fim da censura, democracia, inclusão das minorias e pluralidade de ideias são o resultado de uma gestação feita ao transcorrer daquele decênio, como já constatamos na pesquisa para nossa dissertação de mestrado³⁸. Inoculando aquelas transformações, muitos versos do rock nacional parecem propensos a um escrutínio capaz de revelar uma angústia latente quanto ao ser brasileiro e estar no Brasil. Aqui um *devir* brasileiro talvez. Por isso, as letras de Cazuza, Renato Russo e Humberto Gessinger anunciam sondagens de um nacionalismo que, assim como outras certezas das gerações passadas, tornou-se um construto vago, indefinido e por vezes causador de um perceptível mal estar. Contudo, e essa é uma de nossas principais hipóteses, é ele um elemento matriz em muitas letras; revestido pela *vontade* e por isso mesmo fadado a um constante *devir* pessimista.

alemão ou um norte-americano. Estes estão, não verdade, emprestando a legitimidade de suas identidades à identidade brasileira e, por serem valorizadas, estão a tornando mais apreciada.” In: NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, p.220.

³⁸ No Brasil dos anos oitenta um importante símbolo da renovação cultural que refletia as mudanças sociais da sociedade foi a instalação, na cidade do Rio de Janeiro, do Circo Voador, um palco alternativo para experimentações culturais que revelariam uma nova geração de artista ao país. Foi na onda das rupturas dos anos oitenta que *“o circo tornou-se um celeiro das boas ideias que iriam agir no cenário artístico do país. Mexendo com música e, teatro principalmente, a jovem trupe agitou o Rio de Janeiro e por extensão o Brasil, com seu repertório perfeitamente sincrônico às transformações que balançavam a nação.”* In: ÁVILA, Jânio T. M. de. **Veja, os anos oitenta em revista: leitura e memória cultural**. Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2005, p. 24.

1.2 RETRATOS DA GERAÇÃO DO ROCK BRASILEIRO & DE SUA POÉTICA

*Era preciso inventar um outro sonho,
mesmo não acreditando em sonho nenhum.*

Hermano Vianna

Com fundamentação em toda a leitura que fizemos, parece plausível considerar o rock como o estilo musical mais importante do Brasil nos anos oitenta, e como um acontecimento engendrado por movimentos precursores que deram mais pluralidade àquilo que se conceituava até então como música brasileira. Entre eles a *Jovem Guarda*³⁹ e, principalmente, o *Tropicalismo*⁴⁰, têm um acento particular pelas profundas experimentações estéticas que apresentaram. O rock dos anos oitenta, portanto, não foi um fenômeno movido por algum modismo datado, antes o resultado de movimentos introduzidos nas décadas anteriores que incorporaram inovações rítmicas e temáticas no cenário musical do Brasil, até então predominantemente marcado pelo samba, o samba-canção e a bossa-nova.

Assim, foi dentro das turbulências sociais dos anos sessenta que o Brasil acentuou as primeiras experimentações estéticas que abririam

³⁹ Em *Histórias da Jovem Guarda* o leitor percorre o cenário de ebulição de um dos movimentos mais importantes para a cultura jovem do Brasil no século XX. A partir de relatos do jornalista Antônio Aguillar, figura importante para o rádio e a televisão na década de sessenta, Débora Aguillar e Paulo César Ribeiro abordam o movimento e a extensão que ele teve em termos de transformação dos costumes e forte influência sobre os jovens, justamente em um período no qual estes passavam a ter um papel de destaque dentro da sociedade brasileira. A *Jovem Guarda*, inicialmente apenas um programa de TV exibido pela Record entre 1965 e 1969, lançou uma série de nomes que se projetariam no cenário musical marcando uma tendência em assimilar os ritmos do *rock'n'roll* para a música brasileira, criando algo que posteriormente seria denominado de rock brasileiro. In: AGUILLAR, Antônio; AGUILLAR, Débora; RIBEIRO, Paulo César. **Histórias da Jovem Guarda**. São Paulo: Editora Globo, 2005.

⁴⁰ Por meio de entrevistas e perfazendo uma espécie de reconstrução histórica daquele momento, o escritor Carlos Calado traz ao público a riqueza substantiva das propostas tropicalistas. Imiscuídos no delicado contexto social do Brasil no final da década de sessenta, quando a ditadura militar tomou o caminho da forte repressão, os tropicalistas alargaram a fronteira da música brasileira adequando-a às inovações que aconteciam ao redor do mundo. Por esse caminho, a estética tropicalista foi uma ruptura vertiginosa com os moldes estandardizados da MPB, assimilando conteúdos e ritmos que a princípio chocaram o público. In: CALADO, Carlos. **Tropicália: a História de Uma Revolução Musical**. Editora 34, 1997.

caminhos para que o rock se firmasse junto ao público brasileiro nas décadas seguintes. No Brasil, particularmente, o papel da música como veículo de expressão da juventude foi assimilado como um dos poucos recursos que ela possuía para se expressar ante à repressão que a cultura de maneira geral passou a sofrer após a instauração do regime militar no país. É em razão disso que Affonso Romano de Sant'Anna, ao ler e escrever sobre música e seu contexto, explica que nos anos sessenta:

A música capitaliza a perplexidade do povo brasileiro ante o momento político (pós-64) e passa a cumprir um papel que a poesia literária jamais poderia realizar. Os poetas passam a investir na música popular através de ensaios, poemas, participação em júris de festivais e por meio de catequeses teóricas. As escolas e universidades descobrem o texto da música popular como um produto a ser esteticamente analisado.⁴¹

Precisamos, no entanto, pensar que antes que o rock se firmasse dentro da década de oitenta, dois movimentos importantes antecederam tal momento. Foram eles, como já apontamos, a Jovem Guarda e o Tropicalismo. O espaço que a música passou a ocupar na vida cultural do país a partir dos anos sessenta, teve, segundo alguns críticos, um papel que foi além do entretenimento, asseveração esta com a qual concordamos, considerando-se para isso o caráter de denúncia e rupturas estéticas que por ela foram propostas. Dando legitimidade a essa afirmação, devemos considerar a forte censura que fora imposta pelo regime militar que, principalmente após 68, banuiu completamente manifestações intelectuais contrárias à ordem estabelecida, o que dificultava declarações explícitas opostas ao regime. Coube então à música a possibilidade de tergiversar sobre os limites impostos pela lei de censura e escamotear nas letras temas que não poderiam ser abertamente comentados. Essa função que a música exerceu durante a ditadura militar no Brasil foi tão intensa que, para Affonso Romano Sant'Anna, autor que nos serviu de base pelo que nos oferece de testemunhal, pelo ponto de vista acadêmico, como já referido, faz a seguinte reflexão quanto à importância sociológica que a música teve a partir dos desdobramentos que ocorreram no Brasil após 1964:

⁴¹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004, p. 158.

Um psicólogo social ou mesmo um sociólogo que queira analisar as modificações impostas ao povo brasileiro a partir de 1964 encontrará seu melhor documento não nos editoriais, livros e discursos políticos, mas nos fenômenos que se manifestaram na música popular brasileira. Aí vai encontrar, já elaborados em termos de expressão estética, os conflitos e sentimentos que surgiram recentemente e que caracterizam circunstancial e basicamente o brasileiro.⁴²

Como uma experiência ímpar no cenário musical brasileiro está a ascensão do Tropicalismo. Movimento que se impôs na música, mas com propostas estéticas que se espraiaram em outras ramificações artísticas, o Tropicalismo conseguiu abrir um leque de experimentações musicais ousadas para a época⁴³, e possibilitar à música brasileira inovações que eram rechaçadas pelos mais tradicionalistas, defensores de uma produção genuinamente nacional e por isso fechando-se para a introdução de tendências consideradas estrangeirismos. Carlos Calado sintetiza da seguinte forma o surgimento do Tropicalismo dentro das turbulências sociais dos anos sessenta e as suas principais propostas para a música popular brasileira:

Integrado pelos compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, pelos poetas Torquato Neto e Capinan, pelo trio Os Mutantes e as cantoras Gal Costa e Nara Leão, esse movimento desafiou a hegemonia da canção engajada nacionalista com uma atitude mais crítica do que propriamente musical – não propunha uma nova

⁴² *Ibid.*, p. 159.

⁴³ Em relação às experimentações que os tropicalistas introduziram, é consensual afirmar que eles “procuravam utilizar temas da civilização industrial no Brasil, apontando a permanência de características arcaicas na política e na crítica musical brasileira como, por exemplo, o nacionalismo extremado das esquerdas no país, que demonstrava um dogmatismo referente ao uso das tendências estilísticas internacionais da música nas canções populares brasileiras. Realizando uma mediação cultural, eles mesclavam nas canções guitarras elétricas, componentes da música erudita, efeitos e diversos recursos eletrônicos, variados instrumentos de percussão, muitos elementos da bossa nova, do rock e do bolero. Usavam recursos literários de vanguarda, frases e expressões em inglês, francês e latim além de recursos teatrais nas apresentações e também nas gravações de estúdio.” In: CASTRO, Guilherme Gustavo Simões de. **A Banda Dazaranha**: circuito musical e espaço cultural de Florianópolis na década de 90. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, UFSC, 2009, p. 126.

forma de canção, como fez a bossa nova. Além de resgatar gêneros musicais considerados de mau gosto pela geração da bossa nova, como o baião, a música sertaneja e o bolero, assim como usavam procedimentos da música contemporânea de vanguarda, os tropicalistas defendiam a liberdade de utilizar elementos da cultura pop, inclusive no vestuário e no gestual. Tudo passara a ser permitido.⁴⁴

O que nos chama mais atenção é que as propostas dos tropicalistas, após o escândalo inicial, paulatinamente puderam lograr resultados positivos e, apesar da curta duração, o movimento conseguiu deixar um legado estético que se localiza em dois pontos. Primeiro, na ousadia de reciclar a música trazendo melodias e temas inusitados e, segundo, no caráter de experimentação, isto é: os tropicalistas inovaram ao incorporar em seus trabalhos diversas tendências e estilos musicais, logrando um resultado muito diferente ao dos puristas da ocasião, completamente avessos ao uso de instrumentos estrangeiros, como seria o caso da guitarra elétrica. A postura irreverente dos tropicalistas era explicitada em canções como *É Proibido Proibir*, de Caetano Veloso, que, junto a outras canções provocativas conseguiu traçar “*retratos delirantes e alegóricos de um Brasil contraditório: rico e indigente, arcaico e moderno, simultaneamente. Por trás dessa irreverência crítica, os tropicalistas tinham como objetivo maior extinguir os movimentos culturais, para instituir de forma definitiva a liberdade de criação e a convivência sem preconceitos com a diversidade estética.*”⁴⁵ Ilustrando as questões acima, vejamos alguns versos de *É Proibido Proibir*, de Caetano Veloso:

*Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estátuas, as estantes
As vidraças, louças
Livros, sim...*

⁴⁴ CALADO, Carlos. In: DREYFUS, Dominique e outros. **Raízes musicais do Brasil**. Rio de Janeiro, SESC-RJ, 2005, p. 64.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
*É proibido proibir...*⁴⁶

Podemos agora ver que as divergências e até mesmo os escândalos iniciais que o Tropicalismo provocou acabaram sendo incorporados por diferentes vertentes da música popular brasileira, comprovando, como podemos perceber, que as razões de ser do movimento tinham de fato um olhar vanguardista capaz de antever o trajeto natural que a música faria, aceitando experimentações que ensejassem outras possibilidades de criação. Devido a isso, mais tarde foi fácil:

*Comprovar que os princípios do Tropicalismo tinham vingado, passando a serem adotados inclusive no veio principal da música popular brasileira, a chamada MPB. Até mesmo Chico Buarque e Elis Regina, ícones dessa ortodoxa vertente nos anos 60, acabaram aderindo à liberdade estética sugerida pelos tropicalistas. Adepto convicto do samba mais puro, Chico experimentou fusões com o baião e com o rock.*⁴⁷

Indo mais a fundo quanto ao papel dos tropicalistas para a reciclagem que a música brasileira fez nos anos sessenta, deparamo-nos com, ainda que talvez de modo inconsciente, um certo comprometimento com a construção de uma linguagem e uma estética mais abertas à modernidade, entendendo esta como um espaço que não restringia a liberdade de criação cultural. Esse apregoado comprometimento do movimento Tropicalista com a elaboração de

⁴⁶ A resposta performática de Caetano Veloso às vaías que recebeu no *III Festival Internacional da Canção* cantando *É Proibido Proibir*, em 1968, no auge do regime militar, pode ser conferida em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mCM2MvnMt3c>> Acesso em: jul. 2011.

⁴⁷ CALADO, Carlos. In: DREYFUS, Dominique e outros. **Raízes musicais do Brasil**. Rio de Janeiro, SESC-RJ, 2005, p. 65.

novos parâmetros para as artes é explicado assim por Affonso Romano de Sant'Anna:

*O Tropicalismo dentro do “caos” teórico em que se fundamentou foi um esforço de atualização da linguagem musical brasileira em relação ao que se vinha fazendo especialmente na Europa e nos Estados Unidos. Surge como uma proposta dionisíaca em confronto com uma atitude mais clássica e fechada. Esse impetuoso espírito dionisíaco e tropical realiza agressivamente certas propostas sensuais da Bossa Nova. Falar em dionisíaco e apolíneo aqui é também uma citação bibliográfica obrigatória, uma vez que esses termos voltaram ao uso em torno de 1968 graças aos livros de Herbert Marcuse lançados no Brasil e tidos como influenciadores das revoltas estudantis nos Estados Unidos e Europa.*⁴⁸

A partir do Tropicalismo parece que a música brasileira atravessou os anos setenta incorporando experimentações rítmicas e poéticas inusitadas; abrindo-se a novas propostas. Entre as novidades desta década encontram-se, por exemplo, os Novos Baianos⁴⁹, grupo musicalmente eclético, capaz de misturar em seu repertório toda uma profusão de sons e danças que sintetizavam uma criativa fusão de variados estilos musicais, misturando bossa nova, choro, rock, samba e frevo, oportunizando a partir daí espaço para que músicos e letristas empregassem democraticamente qualquer sonoridade capaz de acrescentar novos elementos àquilo que se entendia como música brasileira. Foi isso o que fez, talvez, o compositor pernambucano Alceu Valença⁵⁰, cujas composições passaram a empregar também o rock,

⁴⁸ SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004, p. 59.

⁴⁹ GALVÃO, Luiz. **Anos 70 – Novos e baianos**. São Paulo: Ed. 34, 1997. Livro que discorre acerca das particularidades com as quais *Os Novos Baianos* circularam dentro dos anos 70 como um grupo musicalmente eclético, capaz de misturar os mais variados gêneros musicais, revelando com isso uma clara influência das ideias tropicalistas. Com o segundo LP, intitulado *Acabou Chorare*, o grupo apresentou inovações líricas e também diferentes arranjos rítmicos. Como atitude de experimentação, o contato com João Gilberto no período em que ficaram no Rio de Janeiro foi fator decisivo para consolidar *Os Novos Baianos* como um grupo ímpar no contexto da MPB de sua época.

⁵⁰ A performance eclética de Alceu Valença como músico pode ser verificada em canções como “Xô Saudade”, cuja variedade de ritmos reforça esta abertura instrumental que fora

ajudando por meio disso a desmistificar alguma visão preconceituosa que ainda restasse em relação a este, quando ainda rotulado como um gênero musical não brasileiro e por isso devendo ser evitado.

Seguindo essa tendência de incorporar outros sons dentro da música popular brasileira, entre eles o rock, outra proposta relevante foi a do compositor carioca Jorge Ben⁵¹ que, em uma atitude de vanguarda para a época, “*eletrificou o samba, adicionando-lhe influências do rock e do rhythm’n’blues. Assim, criou o samba-rock, estilo que nos últimos anos vem sendo redescoberto pelas novas gerações.*”⁵²

Nessa assimilação gradual que o rock adquiriu no Brasil ao longo dos anos sessenta e setenta é imprescindível não fazer menção ao Secos & Molhados como um dos grupos cuja performance de palco e miscigenação de sons mais rupturas produziram no cenário musical do país. A história deste grupo, bem como a sua própria definição, embora o Tropicalismo tenha abolido a ideia de rótulos na música, de certo modo sinalizou o quanto as novas gerações estavam mais abertas para estéticas inovadoras.

Nelson Motta, um pesquisador da cena musical brasileira, revela que, para que o rock se tornasse predominante nos anos oitenta, solidificando uma postura radicalmente oposta àquela que via no uso de guitarras elétricas uma ameaça à música popular brasileira e seus ritmos tradicionais, este grupo teria um papel singular. Em sua curta trajetória o Secos & Molhados acrescentou elementos novos que contribuíram para que outras percepções de musicalidade fossem construídas no Brasil.⁵³

introduzida pelos tropicalistas. A conferir em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WzTTnE4OSIw&feature=fvsvr>>. Acesso em: jul. 2011.

⁵¹ Em relação a obra de Jorge Ben, vale ressaltar que ela está “*marcada pela busca incessante de uma sonoridade única e indissociável de sua figura, de caráter híbrido e original, influenciada enormemente pelas histórias em quadrinhos, das quais se aproveita dos mitos, das articulações entre a linguagem gráfica e verbal e da sequencialidade temporal e também influenciada pelo futebol, a inspiração para a artimanha e malabarismo enquanto cancionista, de juntar texto e melodia.*” In: CHAVES, Renan Paiva. **País Tropical e seu mimetismo:** o discurso ufanista associado a Wilson Simonal e a desinvenção tropicalista. Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/~revista/rch44-2/RCH44-2_artigo_1.pdf>. Acesso em: jun. 2011.

⁵² CALADO, Carlos. In: DREYFUS, Dominique e outros. **Raízes musicais do Brasil.** Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005, p. 67.

⁵³ No artigo **Secos & Molhados:** experimentalismo, mídia e performance, Herom Vargas destaca as rupturas que o grupo provocou no cenário da música brasileira dos anos 70, explicando que a importância do Secos & Molhados localizava-se “*também no resgate e no aprimoramento, em novo patamar, de parte do legado tropicalista, no experimentalismo das composições que misturaram poesia e rock, e, principalmente, nas performances de palco carregadas de ousadia e maquiagens numa época de conservadorismo político e moral vinculado à face mais aguda da ditadura militar. Não é à toa que o grupo pode ser considerado um limite entre as discussões político-ideológicas e nacionalistas dos anos 60,*

O sucesso comercial do LP de estreia, em 1973, com 700 mil discos vendidos,⁵⁴ não deixava dúvidas de que a receptividade do público havia se alterado. Nelson Motta identifica-o como o primeiro que, com *atitude rock*, conseguiu ganhar ampla repercussão em todo o país, ou seja, em outras palavras, ele foi inovador porque conseguiu conquistar um público e alcançar o sucesso entre as massas dentro de uma proposta musical ainda tímida no Brasil. Seu vocalista, Ney Matogrosso, com uma voz de soprano, exalava uma sensualidade provocativa e ambivalente⁵⁵. A performance dos integrantes do grupo também chamava a atenção pelo recurso que usavam de pintar os rostos para as apresentações que faziam.

Ao que parece foi a partir de experiências como a do Secos & Molhados que a trajetória do rock trilhou um caminho sinuoso até obter a legitimidade da crítica e um mercado promissor no Brasil. Seguindo esta hipótese, foi ainda nos anos setenta, mais precisamente em 1975, que foi organizado um dos primeiros festivais de rock do país. O local escolhido para o evento foi o campo do Botafogo, no Rio de Janeiro. No entanto, há de se compreender que o contexto hostil criado pela ditadura militar praticamente engessava o formato desse tipo de empreendimento cultural, criando todos os tipos de entraves burocráticos, uma vez que o regime não via com bons olhos a aglomeração de milhares de jovens. Foi nesse contexto, mesmo contra as adversidades, que vimos surgir a primeira edição do Hollywood Rock, um projeto idealizado por Nelson Motta, como ele mesmo explica⁵⁶, o que dá a sua autocrítica um entendimento da produção cultural do período, nos permitindo sobre este ponto estabelecer uma analogia com Mário de Andrade quando este

incluindo aí o tropicalismo, e as novas configurações da contracultura, da androginia e do sucesso midiático dos anos 1970.”

Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_herom_vargas.pdf>. Acesso em: jul. 2011.

⁵⁴ MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 266.

⁵⁵ A apresentação do Secos & Molhados na extinta TV Tupi, de São Paulo, em 1973, dá uma ideia da proposta inovadora de palco que o grupo trouxe. Com o rosto pintado e, dançando, Ney Matogrosso canta “Sangue Latino” e “O Vira”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wlyvM9Ce7mM>>. Acesso em: jul. 2011.

⁵⁶ Em relação a este projeto pioneiro Nelson Motta o lembra da seguinte maneira: “*Se tivesse um pingo de maturidade, jamais teria feito. Para montar um festival ao ar livre, na época da ditadura, foi preciso ultrapassar milhares de empecilhos, retirar licenças, pedir dezenas de autorizações. Teria sido melhor desistir. Os militares tinham pavor de que os jovens pudessem gritar “abaixo a ditadura” durante o show e que aquilo virasse um comício. Não queriam ajuntamento. E o nosso objetivo era exatamente este: ajuntamento em um festival de rock.*” In: CLEMENTE, Ana Tereza (organização). **Que rock é esse?: A história do rock brasileiro** contada por alguns de seus ícones/Apresentação Edgard Piccoli; São Paulo: Globo, 2008, p. 45.

reflete sobre as motivações que impulsionaram a sua geração durante o advento do Modernismo e as suas propostas de ruptura.⁵⁷

Essa inovação que acontecia dando abertura para o rock foi, ao que parece, percebida pelas gravadoras como um novo mercado a ser potencializado. Com um público crescente, a verdade é que o rock estava solidificando um lugar importante para a indústria da música à medida de outros gêneros caíam em declínio. Apesar de perder fôlego, a presença de nomes surgidos na Bossa Nova, no Tropicalismo e, principalmente, na MPB, foi predominante até a metade da década de setenta, embora a sua produção já não repercutisse com a mesma intensidade. O motivo para isso, além do desgaste, era que as temáticas trabalhadas simplesmente não mais correspondiam à visão de mundo que se propagava por meio das mudanças que rapidamente aconteciam.

Como um indicativo desta tendência, podemos sentir que o consumo também se exauria, fator este que demonstrava com nitidez o cansaço do gênero. É ainda Nelson Motta quem nos explica, como compositor e produtor musical no período, que o ocaso crescente da chamada Música Popular Brasileira e a simultânea ascensão do rock no Brasil deveu-se, em parte, pelo fato de quê:

A grande MPB, que dominou os anos 1970, estava custando cada vez mais caro e vendendo cada vez menos discos. Todos os artistas faziam LPs em Los Angeles, com grandes orquestras de cordas – e tudo isso custava uma fábula. Quando apareceram as primeiras bandas de rock, não. As próprias bandas faziam letra e música. Bastava dar um estúdio para elas, coca-colas e botar Liminha [produtor musical] tomando conta de tudo. Claro, as gravadoras amaram aquilo.

⁵⁷ No ensaio *O Movimento Modernista* Mário de Andrade faz uma reflexão sobre as implicações estéticas que o grupo de 1922 tinha em mente quando idealizou a semana, contextualizando principalmente a não intencionalidade que tinham quanto a uma proposição objetiva que desse novos direcionamentos culturais para o Brasil. Dentro deste raciocínio, segundo o próprio Mário de Andrade, a única certeza que os modernistas possuíam àquele momento era quanto aquilo que não queriam fazer, embora não tivessem com clareza uma exata noção dos rumos que queriam seguir para as artes no país. ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. Disponível em:

<www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/M%C3%A1rio_de_Andrade_O_movimentomodernista.pdf>. Acesso em: jul. 2011.

*Então, um disco de rock se pagava com 3 mil discos [vendidos].*⁵⁸

Mesmo levando-se em consideração essa visão comercial, não acreditamos nessa justificativa tão simplificadora, preferindo ver no contexto dos anos oitenta o *agenciamento* principal que possibilita o surgimento de diferentes *devires* na expressão musical do país. Imergindo e vivendo as decepções do Brasil da abertura à redemocratização, jovens músicos como Humberto Gessinger, Renato Russo, Cazusa, Herbert Vianna, Lobão, e outros _e nesse *corpus* estão os objetos de nossa tese_ tiveram a oportunidade de criar uma poética musical capaz de representar o que sentiam e o modo como o sentiam. A princípio timidamente. Até atingir momentos em que aquilo que escreveram pudesse romper com os lugares comuns de uma simples contestação juvenil, criando letras que adentram a uma esfera capaz de reterritorializar o pessimismo enquanto um olhar sobre o *mundo* e o elemento humano que o constrói.

A crescente força que o rock vai adquirindo nos anos oitenta é comumente justificada como o desejo de expressão de uma juventude que buscava novas referências culturais, tentando conceituar por si mesma as experiências de sua geração. Para os jovens, e aqui a minha geração se inclui, que cresceram sob o silêncio da ditadura militar, o rock foi potencializado não somente como um tipo de música, antes como uma atitude e um estilo de vida, tal como Cazusa o definiu:

O rock é a ideia da eterna juventude. Quando descobri o rock, descobri também que podia desbundar. O rock foi a maneira de eu me impor às pessoas sem ser o 'gauche' – porque de repente virou moda ser louco. Eu estudava num colégio de padre onde, de repente, eu era a escócia. Então, quando descobri o rock, descobri a minha tribo: ali eu ia ser aceito! E rock para mim não é só música, é atitude mesmo, é o novo! Quer coisa mais nova que o rock? O rock ferveilha, é uma coisa que nunca pode parar. O rock não é uma lagoa, é um rio. O rock é a

⁵⁸ CLEMENTE, Ana Tereza (organização). **Que rock é esse?:** A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones/ Apresentação Edgard Piccoli. São Paulo: Globo, 2008, p. 64.

*vingança dos escravos. É porque não é para ser ouvido, é para ser dançado, é uma coisa tribal.*⁵⁹

Este entusiasmo de Cazuzza pelo rock pode ser lido como a visualização de um lugar onde, como ele mesmo aponta quando indica que *ali eu seria aceito*, ele pudesse exercer a sua individualidade, *gauche*⁶⁰, diante do *status quo* de sua classe social. O rock se tornava, como Cazuzza anuncia nessa declaração e como tentamos neste trabalho argumentar, a voz de expressão da primeira geração que podia expressar-se sem as amarras impostas pelo regime militar.

Nessa trajetória de ascensão do rock como a presença musical preponderante nos anos oitenta, é relevante conhecer o contexto histórico do qual ele emergiu para compreender também o sucesso comercial que proporcionou. Principalmente para as gravadoras. O grande boom de vendas se deu em 1986, no auge do *Plano Cruzado*⁶¹, período em que a indústria do disco praticamente não pôde atender à demanda, chegando a um momento no qual “*os lançamentos eram tantos que faltava matéria-prima para a produção de vinis, de capas e*

⁵⁹CAZUZZA. **Depoimentos**. Site com uma coletânea de depoimentos de Cazuzza ao longo de sua carreira. Disponível em: <http://www.cazuzza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&id_type=2&id=24>. Acesso em: jul. 2011.

⁶⁰ Essa consciência de ser *gauche* como uma postura de não identificação com as normas padronizadas pela sociedade encontra ressonância poética em Carlos Drummond de Andrade no conhecido verso *Vai, Carlos! ser gauche na vida*, do *Poema de Sete Faces*. Nesse sentido, segundo o ensaio *O gauche como pária na prosa e poesia de Carlos Drummond de Andrade*, o poeta mineiro usa o termo francês no sentido de expressar a ideia de pária que fazia de si mesmo; como alguém inapto para as convencionalidades sociais. Segundo a argumentação central deste trabalho, essa figura *gauche* é algo recorrente em toda a literatura de Drummond, não se restringindo apenas ao poema mencionado. Em relação a Cazuzza, quando ele utiliza essa palavra, parece plausível fazer analogia com Drummond uma vez que ambos, sob agenciamentos diferentes, cultivaram essa postura de pária durante suas vidas. In: MORAES, Valdirene de Assis. **O gauche como pária na prosa e poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Disponível em:

<<http://www.prp.ueg.br/06v1/conteudo/pesquisa/inicicien/eventos/sic2008/fronteira/flashsic/animacao/VISIC/arquivos/resumos/resumo136.pdf>>. Acesso em: jul. 2011.

⁶¹ O Plano Cruzado foi um plano econômico implantado em março de 1986, que teve como objetivo a estabilização monetária do país, àquela época marcado por uma inflação que vinha em acelerado ritmo de crescimento desde o fim dos anos setenta. Pelas implicações que trazia, o combate à inflação foi a principal meta do Governo Sarney. “*A intenção inicial, de acordo com declarações das autoridades econômicas, era flexibilizar os preços gradativamente, promovendo simultaneamente aumentos nos preços defasados e reduções naqueles que estivessem acima de seus valores de equilíbrio.*” In: MARQUES, Maria Sílvia Bastos. **O Plano Cruzado: teoria e prática**. Revista de Economia Política, vol.8, n. 3, julho/setembro de 1988, p. 116. Disponível em: <<http://www.rep.org.br/pdf/31-7.pdf>>. Acesso em: jul.2011.

de encartes de discos.”⁶² Mas para que isso acontecesse é inadmissível não legitimar a idiossincrasia entre o rock dos anos oitenta e a juventude da década, sob uma conjunção que possibilitou a Cazuzza, Renato Russo e Humberto Gessinger criarem letras que personificassem os anseios e as frustrações que lhes eram comuns, como é intenção deste trabalho demonstrar por meio da leitura das letras que perfazem o *corpus* da tese.

Sob estas linhas de explanação pode-se dizer que os principais nomes surgidos com o novo momento do rock no Brasil conseguiram capturar o *Zeitgeist*⁶³ dos anos oitenta, assim como as implicações humanas neles encontradas. A geração oitenta, por conseguinte, elabora uma poética no contexto musical do Brasil trazendo para suas letras/poemas elementos que podem ser encontrados dentro de uma tradição que tem tanto ecos no pessimismo schopenhauriano como no romantismo do século XIX, compartilhando com estes a percepção de que o artista, malgrado todo o universo alheio que o circunda e por vezes oprime, consegue através da sua criação estabelecer uma sintonia com o seu tempo e as angústias que o acometem, ativando agenciamentos entre a sua subjetividade e o contexto referencial de *mundo* que a ampara.

Seguindo esse caminho de demonstração, é oportuno asseverar que é a não satisfação da *vontade* aquilo que enseja à geração oitenta falar de temas presentes à sua contemporaneidade. Por isso, o falso moralismo, o consumo e a fragilidade das relações foram motes de criação para as letras que estão circunscritas no *corpus* desta tese. Tais letras, por conseguinte, podem ser fruídas como o registro de um tempo marcado pela desconfiança em relação ao futuro, bem como pela crítica e desencanto com o presente; estabelecendo a partir dessa dualidade mais uma marca de sintonia com um sentimento de desencanto e descrédito por qualquer agenciamento de viés ideológico.

⁶² CLEMENTE, Ana Tereza (organização). **Que rock é esse?:** A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones/ Apresentação Edgard Piccoli. São Paulo: Globo, 2008, p. 95.

⁶³ “O termo alemão para ‘espírito (Geist) do tempo (Zeit)’ refere-se ao clima moral, cultural e intelectual característico de uma determinada era. Configura, deste modo, o ethos de um grupo social e de suas futuras gerações, as quais compartilham uma mesma visão de mundo. Essa perspectiva coloca ênfase sobre o pensamento predominante em um momento específico da história.” In: AMORIM, Patrícia. Dialogando com noções de modernidade e pós-modernidade: o design e o espírito do tempo. **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**, Brasília, UnB, 2006, p. 2. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0297-1.pdf>>. Acesso em: jul. 2011.

1.3 O PESSIMISMO E SEUS *DEVIRES*

*A humanidade é uma revolta de escravos
A humanidade é um governo usurpado pelo povo
Existe porque usurpou, mas erra porque usurpar é não ter direito*
Alberto Caeiro/Fernando Pessoa

“*Viver é sofrer*”⁶⁴, este é o mote principal de Arthur Schopenhauer, esboçado em obras que veiculam a vida como um fluxo ininterrupto de desilusões e uma busca constante por algum conteúdo que dê sentido e referências para o ato de estar vivo. Tal axioma foi responsável para que o pessimismo, enquanto uma postura filosófica, fosse sistematizado no princípio do século XIX, embora o termo em si possua uma longa trajetória, referindo-se quase sempre à postura a ser adotada diante do mundo e da vida que sobre ele se encena.

As raízes de um denominado *pensamento pessimista*, portanto, remontam à antiguidade e ao início do cristianismo, embora as credenciais por sua definição propriamente dita recaiam ainda sobre Schopenhauer⁶⁵ e toda a obra que deixou. Para este, o pessimismo, nascido como uma espécie de resultado da fragmentação da Europa frente aos horrores das guerras napoleônicas, girava em torno de um perene lamentar pelo fim das utopias. Individuais e Coletivas. Além de ser também uma postura de sentenciar sobre o presente e o futuro da humanidade, enxergando em ambos nada além de um insondável vazio e constante sofrimento.

O que constatamos ao ler Schopenhauer é que a sua obra, na verdade, foi a de compilar trabalhos que tinham como traço

⁶⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. XII.

⁶⁵ Arthur Schopenhauer, pensador alemão, nasceu na cidade de Dantzig, em 22 de fevereiro de 1788. Seu pai era um próspero comerciante e sua mãe se tornaria uma das romancistas mais populares de sua época. Incluído entre os pensadores idealistas, Schopenhauer notabilizou-se pelo seu pessimismo, exposto em sua magna obra, *O mundo como vontade e representação*, livro que resume em si toda a lógica de seu pensamento, conceituando a *vontade* humana como a principal fonte das desilusões e fracassos que acompanham a humanidade. A importância do livro é tão significativa que o próprio Schopenhauer se referia às outras obras apenas como variações de um mesmo tema, não passando então de comentários advindos daquilo que expôs em sua obra-prima. In: DURANT, Will. **A História da Filosofia. Schopenhauer**. trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

característico mais distintivo o olhar de apatia e descrédito com os quais as experiências humanas eram vivenciadas. Nicola Abbagnano faz a seguinte síntese para o verbete do pessimismo:

Em geral, crença de que o estado das coisas, em alguma parte do mundo ou em sua totalidade, é o pior possível. Esse termo começou a ser empregado na Inglaterra, no início do século XIX, como antítese do otimismo. Portanto, a tese do Pessimismo poderia ser expressa como a inversão da tese do otimismo, com a asserção de que nosso mundo é o pior dos mundos possíveis. Mas expresso dessa forma o Pessimismo é uma metafísica, e pode-se falar em Pessimismo só a propósito da filosofia de Schopenhauer e de seus seguidores.⁶⁶

A partir da definição de Nicola Abbagnano e de nossa compreensão, constatamos que Schopenhauer não cria ou mesmo inventa algo novo, antes elabora um trabalho que dá uma metafísica ao pessimismo, credenciando-o então como um *devir* filosófico que se edifica sobre a máxima de que a vida humana estaria sempre em busca de um algo, sendo este expresso por aquilo que chamou de *vontade*, ou seja, a busca incessante por um ideal almejado. O paradoxo principal, contudo, seria a constatação de que qualquer vontade, uma vez encontrada a sua realização, adquire outros contornos que alimentam outras buscas, novos desejos, diferentes *vontades*. Essa constante procura seria o elemento fundamental do pessimismo schopenhauriano, conferindo então ao conceito e à existência da *vontade* o motivo para a constante insatisfação da qual está impregnada. Para uma compreensão mais apurada da epistemologia que Schopenhauer cunhou, é necessário saber que foi em *O Mundo Como Vontade e Representação*⁶⁷ que os

⁶⁶ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bossi. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 888.

⁶⁷ BARBOZA, Jair. **Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 7: “Concluída quando o autor contava com 30 anos, *O mundo como vontade e como representação*, é a principal obra de Schopenhauer. O restante de sua produção intelectual apenas retoma e desenvolve temas desse livro publicado em 1818, com data de 1819. O próprio filósofo diz: ‘O valor que eu mesmo dou à obra é imenso, pois a considero o fruto de toda a minha existência. Ora, a impressão que o mundo produz sobre um espírito individual completa-se na idade de 30 anos. E a Ideia por cujo intermédio esse espírito reage a tal impressão, após haver-se devidamente instruído, nessa idade também já se manifestou. Já existe. O que vier mais tarde será apenas desenvolvimento. Variações em torno dessa mesma Ideia.’”

conceitos de *vontade* e *mundo* foram delineados como prerrogativas indispensáveis para a apreensão da estética pessimista. Nesta obra, a semântica destas duas palavras está agenciada da seguinte forma:

Como *mundo* Schopenhauer refere-se ao universo referencial pelo qual o sujeito está sempre agenciado. Esta ideia de mundo, porém, discorre sempre sobre a impossibilidade imanente que este teria de proporcionar alento ou mesmo felicidade à existência humana. Essa conceituação parte da seguinte premissa: o *mundo* é um palco de ilusões, ou *representações*, sendo aquilo que se toma como realidade não outra coisa que não um jogo de convenções que se alteram a todo instante. Para tal demonstração do conceito que dá ao *mundo*, Schopenhauer faz uso do mito platônico da caverna como recurso didático para apregoar que o homem está submetido a uma existência na qual os acontecimentos são percebidos apenas pelos sentidos, não podendo por isso serem sentenciados como verdadeiros. O mundo real seria inacessível e por isso a realidade autêntica, como a do homem da caverna de Platão, é inalcançável.⁶⁸ Contudo, mesmo reconhecendo-a como uma espécie de simulação temporal, essa ‘realidade’ é a única que o sujeito conhece. Todos os agenciamentos que o constituem estão por ela mediados e, sem saídas para tangenciá-la, sua subjetividade fica então presa ao segundo conceito schopenhauriano, enlaçando-o definitivamente ao pessimismo como um fluxo ininterrupto de *devires*. Da ilusão do *mundo* nasce então a *vontade*.

A *vontade*, por sua vez, está geminada ontologicamente ao conceito de *mundo*. E é por isso tão ilusória quanto o primeiro. É novamente dentro de *O Mundo Como Vontade e Representação* que se tece a roupagem de sentido com a qual a palavra se veste. Roupagem que parte do pressuposto de que viver implica necessariamente em desejar alguma coisa, algo ou alguém. A própria condição de existência estaria imantada à busca pela realização de um desejo que parte sempre da *vontade*. O problema nevrálgico dessa prerrogativa é que a *vontade* é entendida como um *dever* que não cessa. Ou seja: não existe a possibilidade de satisfazê-la. Satisfeita uma vez, outras tantas aparecerão, em uma cadeia infinita que enclausura a vida a uma busca que não terminará. O sujeito, preso à configuração histórica do *mundo*, uma vítima que não percebe que “*todo querer se origina da necessidade, portanto, da carência, do sofrimento. A satisfação lhe põe*

⁶⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 6.

um termo; mas para cada desejo satisfeito, dez permanecem irrealizados.”⁶⁹

O pessimismo dentro da tese, afora às dimensões epistemológicas que ele alcança no pensamento de Arthur Schopenhauer, está presente nas letras de música do rock brasileiro dos anos oitenta como um *devoir* de desencanto; expressando a decepção de uma nova geração que surgia após o fim do regime militar no país. Este pessimismo, por isso, deve ser compreendido como uma postura de pesar e mal estar adotada por uma juventude que via seus sonhos e projetos de vida negligenciados pelo caos social que assolou a sociedade brasileira durante a década de oitenta. Entretanto, quanto à base do pessimismo, entendendo-o como um construto do pensamento filosófico de Arthur Schopenhauer, cabe aqui esclarecer que ele possui raízes que remontam à história da filosofia ocidental, incluindo incursões profundas na filologia e no pensamento do mundo antigo,⁷⁰ como já anunciado.

Agora, cabe aqui a ponderação de que não existe o propósito de adentrar ao pessimismo enquanto uma linha de pensamento puramente filosófico. O propósito é empregá-lo na tese como método de leitura para o *corpus* por meio do emprego de um vocabulário cunhado à luz das reflexões de Arthur Schopenhauer que, sucintamente, nuançou o modo como o pessimismo potencializa-se na subjetividade humana e no mundo tal como este é representado. Para isso, de toda a categorização que Schopenhauer fez, as duas acima, *mundo* e *vontade*, funcionam como a grade de leitura e interpretação pela qual o rock brasileiro dos

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰ É ainda Nicola Abbagnano quem discorre sobre as raízes do pessimismo afora à sistematização dele feita por Arthur Schopenhauer no século XIX. Por isso, para um entendimento mais exato do pessimismo e o seu papel dentro da filosofia, faz-se necessário saber que existe pelo menos quatro territorializações ou teses filosóficas para o pessimismo. Seriam elas: “1ª. *Na vida humana as dores superam os prazeres, e a felicidade é inatingível. Desta forma, o Pessimismo foi defendido pelo cirenaico Hegésias, chamado ‘persuasor da morte’.* 2ª. *Na vida humana os males superam os bens, de tal modo que ela é um complexo de acontecimentos ruins, ignóbeis ou repugnantes. O Pessimismo foi defendido dessa forma pelo apologista Arnóbio, no início do século IV: para ele, a própria existência do homem é inútil à economia do mundo, que permaneceria o mesmo se o homem não existisse.* 3ª. *A vida é, em geral, mal ou dor. Esta é a tese do Pessimismo metafísico, da forma defendida pelo budismo antigo e por Schopenhauer.* 4ª. *O mundo é, em sua totalidade, manifestação de uma força irracional: segundo Schopenhauer, de uma ‘vontade de vida’ que se dilacera e se atormenta; segundo E. Hartmann, de um princípio inconsciente que, ao tornar-se progressivamente ciente, destrói as ilusões que regem o mundo. Todas as formas do Pessimismo negam a possibilidade de progresso e, em geral, de qualquer melhora no campo específico em que vigoram.*” In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bossi. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 888.

anos oitenta passa a ser representado como um *devir* impregnado pelo pessimismo e seus múltiplos agenciamentos.

Outrossim, quando se fala em um *devir* pessimista, é preciso esclarecer que esta expressão funciona aqui segundo a plasticidade semântica que ela detém em *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para os quais o conceito de *devir* refere-se, *grosso modo*, às multiplicidades e infinitas permutas às quais os indivíduos estariam sujeitos. O termo abole a idéia de quaisquer condicionamentos para jogar com as probabilidades de construção histórica que configuram os estados emocionais e as performances que cada indivíduo exerce como um instrumento de reconfiguração existencial. O conceito de *agenciamento*, a seu tempo, inscreve-se como um mecanismo indispensável para o surgimento do chamado *devir*, estando sempre mediado por diversas inscrições que podem estar amparadas pelos contextos político, social, racial, sexual, religioso e outros. Inscrições estas que desempenham ou exigem posturas, sendo sempre todas estas circunscritas pelos agenciamentos que recebem, uma vez que estes podem moldar tudo e assim “*moldam de antemão as posturas, as atitudes, as percepções, as antecipações, as semióticas, etc.*”⁷¹ Pelo exposto percebe-se que: todo *devir* é resultado de múltiplos agenciamentos e todo agenciamento é a estabilidade temporal de múltiplos *devires*.

Por conseguinte, a leitura do *corpus* poético que selecionamos direciona-se à possibilidade de estabelecer um diálogo deste com a estética pessimista encontrada na filosofia de Arthur Schopenhauer. A tese, então, busca encontrar referências comuns, pertinentes às letras/poemas selecionadas e ao pessimismo via Schopenhauer, justificando que as asserções construídas no século XIX conseguem uma reprodução sob outra vestimenta linguística e histórica e, assim, reconfigurar os seus próprios conceitos de *vontade*, *mundo* e *representação*. A constatação de que o *logos* pessimista pode impregnar-se em outras ramificações além daquelas que se inscrevem no campo da filosofia não é, contudo, uma inovação. Já na literatura do século XIX é possível encontrar na prosa e, sobretudo na poesia, empuxos que revelam a influência schopenhauriana sobre algumas obras.

⁷¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 93.

O pessimismo, portanto, deve ser entendido como um *devoir* capaz de ensejar agenciamentos em diferentes construtos culturais, desde a filosofia até o rock brasileiro dos anos oitenta, passando a poesia, como seria o caso de Augusto dos Anjos, um dos nomes mais significativos do Parnasianismo ou do Simbolismo no Brasil, cujos versos evocam no leitor imagens tingidas por um olhar de desencanto com o mundo e as potencialidades capazes de serem nele engendradas. Esta possibilidade de encontro tem espaço em trabalhos como *As Cosmovisões Pessimistas de Schopenhauer e Augusto dos Anjos*, que busca justamente estabelecer traços pertinentes e comuns entre Arthur Schopenhauer e o poeta do final do século XIX e princípio do século XX. Traços que então convergem para uma semelhante acepção de *vontade e mundo*, irmanando ambas pelo desencanto e ceticismo. Nesta dissertação de mestrado em Literatura pela UFSC, cujo foco tem uma tangente na direção de nossa pesquisa, temos essa relação estabelecida entre o poeta e sua visão pessimista. Diz o autor do referido trabalho:

Em diversos poemas Augusto dos Anjos mostra-nos uma visão similar a de Schopenhauer, pois retrata de forma crua e dura os sofredores, apresentando-nos o suplício dos tísicos, dos lázaros, das prostitutas, etc. O poeta canta, assim, um mundo que, tal como o descrito pelo filósofo alemão, está longe de ser o melhor dos mundos possíveis.⁷²

Constatada essa possibilidade de agenciamento do pessimismo para além da filosofia, tendo a literatura como um campo potencial, pode-se agora sondá-lo como uma presença dentro das letras escritas por Cazusa, Renato Russo e Humberto Gessinger, seguindo o argumento central que é nesta tese sustentado. A presença do pessimismo no rock brasileiro dos anos oitenta, portanto, é a linha de sustentação mais significativa para a leitura do *corpus* aqui selecionado, sendo este uma amostra de que o rock no Brasil está impregnado pela ideia de uma vida desprovida de perspectivas positivas, retomando por isso o pensamento de Arthur Schopenhauer quando este escreve sobre o abismo existencial da humanidade que, apesar das benesses do progresso técnico, ainda se manteria atávica à sua gênese primitiva. Por esta trajetória de pensamento, nas letras/poemas encontrar-se-iam construções literárias

⁷² NETO, Henrique Duarte. *As Cosmovisões Pessimistas de Schopenhauer e Augusto dos Anjos*. Florianópolis: UFSC, 2000, p. 10.

capazes de refabular o pessimismo enquanto postura de vida, vindo mesmo a ser uma exemplificação pós-moderna do conceito de que a vida é um constante mal estar.

A traição humana, a falta de afeto, a morte, o fim das ideologias utopistas, as vontades jamais satisfeitas ou mesmo encontradas: são estas as temáticas identificadas em uma parte do *corpus* da tese, aquela que responde pelo pessimismo existencial. E, a isso como extensão, têm-se as guerras, epidemias, deslocamentos humanos e a fome como temas pertinentes à segunda vertente do pessimismo aqui tratado: o político e social. Como uma decorrência a esta concepção, nos enredos do *corpus* existe uma vontade intrínseca de procurar sentidos ao mundo, ou ao menos canalizar em arte a desilusão que impregnava a tudo e a todos, recuperando o conceito de Schopenhauer quando este atribui à arte o único caminho possível para uma dor mais suportável, chegando mesmo a apontá-la como o bálsamo que poderia proporcionar algum alento ao ato de viver.⁷³

O pessimismo, desta maneira, pode ser encontrado na poética do rock brasileiro dos anos oitenta porque ambos compartilham de uma aceção de *mundo* e existência impregnados por um definitivo *mal estar*. Nas letras de Cazusa, Renato Russo e Humberto Gessinger reside a constatação sugerida pelo autor de *O Mundo Como Vontade e Representação* quando este afirma quê:

*Egoísmo, ódio, amor, temor, audácia, leviandade, estupidéz, esperteza, humor, gênio, etc., que, se reunindo e combinando em configurações mil (indivíduos), apresentam continuamente a grande e a pequena comédia da história do mundo.*⁷⁴

Como tema criador ou apto a despertar representações, o pessimismo é capaz de ser identificado em autores e textos contextualizados com diferentes palcos históricos e diferenciadas texturas sociais. Nascido na filosofia e com rastros na literatura, o pessimismo, sustenta-se aqui, está também presente nas letras do rock brasileiro dos anos oitenta, entendendo esta década como um período que apresentou uma profusão de novos nomes no cenário musical do país, cujo principal elo comum seria a maneira como interpretavam as

⁷³ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 17.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

transformações daquela época. A abordagem feita pelas letras que escreveram é capaz de reviver a angústia, o vazio e a apatia que caracterizam o pensamento pessimista, potencializando esta presença em versos que refletem a sua geração junto às alterações políticas, econômicas e sociais do país naquele momento de intensas rupturas comportamentais.

Por este caminho, as mudanças experimentadas pelo Brasil nos anos oitenta serviram como embasamento para que os jovens pudessem expressar o que sentiam adotando o rock como um instrumento a essa finalidade. Nas palavras de Renato Russo, quando diz que “*o rock é, talvez, o único meio que a minha geração tem para se expressar*”⁷⁵, percebe-se o papel de *agenciamento*⁷⁶ que este estilo de música desempenhou para a construção da identidade dos brasileiros daquela década. Os versos abaixo, fragmentos da *Infinita Highway*, de Humberto Gessinger, conseguem dar um panorama do que teria sido a contextualização do pessimismo no Brasil dos anos oitenta. O trecho comporta consigo as dúvidas e incertezas que eravam a sensibilidade criativa de letristas que ouviram e leram o Brasil sob os *riffs* rápidos do rock e o olhar perscrutador do pessimismo:

*Estamos sós e nenhum de nós
Sabe onde quer chegar
Estamos vivos sem motivos
Que motivos temos pra estar*⁷⁷

Na solidão expressa pelos versos acima está implícita a apatia pela própria existência, constatação esta que encontra ressonância em Nietzsche quando este escreve que “*a vida não é argumento; entre as condições da vida poderia estar o erro.*”⁷⁸ Desta afirmação nasce, por fim, a possibilidade de encarar a vida como um caminho infinito que não pode acrescentar coisa alguma além de esperas e *vontades* que serão sempre podadas, fazendo ainda desta mesma espera um percurso sem fim, sombreado apenas pelo tédio e o vazio, tal como a descrição feita pela *Infinita Highway* de Cazusa, Renato Russo, Humberto

⁷⁵ ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p. 37.

⁷⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1./Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 48.

⁷⁷ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Infinita Highway”. Humberto Gessinger [letrista]. In: **A Revolta dos Dândis**. São Paulo: BMG, p1987. 1 LP. Faixa 3.

⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1990, p. 202.

Gessinger e outros que, como eles, deram vazão a uma interpretação de *mundo* longe de quaisquer ilusões utopistas.

A escolha de Humberto Gessinger, Renato Russo e Cazusa como os intérpretes do modo como o rock brasileiro se repensou e de fato aconteceu nos anos oitenta deve-se a três motivos: primeiro, pela presença significativa que eles tiveram nas mídias do país; segundo, pelo sucesso comercial que alcançaram dentro de suas respectivas bandas e, terceiro, pela confluência temática compartilhada por meio de letras que revelam a mesma cadência de apatia e desilusão com aquilo que sentiam em si mesmos e na juventude a qual falavam e ouviam.

Esses letristas, credenciados aqui como poetas, personificam o argumento central da tese já que em suas letras encontram-se os elementos de um *devir* pessimista e dos temas afins e dele decorrentes. Sob outras nuances mais específicas, Humberto Gessinger, Renato Russo e Cazusa são, geograficamente, o sul, o centro e o litoral urbano do Brasil representados, trazendo com isso a prerrogativa de que o rock brasileiro dos anos oitenta não foi um modismo regional, mas a legítima voz de toda uma geração.

Com uma sintaxe rápida, assim como o ritmo das mudanças no país também o era, um vocabulário acessível e uma sonoridade vibrante, influenciada pelo punk-rock inglês, as letras de música da geração oitenta estão ervadas pelas intensas rupturas da década. Rupturas de todas as ordens. Essas letras, em conjunto, tentavam dar visualização às turbulências que protagonizavam o Brasil daqueles anos, e ao mesmo tempo estavam agenciadas pelas rápidas e bruscas transformações nas esferas política, social e econômica. Lendo-as agora, elas perfazem a idiosincrasia geracional que existiu entre o rock e o Brasil por meio das referências ao universo contextual que a ambos entrelaçava.

Usando o rock como um instrumento de inserção, a geração oitenta pôde aplicar-se à construção de sua própria identidade na história musical do Brasil. Humberto Gessinger, Renato Russo e Cazusa, poetas, letristas e compositores, *agenciados* pelo rock, ajudaram a edificar uma imagem poética por meio das letras que escreveram, apresentando cada um deles diferenciadas matizes no modo como concebiam o seu tempo, embora compartilhassem de um *mundo* que por si só já potencializava um pessimismo latente.

Em síntese, aquela geração conseguiu romper com as últimas barreiras que ainda existiam em relação a um rock produzido no Brasil. Logrou também criar um público e um mercado consumidor que credenciaram-no como o estilo musical predominante da década;

contextualizando em suas letras os tabus, os medos e os *devires* que ali eram possíveis, e demonstrando o quão plugadas estavam nas mudanças culturais e comportamentais daquele momento.

Essa transposição na música brasileira e a substituição dos ídolos da MPB pelos novos intérpretes do rock deu destaque a uma criação mais próxima aos problemas cotidianos que as pessoas viviam, bem como à descrença que os mesmos suscitavam. Luís Augusto Fischer reflete sobre a guinada cultural que o rock deu ao Brasil, nucleando os nossos três letristas como os mais significativos dessa proposta:

Aquele tempo, meados dos anos 1980, estava ainda fazendo o luto pela perda de força da chamada MPB – aquela música próxima dos gêneros populares brasileiros, com letras de combate à ditadura e ao conservadorismo –, e ainda não celebrava o rock, que estava vendo nascer uma geração de grandes talentos, como os que viriam a ser, nos anos seguintes, reconhecidos como intérpretes legítimos da experiência da juventude. Entre eles, alguns grandes talentos, e três principais, ao que parece – Cazuza, mais perto da tradição da canção brasileira, quer dizer, carioca; Renato Russo, com todo o figurino do pop-rock melancólico; Humberto Gessinger, pendurado na ironia, mas capaz de grandes momentos líricos (ou vice-versa).⁷⁹

A partir daqui seguem-se as leituras do *corpus* selecionado como possibilidade de legitimar a argumentação central desta tese, encontrando nos versos de *Brasil, Ideologia, Blues da Piedade, O Tempo Não Para, Perfeição, Que País É Esse, A Canção do Senhor da Guerra, Baader-Meinhof Blues, Toda Forma de Poder, Infinita Highway, Somos Quem Podemos Ser* e *Muros e Grades*, traços característicos do pessimismo schopenhauriano para, partindo desta constatação, enquadrar a poética de Cazuza, Renato Russo e Humberto Gessinger como uma pulsão de *devires* pessimistas no rock brasileiro dos anos oitenta.

⁷⁹ FISCHER, Luís Augusto. In: GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero: 123** variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009, p. 285.

2 A POÉTICA DO PESSIMISMO EM CAZUZA

2.1 QUEM TEM UM SONHO NÃO DANÇA

*Os meus sonhos
Foram todos vendidos
Tão barato
Que eu nem acredito*

Cazuza nasceu Agenor de Miranda Araújo Neto, em 4 de abril de 1958, e firmou-se como um dos protagonistas do rock nacional dos anos oitenta. Sua trajetória perpassa uma série de acontecimentos que o qualificam como um dos mais expressivos poetas de seu tempo. Desnudando sua vida particular ao público, Cazuza acabou misturando vida e obra, em uma entrega completa àquilo que fazia e vivia.

Filho único de uma família de classe média, pai produtor de discos e mãe costureira, Cazuza cresceu em um ambiente musicalmente privilegiado graças ao trabalho paterno. Os principais nomes do cenário musical brasileiro das décadas de sessenta e setenta frequentavam a sua casa e impregnaram uma influência cultural significativa no futuro letrista que ele mais tarde seria. Elis Regina, Novos Baianos, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rita Lee faziam parte no universo de referências que Cazuza tinha desde os tempos de criança, quando convivia naturalmente com todos eles.⁸⁰

Como resultado disso, a infância rodeada de artistas em casa motivara o gosto pela música, dos mais variados estilos, e também pela escrita. Horas na máquina de escrever. Em sua maioria poesias, muitas das quais mais tarde seriam revisitadas e ganhariam melodia e voz com expoentes nomes da música brasileira, da MBP ao rock. Esse período é sucedido pela adolescência, momento que marca também o indício de

⁸⁰ Conforme lembra Lucinha Araújo: “*Para Cazuza, aconteceu ainda de conhecer de perto os artistas que frequentavam nossa casa. Desde garoto, a paixão de Cazuza por Rita Lee era avassaladora. Não perdia nenhum de seus shows. Silvinha Teles foi minha colega de colégio e acompanhou Cazuza desde o seu nascimento. Elis Regina o viu crescer, assim como Jair Rodrigues, os Novos Baianos, Caetano, Gil, Gal. Meu filho dizia que não tinha mitos, pois conviveu com eles.*” In: ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza**: só as mães são felizes. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 85.

uma faceta que se revelaria forte em Cazuzu: a da rebeldia. Ao não aceitar convenções, estivessem elas em casa ou na escola, ele já ensaiava a *persona*⁸¹ com a qual mais tarde se projetaria no cenário musical brasileiro. Se em família sua rebeldia se expressava na liberdade que reivindicava para sua vida, na escola os problemas eram outros. Notas baixas, faltas excessivas e não adaptação às regras dos bons colégios que frequentou foram o cotidiano do Cazuzu adolescente, sempre contestador, pronto para uma resposta ou reação capaz de desestruturar seu interlocutor.

As consequências imediatas dessa postura foram bem óbvias: brigas em família, fugas de casa, primeiras experiências com sexo e drogas, abandono da escola. As incursões de Cazuzu raramente eram solitárias, andando junto a grupos pouco convencionais que por vezes chocavam as pessoas. Suas escolhas não revelavam, por outro lado, preconceitos de ordem social, interagindo com qualquer um que se dispusesse a lhe acrescentar alguma experiência ou simplesmente estivesse disposto a compartilhar algum momento de prazer. Patrícia Casé, uma ex-namorada, conta o comportamento singular de Cazuzu em meio aos amigos, principalmente os menos favorecidos economicamente:

Ele adorava a família, mas ao mesmo tempo tinha ódio de gostar de coisas caretas. Como convivia com gente muito dura, sem grana, também às vezes se sentia incomodado com o fato de seu pai ter muito dinheiro, queria ser como todos da turma. Depois, quando relaxou e aceitou o fato inevitável, foi muito bom porque ele se transformou num Mecenas do lazer. Era bastante generoso e se sentia bem nesse papel. Quando

⁸¹ A palavra *persona* funciona aqui no sentido pelo qual a crítica cultural e ensaísta norte-americana Camille Paglia a tomou em seu livro *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Ao longo dos ensaios que compõem o livro Camille Paglia conecta o termo *persona* a algo que, segundo ela, pode ser compreendido como atitude, postura ou performance de atuação como um sujeito social que todo indivíduo o é. Para ela existe uma galeria infundável de *personas* que funcionariam como papéis que teríamos à disposição para escolher em diferentes palcos de atuação. A vida social, a vida profissional, a vida conjugal e a vida sexual são cenários distintos e, como tais, estariam aptos para que os sujeitos pudessem erigir distintas *personas* segundo os condicionamentos de desejo e mesmo fetiche sob os quais estão invariavelmente influenciados. In: PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

*nosso breve romance terminou, continuamos amigos.*⁸²

O livro *Cazuza: só as mães são felizes* reúne uma série de documentos, entrevistas e depoimentos que tentam perfazer a trajetória de Cazuza. Contando com a colaboração de familiares, amigos, colegas e parceiros de trabalho, o livro traz ao leitor uma possibilidade de acompanhar a sequência de acontecimentos que delinearam a sua vida, em uma tentativa de entrelaçar vida e obra. Sob este aspecto, o que a Jornalista Regina Echeverria e Lucinha Araujo fazem, como autoras do livro, é criar um *biografema*⁸³, tal como Roland Barthes utiliza este neologismo. Por esta razão, esclarecemos que utilizamos as informações e depoimentos que são expostos no livro apenas como uma espécie de roteiro para chegarmos à obra de Cazuza e lê-la, conforme nosso propósito, como uma poética prenhe de um *devir* pessimista.

Com esta ressalva, tomamos os depoimentos selecionados por Regina Echeverria e percebemos que a inadequação de Cazuza tornava-se crescente e preocupante à medida que a idade adulta chegava sem que ele demonstrasse algum interesse mais profundo por algo que viesse a resultar em um futuro profissional. Como paliativo a esse problema, seu pai o emprega na gravadora Som Livre, da qual era executivo, em uma tentativa de despertar algum interesse concreto no filho.⁸⁴ Não se

⁸² ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza: só as mães são felizes**. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 131.

⁸³ Entendemos este neologismo à maneira como Roland Barthes o tomou em *Sade, Fourier, Loiola*, seu livro de 1971, no qual ele parte da possibilidade de criar uma biografia reduzida apenas a trechos e passagens que estariam sob os cuidados de um amigo que, escolhendo suas lembranças em relação ao biografado, o que Barthes chama de 'biografemas', iria reconstituí-lhe a vida com uma base calcada na relação subjetiva que desenvolveu com o mesmo. Ao oposto da biografia, que almeja ser imparcial e objetiva quanto a passagens que permeiam a vida do biografado, no biografema de Barthes o que existe é justamente o contrário. O autor refaz a vida daquele que descreve tomando como linha de orientação a relação que ambos possuíam. O resultado de qualquer biografema, como mais tarde o próprio Roland Barthes define no livro *A Câmara Clara*, é uma escrita que cria linhas entre a realidade e a ficção, comparando ainda o biografema àquilo que seria a fotografia para a história, ou seja, um recorte subjetivo de algo que transcende a percepção pessoal. Diante desta compreensão, o que Lucinha Araujo faz nos parece ser exatamente isso, partindo da sua relação permeada de subjetividade e de sua lembrança para, com elas, trazer ao público a vida de Cazuza sob o seu olhar de mãe. In: BARTHES, Roland. **A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁸⁴ ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza: só as mães são felizes**. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 112: “Em 1978, João lhe arranjou uma vaga na Som Livre, no departamento de imprensa, para trabalhar com *Scarlet Moon*. Sua missão era escrever releases de artistas. Ele se saiu muito bem naquela função. Tinha uma

adaptando a uma rotina com horários Cazuzza migra para um outro projeto: um curso de fotografia. Contudo, sua adequação às aulas não acontece e, após uma temporada de poucos meses nos Estados Unidos, Cazuzza retorna ao Brasil sem terminar o curso e sem perspectivas profissionais. Nessa fase, porém, tem um encontro que seria definitivo para sua vida: entra para um dos projetos do *Circo Voador*⁸⁵.

2.1.1 Cazuzza e o Barão Vermelho

O ingresso de Cazuzza no *Circo Voador* e o contato com os integrantes do grupo de teatro *Asdrúbal Trouxe o Trombone*⁸⁶ torna-se um momento divisor em sua vida pelas amizades e os contatos que propiciaram o início de sua carreira profissional. Entre eles estava o

excelente redação e boas ideias. Como pagamento pelos serviços, João inventou um salário-mesada, que tirava do próprio bolso.”

⁸⁵ ÁVILA, Jânio T. M. de. **Veja, os anos oitenta em revista: leitura e memória cultural.** Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2005, p. 40: “*Com a disposição ousada em demolir a mediocridade, a lona voadora do Arpoador resistiu a ser apenas um projeto de verão e depois fincou-se definitivamente nos arcos da Lapa para apresentar ao Brasil um inovador campo de possibilidades entre os sujeitos e as artes. Como uma das células artísticas mais mutantes da década, o Circo Voador foi também um discurso de desconstrução e deboche; o solo maior de uma vasta galeria de personas que se projetariam no cenário nacional a partir daquele período. Cortante, ele queria solapar aquele ambiente enfadonho e intelectualmente velho ou gasto que a classe dos artistas parecia representar; o Circo Voador foi um sangue novo a abrir olhares díspares consagrados já em seu berço à contestação dos modelos, para que não terminasse como aquela realidade estéril e muda que presenciava.*”

⁸⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone:** memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Livro que funciona como uma espécie de documentário, o leitor tem por meio dele acesso à história de formação de um dos grupos de teatro de maior sucesso de crítica e público a partir da segunda metade dos anos setenta. Com depoimentos e cheio de ilustrações, Heloísa Buarque de Holanda tenta refazer a trajetória do grupo sob uma narrativa linear, embora recortada pela voz dos próprios integrantes do *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, entre os quais Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos e o seu idealizador Perfeito Fortuna. Segundo a autora o *Asdrúbal* tinha desde uma influência do grupo de comédia britânico *Monty Python* até traços remanescentes de um tropicalismo tardio. Também como uma de suas principais marcas estaria o processo de criação coletiva, a linguagem circense e uma tentativa de abordar temas importantes para a sua geração sob um viés mais familiar a sua própria forma de expressão. A importância do *Asdrúbal* reside sobretudo pela contribuição que deu ao revelar uma nova geração de talentos para o teatro e a televisão dos anos oitenta, além de ser a célula original do *Circo Voador* e da banda *Blitz*, entendendo estes como desdobramentos culturais do grupo.

cantor Léo Jaime⁸⁷ que, conhecendo um grupo de rock que estava à procura de um vocalista, indica Cazuzza para a vaga, já conhecendo a sua performance à frente das apresentações do *Circo Voador*. Embora não planejado, o encontro de Cazuzza com os integrantes da jovem banda deu uma resposta a suas inquietações artísticas, apontando a música como uma potencialidade profissional que começava a se delinear. Cazuzza entrara como vocalista para uma banda de rock. Começava a fase do *Barão Vermelho*:

*Foi numa garagem na Praça Del Vecchio, no Rio Comprido, que Cazuzza conheceu o dono da casa, Maurício Barros, 17 anos, tecladista e, ainda, Flávio Augusto Goffi Marquesino, 19, o Guto, baterista – os dois eram colegas no Colégio Imaculada Conceição –, que já haviam recrutado André Palmeira Cunha, 16, o Dé, num festival de colégio e, indicado por um colega do curso de guitarra, Roberto Frejat, 19 anos. Cazuzza era o mais velho deles, então com 22 anos.*⁸⁸

Aceito como vocalista, nosso entendimento dessa relação é o de que a ambição de Cazuzza e do Barão Vermelho era inicialmente tocar na *Feira da Providência*⁸⁹ em novembro de 1981. Porém, devido a problemas técnicos com as aparelhagens de som, o show programado e ensaiado acabou não acontecendo, gerando frustração após o empenho das semanas dedicadas aos ensaios.

Citamos esse primeiro percalço porque, superado, os ensaios prosseguiram à espera de uma nova oportunidade. A empatia de Cazuzza com os demais integrantes é imediata, sobretudo com Frejat⁹⁰. Com este começa a mostrar as letras que já escrevera e a partir daí dão início a

⁸⁷ Léo Jaime foi um dos nomes mais populares da música nos anos oitenta, entre os seus sucessos está “Nada Mudou”, do LP *Sessão da Tarde*, de 1985. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=J6dwER75Wwo>>. Acesso em: jul. 2011.

⁸⁸ ARAÚJO, Lucinha. **Cazuzza**: só as mães são felizes. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 148.

⁸⁹ BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança** – cultura jovem brasileira dos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 106: “A meta do Barão Vermelho era tocar na Feira da Providência, realizada no pavilhão do Riocentro entre 5 e 8 de novembro de 1981. Na hora da apresentação, no entanto, o sistema de som pifou e o show não aconteceu.”

⁹⁰ Roberto Frejat se tornaria o maior parceiro de composições com Cazuzza, durante e mesmo após a saída deste do Barão Vermelho. Aqui uma apresentação de “Bete Balanço”, em 1988. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ltw0hFCdGCQ&feature=related>>. Acesso em: jul. 2011.

uma parceria profícua para ambos, Frejat com as melodias e Cazuzza com as letras. A nova oportunidade para a estreia da banda acontece em um condomínio na Barra da Tijuca, de maneira bem amadora, mas já capaz de dar os primeiros sinais do que seria o Cazuzza no palco à frente de uma banda de rock: provocativo e visceral.

Seguindo a linha de outras bandas, registros mostram que o Barão Vermelho começou a fazer uma série de apresentações nos mais variados lugares do Rio de Janeiro. Gravou uma fita demo e teve o seu grande momento quando esta foi ouvida por Ezequiel Neves⁹¹, influente crítico e produtor musical. O som do Barão Vermelho, embora tecnicamente precário, ainda assim empolgava pelos versos de Cazuzza, os ritmos crus e a presença de influências da MPB, do samba-canção e do blues norte-americano. A partir daí o Barão Vermelho de fato surgia dentro do cenário do rock nacional. Sob a supervisão de Ezequiel Neves consegue gravar o seu primeiro LP em maio de 1982 e tem o lançamento do álbum no final deste mesmo ano, no mês de setembro. O resultado fora mais do que satisfatório, fazendo a crítica vibrar pelas inovações e pela genuína *proposta rock'n'roll* que o grupo possuía, trazendo um novo fôlego para o rock brasileiro⁹².

O sucesso da crítica credenciara a Cazuzza e ao Barão Vermelho o reconhecimento por um trabalho que dava voz àquela nova geração por meio de letras conectadas àquilo que acontecia a sua volta e envoltas ao som do rock como o estilo musical em ascensão no início dos anos oitenta. Os shows aumentaram significativamente, dando início às primeiras apresentações na TV, embora a vendagem do LP alcançasse a ínfima marca das oito mil cópias.

⁹¹ BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança** – cultura jovem brasileira dos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 107: “*Encantado com os versos do Barão, escritos em português errado, mas em linguagem moderna a respeito da garotada e frustrações amorosas, misturada a rock bluseiro, Ezequiel saiu com a fita no bolso. Por intermédio de Nelson Motta, ele a mostrou para Guto, do qual fora assistente de produção e que ficou tão contagiado a ponto de tentar convencer João Araújo, então presidente da Som Livre, a apostar na banda de seu filho Cazuzza.*”

⁹² “*Ao lançar o primeiro disco, Barão Vermelho (1982), o conjunto chamou atenção da crítica pela postura rock'n'roll evidenciada: no ‘frescor’ das letras, que abordavam em uma linguagem coloquial as aventuras boêmias e amorosas de um narrador (Cazuzza).*” In: RIBEIRO, Júlio Naves. **De Lugar Nenhum a Bora Bora**: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do ‘Rock Brasileiro dos Anos 80’. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p. 82. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/mestrado/Texto_completo_232.prn.pdf>. Acesso em: jul. 2011.



Figura 1 – Capa do LP *Barão Vermelho*, lançado em setembro de 1982. Retirado em: <www.cazuza.com.br>. Acesso em: julho 2011.

Sob nossas leituras, e é por meio delas que asseveramos, a barreira ainda existente em relação à venda dos LPs só seria vencida quando Ney Matogrosso gravasse *Pro Dia Nascer Feliz*⁹³, uma parceria de Cazuza e Frejat para o segundo disco da banda, o *Barão Vermelho 2*, lançado no primeiro semestre de 1983. Esta música, na voz de um consagrado cantor da MPB, legitimou o talento de Cazuza e proporcionou ao Barão Vermelho uma presença nas rádios, algo determinante para que qualquer banda conseguisse vender discos nos anos oitenta. Como consequência de uma exposição positiva, o sucesso

⁹³ MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 356: “Produzido por Ezequiel Neves, o melhor crítico de rock do país, o Barão Vermelho, de Cazuza, Frejat, Maurício, Guto e Dé, emplaca seu primeiro sucesso, ou quase: “Pro dia nascer feliz” explode mesmo é com a gravação de Ney Matogrosso, que vivia um caso amoroso com Cazuza e era uma das grandes estrelas pop do momento, com bem-sucedidas incursões no rock. A gravação do Barão é relançada em compacto e também arrebenta.”

do Barão Vermelho como uma banda que falava a linguagem dos jovens chamou a atenção dos produtores de *Bete Balanço*⁹⁴, que à época montavam o repertório musical do filme. A intenção dos produtores era a criação de uma trilha sonora que estivesse à par do enredo que pretendiam filmar⁹⁵. O contexto que envolveu esse encontro é contado assim:

*Depois da temporada, Cazuza foi procurado por Liane Mühlemberg, responsável pela produção musical do filme que Tizuka Yamasaki estava produzindo e Lael Rodrigues começando a rodar. Tizuka contou a Cazuza a história do filme e, em parceria com Frejat, ele compôs Bete Balanço e Amor, Amor, parceria com Jorge Israel. Além de cantar a música tema, Cazuza fazia uma ponta no filme como Tinho, um compositor de rock. Também, ao lado do Barão, entrou no filme com um show gravado em 22 de dezembro, no Circo Voador. Bete Balanço estourou de Norte a Sul.*⁹⁶

O sucesso do Barão Vermelho se consolida e paulatinamente Cazuza recebe destaque sempre maior que os demais integrantes da banda. Em 1984 ele é escolhido pelo *Jornal do Brasil* o muso do verão⁹⁷. Sua presença na mídia, suas letras e polêmicas só aumentam. Polêmicas inclusive dentro da própria banda, sob um crescente que cada vez mais dificultava o trabalho em equipe, algo que Cazuza tinha dificuldade para fazer. Isso não era novo. Seu comportamento dentro e fora dos palcos desde o início fora motivo de divergências. Assim, paralelo ao sucesso que galgava, a convivência de Cazuza com os demais membros do grupo, quase sempre difícil, acabou tornando-se insustentável pelos interesses conflitantes que ele possuía em relação

⁹⁴ RODRIGUES, Lael. **Bete Balanço**. Direção: Lael Rodrigues, 1984.

⁹⁵ BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança** – cultura jovem brasileira dos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 204: “*Bete Balanço* foi o primeiro filme brasileiro lançado em vídeo (pela Vídeo Cassete do Brasil) e teve números musicais de Lobão e Barão Vermelho (filmados no Circo Voador), e a linguagem rápida dos videoclips, os quais ocupavam programas exclusivos na televisão.”

⁹⁶ ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza**: só as mães são felizes. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 169.

⁹⁷ “*Escolhido muso do verão pelo Jornal do Brasil em 1984, Cazuza, em abril, lançou o disco Barão Vermelho 2 no Circo Voador, usando, na cabeça, uma bandana japonesa que ganhou de Tavinho Paes e tornou-se uma de suas marcas.*” In: BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança** – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 203.

aos demais integrantes do Barão Vermelho. O inesperado sucesso inicialmente apaziguou as diferenças em prol de um objetivo comum, o que, entretanto, não se sustentaria por muito tempo. Com uma vida boêmia intensa que não raro prejudicava a agenda de viagens e shows, a relação de Cazuzza com os outros barões apresentava sinais de se tornar inviável. O que logo aconteceria, culminando na separação do vocalista para a sua imersão na carreira solo, justamente no momento mais promissor da banda. Para Guilherme Bryan:

*Como filho único que era, ele logo não suportou mais seguir as regras da banda, limitando seu trabalho de compositor. Já suas bebedeiras e loucuras incomodavam os colegas. Durante show em Curitiba, em 1984, por exemplo, ele saiu do palco reclamando da luz e, ao retornar, jogou o pedestal de seu microfone em cima da guitarra de Frejat, que ficou bastante irritado.*⁹⁸

O sucesso de vendas do disco *Maior Abandonado* “superou não só as expectativas como também ofuscou o passado de ninharia nas vendas dos dois trabalhos anteriores. Foram 100 mil exemplares que renderam ao Barão Vermelho o disco de ouro.”⁹⁹ Tais números alçaram o Barão Vermelho a condição de uma das bandas de rock mais expressivas da nova geração, culminando esse momento com o convite para fazer duas apresentações no Rock in Rio, em janeiro de 1985.

O Rock in Rio foi planejado para ser o maior festival de rock do mundo e, de acordo com o seu idealizador, o empresário Roberto Medina, a ideia era a de fazer alguma coisa pelo país, naquele momento mergulhado em uma grave crise econômica e envolto às incertezas políticas que o fim da ditadura trazia consigo.¹⁰⁰ À presença de artistas internacionais se somavam nomes da música brasileira, não apenas do rock, o que levou milhares de jovens a ocupar os 250 mil metros quadrados da chamada Cidade do Rock. O Barão Vermelho, como um dos protagonistas, teve o seu grande momento como banda nesta primeira edição do festival.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 206.

⁹⁹ ARAÚJO, Lucinha. **Cazuzza**: só as mães são felizes. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 189.

¹⁰⁰ BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança** – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 253.

Na primeira noite de apresentação o Barão Vermelho dividiu o palco com Blitz, Nina Hagen, Yes, Gilberto Gil e B'52. Já na segunda noite de apresentação, no dia 20 de janeiro, estiveram ao lado de Scorpius, AC/DC, Kid Abelha e Eduardo Dusek. Estas duas apresentações no festival serviram para a gravação do primeiro disco ao vivo da banda. Outro fato que marcou a presença do Barão Vermelho no Rock in Rio foi o momento em que Cazuzza anunciou ao público a eleição do novo presidente do Brasil, Tancredo Neves, cantando a música *Pro dia nascer feliz* e alternando os seus versos por *Pro Brasil nascer feliz*¹⁰¹, se despedindo desta forma de uma plateia em êxtase com o novo momento político do país e com o som da banda.

2.1.2 Sucesso e carreira solo

A consagração do Barão Vermelho no Rock in Rio, e para nós particularmente a de Cazuzza, registra também uma de suas últimas apresentações como integrante da banda. As muitas discussões tornaram a sua permanência difícil. Não somente para ele. Inquieto, Cazuzza também argumentava que queria fazer coisas diferentes, que não se limitassem ao som que produziam. Coisas de natureza mais intimista que comumente um grupo de rock não faz. “*Do seu ponto de vista, ele dizia se sentir cansado de seguir as regras da banda, de limitar seu trabalho de composição ao estilo do grupo e, mais ainda, de suportar dividir. Acostumado, desde que nasceu, a ser o único dono de seu território, Cazuzza tinha uma enorme dificuldade em compartilhar.*”¹⁰²

Ao deixar o Barão Vermelho, começaria uma nova fase criativa que o consolidaria como um letrista/poeta em sintonia com os anseios de seu tempo. A partir de então Cazuzza entra em um intenso momento de criação, sob um ritmo de trabalho que o consagra pela liberdade e ousadia. Até falecer em 7 de julho de 1990 seriam ainda lançados mais

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 262: “*O Barão Vermelho, após entrar levando apenas quatro caixas de som e ameaçando colocar a guitarra no volume máximo e queimar tudo, empolgou o público com seus sucessos. Afiado por estar em turnê e ser considerado o grupo mais popular do país, ele encerrou sua apresentação sob aplausos com o vocalista Cazuzza alterando ‘Pro dia nascer feliz’ por ‘Pro Brasil nascer feliz’. Era a confirmação tão esperada do nascimento da Nova República.*”

¹⁰² ARAÚJO, Lucinha. **Cazuzza**: só as mães são felizes. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 184.

cinco álbuns. *Exagerado*, em 1985, *Só Se For A Dois*, em 1987, *Ideologia* e *O Tempo Não Para*, em 1988¹⁰³ e *Burguesia*, de 1989.

De modo particular, os anos de 1988 e 1989, quando já estava doente, foram imprescindíveis. As letras de *Ideologia*, *Brasil*, *Burguesia*, *Blues da Piedade* e *O Tempo Não Para* são todas desse momento em que ele usou toda a energia que ainda possuía para deixar o seu legado artístico, revelando o esforço que fazia para descrever o modo como a sua geração sentia aquilo que acontecia a sua volta, por vezes sob uma aflição implacável.

O ápice dessa fase foi o álbum *Ideologia*, gravado no início de 1988, no qual Cazuzza foi definitivamente reconhecido como um legítimo poeta de seu tempo. Com 500 mil cópias vendidas e um show de sucesso, “*a crítica o consagrou como seu melhor trabalho, louvando com cada vez mais ênfase o poeta antenado que ele se revelava. Brasil, uma das canções do CD, serviu de abertura para a novela das oito da Globo, Vale Tudo, de Gilberto Braga, na voz de Gal Costa. Na mesma novela, a música Faz parte do meu show, interpretada por ele também, foi escolhida como tema da personagem vivida por Lídia Brondi.*”¹⁰⁴ Sua pressa em produzir tornara-se intensa.

O próximo trabalho, *O Tempo Não Para*, foi gravado ao vivo e seguido pelo disco duplo *Burguesia*, gravado no início de 1989, sob uma precária condição de saúde física que o sujeitava a ir ao estúdio em cadeira de rodas e até mesmo a gravar deitado sobre um sofá, e com febre de 39 graus. Cazuzza tinha muita urgência. Apesar de não obter a mesma unanimidade dos discos anteriores, *Burguesia* é o registro definitivo da importância que a música tinha em sua vida, não poupando esforços para trabalhar o quanto pudesse enquanto ainda lhe fosse possível.

Hoje, à semelhança de Renato Russo e Humberto Gessinger, é a intenção de nossa pesquisa mostrar que a obra de Cazuzza pode ser lida como uma tentativa de retratar o Brasil dos anos oitenta, sendo que algumas de suas letras expressam de forma mais singular a decepção e o vazio ideológico que os agenciavam, dialogando a partir daí com o conceito de *vontade* à maneira como Schopenhauer o concebeu. Nessa

¹⁰³ O ano de 1988 foi chamado de “o ano luz” de Cazuzza. São deste ano os seus dois álbuns de maior sucesso, *Ideologia* e *O Tempo Não Para*. O show no Canecão, no Rio de Janeiro, foi o auge de uma carreira em ascensão, com o público cantando em coro as suas músicas, tal como podemos ver com “Exagerado”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ly3yIP0x8nA>>. Acesso em: jul. 2011.

¹⁰⁴ ARAÚJO, Lucinha. **Cazuzza**: só as mães são felizes. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 236.

linha, *Brasil e Ideologia* têm um acento particular pela profundidade e ao mesmo tempo ironia que seus versos expressam, tornando-se difícil não contextualizá-las com o caos social e o descrédito nas ideologias que outrora norteavam as gerações anteriores às da década de oitenta. Na falta de *verdades* seguras, Cazuza edifica a sua obra com um pessimismo que por vezes ganha contornos dramáticos, tal como nos versos abaixo, de *Maldição*¹⁰⁵, uma letra de 1989:

*Malditos os homens
Maldita a tua cara
Me olhando tão burra
Uma maldição caiu sobre mim
Ninguém entende o que eu falo
Ninguém quer saber o que eu sinto
Têm pena de mim, rezam missas
Apelam pra religião
A minha vida é sagrada
Pira de Cronos
A sacanagem
Vão tomar vergonha na cara
A minha vida é a viagem*

2.1.3 O poeta está vivo

Consciente daquilo que ele mesmo representava, assim como do movimento do qual fazia parte, Cazuza sabia que estava construindo junto a outros jovens uma nova página dentro do rock nacional. Em uma entrevista de 1987 ele define com irreverência os obstáculos iniciais enfrentados para consolidar a definitiva aceitação de um rock autenticamente brasileiro, uma vez que, segundo ele:

“Quando surgiu esse pessoal do rock teve muito vodu, as pessoas dizendo que era uma coisa menor, de garoto rebelde sem causa, burro. E eu tenho o maior orgulho de fazer parte de uma

¹⁰⁵ Esta letra está inserida em uma espécie de compêndio no qual Lucinha Araújo apresenta uma antologia de letras de música, poemas e escritos que, muitos não conhecidos, ampliam para o público a criação poética de Cazuza, trazendo considerável acervo de letras ainda não gravadas. In: ARAÚJO, Lucinha. **Preciso dizer que te amo**. Texto: Regina Echeverria, São Paulo: Globo, 2001, p. 365.

Cazuza, pelas letras que escreveu e a sua própria postura como artista, legitimou o seu nome como poeta de sua geração porque conseguiu falar sobre temas até então proibidos ou escamoteados pela sociedade. Por outro lado, pôde romper com os últimos preconceitos que ainda existiam quanto ao rock feito no Brasil, mostrando que com a ascensão comercial do rock a Música Popular Brasileira nada perdia, ao contrário, uma vez que ela era a matriz das letras e das melodias que apareciam. Nas palavras do compositor e crítico musical Nelson Motta, Cazuza foi um libertário, na música e na vida, não deixando margem de dúvida sobre o potencial de sua geração:

*Cazuza, com Renato Russo, demoliu os temores que se tinha sobre a nova geração do Brasil. A MPB, a geração mais velha, dizia que a garotada dos anos 1980 foi criada sob a ditadura, não pôde ouvir nada, não viu determinados filmes, não leu alguns livros e matérias nos jornais. Foi criada na alienação. Engano total! Porque essa turma veio com muito mais fúria e informadíssima. Tanto que Cazuza e Renato Russo foram os primeiros a tocar em dois temas-tabu para a esquerda e para a direita brasileiras: sexo e drogas. Os dois foram os primeiros a falar abertamente que eram gays, assumiram essa condição em músicas, comentavam em entrevistas sobre drogas. Vivam Renato Russo e Cazuza, os libertários.*¹⁰⁷

Gilberto Gil, outro expoente da MPB que acompanhou toda a trajetória de Cazuza, desde a infância até dividir o palco com ele, arremata a descrição que se pode fazer de sua vida e obra definindo-as como a de alguém profundamente atento ao universo humano que lhe cerceava. Ao comunicar coisas importantes revestidas por uma linguagem despreziosa Cazuza fora capaz de coletivizar aquilo que sentia a uma maneira que apenas um poeta conseguiria fazer. A partir desta percepção, Gilberto Gil sintetiza desta forma o legado de Cazuza, em um depoimento concedido ao *biografema* de Lucinha Araújo:

¹⁰⁷ CLEMENTE, Ana Tereza (organização). **Que rock é esse?:** A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones/ Apresentação Edgard Piccoli. São Paulo: Globo, 2008, p. 78.

Tudo o que escreveu me parecia uma dissertação sobre a vida, um pequeno trabalho escolar, um desenho da vida, um trabalho escolar sobre a vida. Era um poetaço, admirável. Quando ouvia suas músicas, sempre embaladas no rótulo do rock, tomava enormes bofetadas. Nesse sentido, só Rita Lee me provocou emoção igual. Tinha uma coisa totalmente despreziosa, um modo corriqueiro de dizer coisas profundas. Era um belo observador do ser humano e tinha a ousadia de universalizar sua individualidade. Cazuza tinha também a dimensão da tragédia muito explícita, muito almejada, desejada e produzida pela dinâmica vital.¹⁰⁸

Será neste exercício de situar Cazuza em um contexto, de vida e obra, que lançamos a partir deste momento nossa leitura textual de suas letras/poemas como sínteses de um instante de desencanto com o mundo, evidenciando uma possibilidade de vê-las como um *devir* pessimista sobre a sua geração, *paisageificada*¹⁰⁹ como esta estava dentro do contexto histórico e social dos anos oitenta no Brasil. As letras de Cazuza selecionadas para integrar o *corpus* de leitura de nosso trabalho, *Brasil, Ideologia, O Tempo Não Para* e *Blues da Piedade*, perfazem ao leitor, como é nossa hipótese, uma ideia do que seria esse encontro da poética do rock dos anos oitenta com alguns traços do pessimismo, entendendo este como uma postura de estar e ver o mundo.

Para tal, enfatizamos que à medida que as leituras avançam mais analogias são estabelecidas no intuito de legitimar esse viés de entendimento quanto ao temas circunscritos em cada uma das letras de Cazuza aqui inseridas. E, embora cada uma delas esteja matizada por diferentes temas, acreditamos que em conjunto elas desenharam um quadro de desilusão com o *mundo* e a vida, vendo-os, como Schopenhauer os viu, como um lugar *desprovido de significado*¹¹⁰ e verdadeiras motivações para um otimismo em relação à própria existência. Assim, seguem as leituras para que estas sondagens avancem

¹⁰⁸ ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza**: só as mães são felizes. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 2004, p. 333.

¹⁰⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 41.

¹¹⁰ DURANT, Will. **A História da Filosofia. Schopenhauer**. trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 286.

no sentido de corroborar o que se antevê como argumento fundamental de nosso trabalho.

2.2 IDEOLOGIA

Ideologia!
Eu quero uma pra viver

Ideologia é um momento referencial na obra de Cazuzza, comunicando ao público uma torrente de ideias que iam ao encontro daquilo que apreendia-se como a postura do próprio autor em relação à vida e com críticas direcionadas ao *status quo* da sociedade de seu tempo. *Ideologia*, segundo nossa leitura, é uma das letras/poemas que melhor conseguem captar o vazio existencial e o pessimismo da geração oitenta; seu título comporta um valor semântico direcionador no sentido de despertar um questionamento maior, superior às sondagens do cotidiano. Em seus versos, segundo nos parece, Cazuzza denuncia as mentiras que engendram a *fabricação dos ideais*¹¹¹ e das falsas motivações ideológicas que deles nascem.

O sentimento de perda e a falta de sentidos para o existir fazem de *Ideologia* um texto substantivo dentro da proposta geral desta tese. O poema de Cazuzza, apresentado abaixo, exemplifica a poética pessimista que o rock brasileiro fora capaz de produzir nos anos oitenta. Seus versos ecoam a *vontade* que vê no *mundo* um cenário de adversidades constantes. Abaixo, *Ideologia*, do álbum homônimo de 1988, com seus versos melódicos, suas rimas, suas imagens e suas referências:

Meu partido
É um coração partido
E as ilusões
Estão todas perdidas
Os meus sonhos
Foram todos vendidos
Tão barato
Que eu nem acredito

¹¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga, 2. ed. São Paulo: Escala, 2007, p. 45.

Ah! eu nem acredito

*Que aquele garoto
Que ia mudar o mundo
Mudar o mundo
Frequenta agora
As festas do "Grand Monde"*

*Meus heróis
Morreram de overdose
Meus inimigos
Estão no poder
Ideologia!
Eu quero uma prá viver
Ideologia!
quero uma prá viver*

*O meu prazer
Agora é risco de vida
Meu sex and drugs
Não tem nenhum rock 'n' roll
Eu vou pagar
A conta do analista
Prá nunca mais
Ter que saber
Quem eu sou
Ah! saber quem eu sou¹¹²*

Em *Ideologia* implica-se um questionamento, a saber, este: então não existiriam mais ideologias?¹¹³ Ou ainda: quais referenciais de mundo, civilização e humanidade subsistem ao tecido social da contemporaneidade a qual o poema faz referência? Os versos de Cazuzza abrem essa possibilidade de leitura. Seu texto é um *devir* que busca a

¹¹² CAZUZA. "Ideologia". Cazuzza [letrista]. In: **Ideologia**. Rio de Janeiro: Polygram, p1988. 1 CD. Faixa 1.

¹¹³ CHAUI, Marilena. **O que é ideologia**. Coleção Primeiros Passos. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. O livro traz ao leitor uma tentativa de enquadrar os diferentes tipos de ideologias e os condicionamentos históricos que contribuem para a construção dos mesmos. Dividido em cinco capítulos, o autora se reporta ao uso do termo, dos gregos até o século XX, dentro de um didatismo que tenta sintetizar o pensamento de Aristóteles, Augusto Comte, Karl Marx e Émile Durkheim, entre outros, para o entendimento das práticas sociais que agenciam a elaboração das ideologias como uma tentativa de padronização da sociedade, estando esta com frequência sob a instrumentalização de práticas e interesses de ordem econômica, política e social que, não raro, servem para mascarar alguma realidade ou anátema desconfortável aos grupos dominantes.

ilusão de uma orientação ideológica ou mesmo alguma verdade ontológica e segura. Uma busca que, todavia, vai mostrar-se inútil. *Ideologia* é um trabalho iconoclasta. Paradoxalmente iconoclasta.

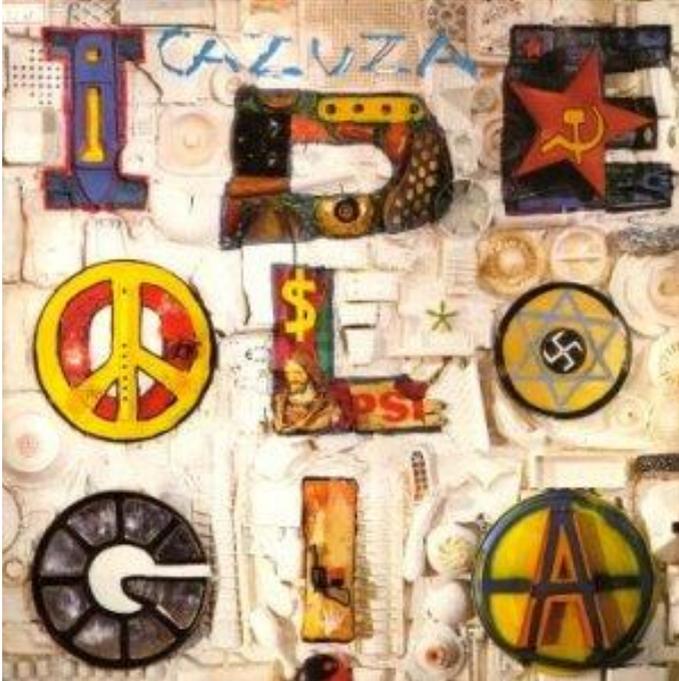


Figura 3 – Capa do LP *Ideologia*, lançado em abril de 1988. Retirado em: <www.cazuza.com.br>. Acesso em: julho 2011.

Consciente ou não dos axiomas que povoam o horizonte acadêmico, *Ideologia*, a letra, interpreta ou traduz o vácuo das ideologias, os sistemas, em meio ao nimbo de *platôs*¹¹⁴ e vazios nas quais ambas orbitam. Cada uma a seu tempo e espaço. Tendo como ponto de apoio a busca por razões, concretas ou apenas epistemológicas,

¹¹⁴ A permanente fragmentação dos sistemas, a não correspondência entre as epistemologias e as referências por elas supostamente aludidas motivam a construção dos platôs como metáfora que reproduz a ideia das milhares de permutas e devires existenciais aos quais os sujeitos estão permanentemente expostos. Os platôs tornam-se assim campos de possibilidades que, jamais extáticos, reconfiguram-se constantemente por meio dos agenciamentos a eles disponíveis. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1./Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 33.

capazes de potencializar uma justificativa menos abstrata e inócua para o existir e o fazer humanos, os versos de *Ideologia* funcionam como um corolário fazendo elucubrações que sondam os aspectos desoladores do *ser* e *estar* preso a um discurso e contexto aproximados aos do pessimismo do século XIX. Seus versos traçam um horizonte de diálogo com a falência de todos os projetos possíveis. Coletivos e individuais.

Nesse parentesco estabelecido entre pessimismo e ausência de razões para a vida é que se situa a letra de *Ideologia* como uma espécie de releitura de Arthur Schopenhauer quando este percebeu a humanidade como vítima de sua própria *vontade* e, por conta disso, vítima de um *mal estar* sem fim. Nessa perspectiva é possível argumentar, apesar da flutuação dos sentidos epistemológicos, que existe uma ponte temática plausível entre o pensamento pessimista e poéticas como a de Cazusa. Pensando o homem, os espaços que o criam e por ele são criados, suas construções, perspectivas e projetos, letras como esta recuperam as preocupações existenciais que têm no pessimismo um agenciamento seminal.

Atravessando temas que vão das inclinações maníaco-depressivas ao crepúsculo de um pensar coletivo, *Ideologia*, assim caracterizada, coloca em xeque os valores que sustentam o discurso ocidental de ordens, projetos e utopias. Não se trata apenas de uma letra cheia de intoxicação política e social, mas uma espécie de hinário que proclama sempre: *Ideologia, eu quero uma pra viver*. Como se não fosse possível viver sem os agenciamentos promovidos por algum sistema ideológico. Para o próprio Cazusa:

*Ideologia fala da minha geração sem ideologia, compactada entre os anos 60 e os dias de hoje. Eu fui criado em plena ditadura, quando não se podia dizer isso ou aquilo, em que tudo era proibido. Uma geração muito desunida. Nos anos 60, as pessoas se uniam pela ideologia.*¹¹⁵

Ao presenciar a fragmentação ou mesmo dissolução dos sistemas, religiosos, políticos, econômicos ou morais, o refrão *Ideologia, eu quero uma pra viver*, nos remete ao seu contexto, ou seja, o Brasil dos anos oitenta. A partir daí a letra mergulha em um *devir* que

¹¹⁵CAZUSA. **Depoimentos**. *O Globo*, Débora Dumar, janeiro/1988. Disponível em: <http://www.cazusa.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&id_type=2&id=33>. Acesso em: jul. 2011.

discorre sobre o vazio ideológico de seu tempo. Assim, o poema de Cazuzu pode ser lido como um texto fortemente agenciado por um pensamento que pregava, em última instância, a negação do mundo como um espaço viável no sentido de dar à humanidade algo além do sofrimento, das guerras, doenças e mortes.

Se o *eu* lírico¹¹⁶ de *Ideologia* é vítima de seus próprios agenciamentos, Cazuzu é um expoente, como outros de sua geração, dessa corrente que leu o *mundo* e as vivências por ele proporcionadas sob o direcionamento de uma visão contestadora, assim como por vezes apática em relação ao universo contextual que a amparava. Voltando-se para a arte a fim de talvez minimizar o futuro sombrio que à sua frente delineava-se, *Ideologia* tem em si a verdade de que “o fim de todas as artes é um só: a apresentação das ideias.”¹¹⁷

A arte, então, funciona em *Ideologia* como um instrumento de escape à realidade aparente apresentada aos homens. Limitado como está por um sistema que tende a *coisificar* seus desejos, agruras e tragédias como um mal menor, o homem recorre ao artefato artístico para construir uma espécie de sublimação do real, na vã esperança de nele expor a sua humanidade maior, aquela intocada pelas inumeráveis decepções que o *mundo* lhe dá.

Não mais amparado pela religião ou por qualquer ideologia existencial e/ou totalizante dos séculos XIX e XX, tudo o que resta será o insondável vazio. O grau zero para a arte ou para o caos. Na primeira, um esforço para alcançar algo que trouxesse algum alento. No segundo, o mergulho absoluto na desesperança que imemavelmente acompanha a espécie. Em *Ideologia* lêem-se os inscritos de uma reflexão pesarosa sobre a humanidade. Iconoclasta como o era, Cazuzu não temeu lançar-se aos miniquadros do desespero sob um caminho que lhe anunciava tragédias. Cada verso desta letra funciona como um mecanismo, ou uma *linha de fuga*¹¹⁸, de asserção contra um *mundo* em permanente estado de

¹¹⁶ Usamos o termo *eu* lírico no sentido tradicional que a teoria literária lhe dá, entendendo-o então como a voz que fala no poema, ressaltando ainda que comumente o *eu* lírico está centrado na subjetividade do indivíduo, acentuando o seu estado de alma e as suas emoções. De caráter emocional, portanto, o *eu* lírico não deve ser entendido sob uma limitação de gênero, não havendo correlação necessária entre o gênero do autor e o gênero do *eu* lírico que fala no poema. In: TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974, p. 117.

¹¹⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 69.

¹¹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 69.

desterritorialização ideológica. Por isso, apesar de muitas vezes insondável, seu discurso inclina-se para o pessimismo do século XIX, tornando-se, como este, refém de uma *vontade* que engana e seduz.

Nesta linha, o princípio mais relevante na letra é o de apontar para a rarefação existencial a que estava exposta a juventude brasileira dos anos oitenta. Indissociável de sua época, *Ideologia* tem em si os vestígios do passado e o sortilégio de um futuro que negava projetos coletivos, anunciando somente o consumismo e a irresponsabilidade social dele resultante. À semelhança de Arthur Schopenhauer, Cazusa é cúmplice de seu tempo. À margem de sua consciência e obra poética circulam as desesperanças e incertezas que alimentaram sua geração.

Foi aproveitando esse hiato ideológico que outros jovens da mesma estirpe a de Cazusa, oriundos de uma classe média decepcionada com os valores morais que defendia, construíram um painel cultural que teve na música uma de suas principais manifestações para, por meio dela, encontrar saídas ao reducionismo existencial ao qual estavam sujeitos. É com esta perspectiva que os versos de *Ideologia* apresentam sinais quanto à postura adotada pela juventude daquela geração. Geração cujo cansaço pela existência revela o descrédito pelos agenciamentos ideológicos que a ela queriam outorgar.

A primeira estrofe preconiza o tom sob o qual todos os demais versos circulam. É o início e ao mesmo tempo o próprio final da letra. Uma síntese competente que traz uma série de asserções arriscadas quanto à leitura de *mundo* que o *eu* lírico do autor fazia do seu contexto cultural. Eis os desdobramentos possíveis a que esta estrofe permitiria chegar:

*Meu partido
É um coração partido
E as ilusões
Estão todas perdidas
Os meus sonhos
Foram todos vendidos
Tão barato
Que eu nem acredito
Ah! eu nem acredito*

Esta abertura sintetiza a carga pessimista com a qual toda a letra é edificada; é o prenúncio que potencializa o enfoque negativista do tema. O uso de metáforas abre as possibilidades de interpretação do texto para que, desta maneira, o trocadilho dos dois primeiros versos, o

meu partido/é um coração partido, possa se configurar como uma desilusão em relação a um sistema político e ideológico precocemente desacreditado pela juventude do país.¹¹⁹

Assim, a sequência dos versos é ainda mais definidora quanto àquilo que caracterizaria a geração oitenta. Sentenciando que as ilusões estavam todas perdidas, Cazusa jogava ao lixo as grandes ideologias do século XX. Indo ainda mais adiante, a letra critica a inevitável mercantilização dos sonhos perante um sistema que ignorava as subjetividades, em uma tendência clara de massificar *vontades* e estilos não assimilados pela lógica do mercado. As palavras *sonhos*, *vendidos* e *baratos* apontam para uma leitura mais engajada de *Ideologia*, ainda mais quando levado em conta o contexto maior sob o qual ela se edifica e pertence. Nesta mesma tendência encontra-se a segunda estrofe. Também ela apontando para a subjetividade do *eu* lírico, sentenciando agora o seu próprio fracasso perante a realidade, uma vez:

*Que aquele garoto
Que ia mudar o mundo
Mudar o mundo
Frequenta agora
As festas do "Grand Monde"*

O que existe nos versos acima é uma crítica que sugere uma autodecepção, irmanando-se assim ao sistema que denunciava, como se não houvesse mesmo outros caminhos a seguir que não os da apatia e abandono de si mesmo. A entrega passiva àquilo que critica e despreza

¹¹⁹ Sob um primeiro olhar, ao que parece Cazusa faz aqui uma referência à complexidade partidária que passou a existir no Brasil após o fim da ditadura militar quando uma profusão de novos partidos, de tendências e siglas antes proibidas pelo regime, entraram no cenário político do país tentando angariar filiações por meio de bandeiras ideológicas que, como a geração de Cazusa demonstrava, não faziam mais sentido diante de uma sociedade cada vez mais voltada para valores individualistas e para o consumo. Contudo, estes versos podem revelar, como acreditamos, algo mais profundo do que isso já que, ao anunciar que o seu partido *é um coração partido*, Cazusa emprega um recurso metafórico não apenas para dizer que não pertence a algum partido político, antes para acentuar que a desilusão era o seu mote existencial, única referência capaz de referendar a sua apatia diante de valores que lhe pareciam abjetos. Seja como for, Cazusa faz uso dessa ebulição de partidos dentro nos anos oitenta para metaforizar temas que lhe eram caros. Sobre a complexidade partidária do Brasil no pós-85 ver o artigo de Luiz Carlos Orro de Freitas, *O difícil caminho da democracia*, que faz uma crítica da legislação partidária após o fim do regime militar. In: FREITAS, Luiz Carlos Orro de. **O difícil caminho da democracia**. Disponível em: <<http://jus.uol.com.br/revista/texto/6142/o-dificil-caminho-da-democracia/1>>. Acesso em: jul. 2011.

indica uma atitude de derrota e impotência ante à impossibilidade de encontrar no *mundo* a satisfação de qualquer *vontade*.

O elemento fundamental destes últimos versos configura a desilusão que o *eu* lírico possui acerca de sua representação no processo de desencanto com as ideologias. Aqui, tanto se encontra uma reflexão negativa quanto complacente em relação à postura adotada pela letra. Não há um chamado ou um estímulo para operar uma mudança de atitude diante daquele contexto. Seguindo esta linha, a sondagem pessimista em *Ideologia* dialoga também com as tragédias que se abateram sobre a juventude dos anos oitenta. Nos versos abaixo pode-se ler uma referência à nova epidemia que ameaçava a liberdade sexual daquela geração:

*O meu prazer
Agora é risco de vida
Meu sex and drugs
Não tem nenhum rock 'n' roll
Eu vou pagar
A conta do analista
Prá nunca mais
Ter que saber
Quem eu sou
Ah! saber quem eu sou*

A alusão, embora não explícita, traz aos versos um tema carregado, pouco discutido afora às *metáforas*¹²⁰ aterrorizantes com as quais fora tratado. Mencionar um drama pessoal cujo teor é uma doença diretamente ligada ao contexto da morte e suas molduras é mais um

¹²⁰ A ensaísta americana Susan Sontag, em *Aids e suas metáforas*, elabora um texto à sombra do modo como a Aids fora construída pelas mídias e o imaginário coletivo dos anos oitenta. Ampliando o mesmo solo de reflexão que já havia sido explorado no livro *A doença como metáfora*, no qual abordava as implicações do câncer na vida do paciente, partindo da sua própria experiência com a doença, Susan Sontag parte da premissa de que a Aids, ainda mais do que o câncer, carrega consigo uma metáfora social que oprime sua vítima imputando-lhe estigmas repletos de culpa e julgamentos sociais. A Aids, de um modo particular, foi envolvida por conotações ligadas ao submundo das drogas e da promiscuidade sexual. Segundo a autora, nos anos oitenta foi cunhada toda uma historiografia que construíra a doença como o resultado, praticamente castigo, de um grave desvio moral. Assim, ela afirma que “*A ideia de que a AIDS vem castigar comportamentos divergentes e a de que ela ameaça os inocentes não se contradizem em absoluto. Tal é o poder, a eficácia extraordinária da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo tempo como um castigo merecido por um grupo de “outros” vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos.*” In: SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Tradução Rubens Figueiredo/Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.127.

ponto de apoio à argumentação que coloca *Ideologia* como um texto de identidade contextualizada ao pessimismo, agora aqui personificado por uma epidemia que, aos olhos de uma sociedade hipócrita “*revela e pune a frouxidão moral e a devassidão.*”¹²¹ Em *Ideologia*, o sexo, figurado como um *devir*, encontra na doença e na morte o seu obstáculo. Ou o seu castigo. Esta letra, por fim, pode ser o registro do modo como Cazuzza percebeu o *mundo*, suas manifestações de crença e, principalmente, seus indisfarçáveis medos.

É portanto por meio destas sondagens que *Ideologia* pode ser configurada à estética pessimista, expressando em seus versos a *vontade* e o *mundo* como incompatíveis um ao outro, gerando assim a dor, o sofrimento e uma constante insatisfação. *Ideologia* representa, em última instância, essa tendência do rock brasileiro da década de oitenta em transportar para suas letras os agenciamentos de desencanto com a vida que protagonizaram a sua poética.

2.3 BRASIL

Brasil
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

A letra de *Brasil*, haja vista ao seu viés político e social, carrega assim como *Perfeição* e *Que País É Esse*, de Renato Russo, uma carga de pesar sobre o país. *Brasil*, apenas por seu título, é um texto no qual Cazuzza descreve, com a força corrosiva que o caracteriza, o Brasil de seu tempo. A decepção, a ironia e como consequência de ambas, a falta de esperanças quanto ao futuro da nação, estão presentes na letra, dando espaço assim ao *devir* pessimista que norteia a poética contida ao longo de seus versos.

A ideia de pátria ou de nação, incompatíveis a qualquer linha de otimismo, têm na *vontade*, ao modo como Schopenhauer a concebeu, a sua razão de ser. Não conseguindo por isso criar uma sublimação capaz de contrapor-se a este *modus operandi* do pessimismo. O *eu* lírico de *Brasil* é inocente quando procura na pátria uma razão para justificar

¹²¹ *Ibid.*, p. 121.

projetos de vida. Negados pela realidade adversa, esse *desejo* e *vontade* são incapazes de ao menos indicar alguma satisfação. O resultado acaba sendo um constante pesar; um vazio que culmina em uma postura de desilusão diante do *mundo*, uma vez que este é incapaz de proporcionar saídas à miséria da existência humana. De Cazuza, *Brasil*, do álbum *Ideologia* de 1988:

*Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer*

*A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer
Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha*

*Brasil
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim*

*Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada pra só dizer "sim, sim"*

*Grande pátria desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair*

(*Não vou te trair*)¹²²

Nesta letra/poema de Cazuzza a primeira estrofe apresenta um *eu* lírico que se distancia ou ao menos deseja distanciar-se do cenário que descreve. No desejo de afastar-se de *toda essa droga/ que já vem malhada antes de eu nascer* encontra-se o ponto mais forte desta argumentação. Além do distanciamento expresso existe ainda um repúdio incapaz de ilustrar qualquer consideração positiva. Entretanto, nos versos *não me convidaram/ pra essa festa pobre/ que os homens armaram pra me convencer*, o que parece existir é uma negação das possibilidades que o *mundo*, neste caso o Brasil, teria a apresentar.

Ao mesmo tempo em que é um excluído, um pária na sociedade à maneira como ela se configura, o *eu* lírico vê-se também como uma consciência liberta das amarras que uma superficialidade existencial traria consigo, já que o *mundo* e suas *vontades* seriam inconciliáveis em si mesmos. Em decorrência disso, como resultado desta falta de harmonia, restaria ao *ser* buscar pequenos refúgios uma vez que a felicidade, pelo menos entendendo-a como um *dever* de satisfação, seria alguma coisa inalcançável, algo distante da realidade, no *Brasil*, como um projeto factível de ser executado.

O texto de Cazuzza reflete essa incapacidade de satisfação, embora faça referências mais mundanas quanto àquilo que, dentro dos anos oitenta, julgava-se promissor e credenciado como sinônimo de uma plenitude existencial. Dinheiro, fama, beleza, juventude e sucesso personificam-se em *Brasil* por meio de analogias e metáforas datadas, ou seja, ligadas ao contexto histórico ao qual fazem alusões explícitas. Assim, apesar de perceber as ilusões deste aludido *mundo*, alguns escapes são delineados dentro da letra.

Os versos seguintes conseguem descrever uma postura de desconstrução ideológica e abrem uma perspectiva mais aguda quanto ao rumo a ser seguido em meio ao espaço de desencanto patriótico que é desenhado. Na interrogação *será que é o meu fim?* tem-se uma exemplificação do quão adversa e estranha a realidade tornara-se para a geração do rock no Brasil dos anos oitenta. A passividade, o consumismo acrílico, a fragilidade das instituições e a perda das utopias – a de nação teria sido uma delas – promoveram o emergir de letras capazes de tomar como agenciamentos as rupturas que ocorriam. A estrofe abaixo permite esta leitura:

¹²² CAZUZA. “Brasil”. Cazuzza [letrista]. In: **Ideologia**. Rio de Janeiro: Polygram, p1988. 1 CD. Faixa 6.

*Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?*

Em seu percurso de fazer *desterritorializações*¹²³ com a metáfora de nação, a letra de Cazuza prossegue, tematizando *de forma mais consistente e consciente o país*.¹²⁴ Agora, nos versos abaixo, o consumismo e a conseqüente alienação que dele resulta, fecham o ciclo de *Brasil* com a mesma característica de outras letras aqui circunscritas ao *corpus*. Esse fragmento não deixa ao leitor uma possibilidade de escape, ou *linha de fuga*, já que sua subjetividade mistura-se a um coletivo que a destrói ou anula. Para o rock brasileiro dos anos oitenta, bem como para o pessimismo, o *mundo* é um “*impulsionar múltiplo da vontade*”¹²⁵ e, por isso mesmo, incapaz de proporcionar uma completude existencial. O conformismo é a presença maior desta estrofe:

*Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada pra só dizer "sim, sim"*

Por conseguinte, aqui, outra vez mais o *mundo* e a *vontade* estariam distantes no Brasil dos anos oitenta, reforçando a sentença que apregoa a impossibilidade de haver uma comunhão entre ambos. Assim, esta dualidade inconciliável marca a letra de *Brasil*, bem como tinge o rock brasileiro com a marca de um desespero decorrente da busca por algo sempre inalcançável. Sonhos de pátria, de família. Sonhos de vida. No verso *Brasil, mostra a tua cara*, tem-se a interpelação derradeira de uma *vontade*, ainda que agora aqui ela apareça pelo viés de uma crítica do *eu* lírico. O verso *mostra a tua cara* evidencia *desejo* e *vontade*, malgrado toda a descrição de desdém que a letra enseja.

¹²³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1 /Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 11.

¹²⁴ LOPES, Marcos Lopes. **Cazuza e a malandragem de ser brasileiro**. Disponível em: <<http://marcoselopes.sites.uol.com.br/cazuza.htm>>. Acesso em: jul. 2011.

¹²⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 76. O conceito de *mundo* em Schopenhauer opera com a ideia de que este não passa de um engodo que ilude e ao mesmo tempo alimenta a *vontade*. O pessimismo seria portanto o resultado direto dessas *vontades* que não podem ser satisfeitas já que elas se contextualizam nas ilusões que se originam a partir das *representações* do *mundo*.

Na mesma sequencialidade estão os próximos versos, explicitando um compromisso ao qual o *eu* lírico confessa-se ainda como refém. A estrofe encerra a letra admitindo uma cumplicidade de *vontades e desejos* fracassados. Ao fim, *Brasil* é uma torrente de *devires* que edificam uma imagem de desesperança ao país. Intimamente conectado às particularidades históricas dos anos oitenta, *Brasil* possui, tal como *Perfeição*, de Renato Russo, violentos agenciamentos em relação à ideia de nação enquanto um projeto a ser territorializado. Por isso ambas fazem um nacionalismo às avessas, como se anuncia no primeiro verso abaixo:

*Grande pátria desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
(Não vou te trair)*

Cazuza, ícone da geração oitenta, teve em *Brasil* um momento singular de sua trajetória artística. Esta letra de sua autoria figura no *corpus* deste trabalho por representar de maneira contundente a proposta primeira de ler a produção do rock brasileiro por meio do pessimismo. A representação do *mundo*, em *Brasil*, tal como está conceituada, aparece como um elemento adverso, incapaz por assim dizer de conciliar-se com as *vontades* que direcionavam e alimentavam a esperança de outras gerações que, outrora, pensavam de modo grandioso o projeto de nação. A geração de Cazuza não faz isso. Contextualizada aos anos oitenta, esta letra reflete a apatia, desilusão e mesmo a revolta com que aquela juventude pensava o Brasil, visualizando no país apenas o desencanto de projetos distantes e fracassados.

2.4 O TEMPO NÃO PARA

*Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer
E assim nos tornamos brasileiros*

Uma das possibilidades de leitura mais plausíveis desta letra se localiza sob o lema de vida que se tornara caro a Cazuza a partir do momento em que adoece: a pressa. Pressa em criar e pressa em produzir.

Principalmente. *O Tempo Não Para* é o resultado desse momento de gestação de sua poética musical, quando a consciência de uma finitude acelera uma vontade de canalizar para o trabalho as forças físicas que lhe restavam. É neste contexto, então, que se inscreve *O Tempo Não Para*: como o registro do próprio tempo do poeta, bem como dos desejos e *devires* que agenciaram a visão de *mundo* que ele estabeleceu com a sua geração, tornando-se uma das vozes mais sintonizadas com o acelerado processo de mudança que acontecia àquela época. De Cazusa, *O Tempo Não Para*, do álbum homônimo (ao vivo) de 1988:

*Disparo contra o sol
Sou forte, sou por acaso
Minha metralhadora cheia de mágoas
Eu sou o cara*

*Cansado de correr
Na direção contrária
Sem pôdio de chegada ou beijo de namorada
Eu sou mais um cara*

*Mas se você achar
Que eu tô derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não para*

*Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta*

*A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas ideias não correspondem aos fatos
O tempo não para*

*Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não para
Não para, não, não para*

*Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando agulha no palheiro*

Nas noites de frio é melhor nem nascer

*Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer
E assim nos tornamos brasileiros
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro*¹²⁶

Como sugerido anteriormente, a letra pode ser lida sob uma grade de leitura que a registra como uma tentativa de Cazuzza em apreender o seu tempo, não apenas histórico, mas também o de sua *subjetividade*, apreendendo esta conforme a conceituação de Deleuze¹²⁷. Neste sentido, já a primeira estrofe aponta para a importância que essa dualidade possui em relação ao tempo e à maneira como ele funciona dentro da letra. Assim, os quatro versos iniciais, em primeira pessoa, fazem referência a uma força que reivindica uma individualidade a ser preservada. A *metralhadora cheia de mágoas* que é disparada *contra o sol* sugere o ímpeto de desafio com o qual esses versos ficam contextualizados, culminando com a distinção entre o *eu* lírico e a coletivização. Por outro lado, a estrofe seguinte caminha justamente em oposição à primeira. Algo que pode ser concebido como um paradoxo. Sobretudo se considerarmos os últimos versos de cada uma das duas estrofes abaixo. Há uma negação mútua entre eles:

*Disparo contra o sol
Sou forte, sou por acaso
Minha metralhadora cheia de mágoas
Eu sou um cara*

*Cansado de correr
Na direção contrária*

¹²⁶ CAZUZA. “O Tempo Não Para”. Cazuzza [letrista]. In: **O Tempo Não Para** - Cazuzza ao Vivo. Rio de Janeiro: Polygram, p1989. 1 CD. Faixa 6.

¹²⁷ DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. trad. Luiz B. L. Orlandi. Coleção TRANS. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001, p. 76: “O sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjetividade: a mediação, a transcendência. Porém, cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete. Hume reconheceu essas duas dimensões, apresentando-as como as qualidades próprias fundamentais da natureza humana: a inferência e a invenção, a crença e o artifício. Trata-se de evitar, portanto, dar muita importância à analogia frequentemente assinalada entre a crença e a simpatia. Não que essa analogia deixe de ser real. Mas, se é verdade que a crença é o ato cognoscitivo do sujeito, seu ato moral, este, em troca, não é a própria simpatia; é o artifício ou a invenção, do qual a simpatia, este correspondente da crença, é somente uma condição necessária. Em resumo, crer e inventar, eis o que faz o sujeito como sujeito.”

*Sem pódio de chegada ou beijo de namorada
Eu sou mais um cara*

A negação mencionada se ampara sob duas imagens que anulam tanto a força quanto a individualidade antes sugeridas. É portanto empregando o recurso das antíteses que Cazuza utiliza uma *linha de fuga* capaz de funcionar como mecanismo de força e, ao mesmo tempo, fragilidade. O verso final, *Eu sou mais um cara*, é a consequência por estar *cansado de correr na direção contrária*, ou seja: oposto à força descrita nos quatro primeiros versos, localizando-se aí o território mais importante de *O Tempo Não Para*. Um território marcado por um *dever* que busca alcançar e deter o tempo malgrado a constatação da impossibilidade de fazê-lo. Sendo apenas *mais um* entre tantos, poucos são os espaços abertos para uma intervenção com suficiente força para deter o tempo, agora entendendo este como a emanação de uma coletividade opressora. Esse caminho de reveses se acentua à medida que a letra avança, como indica a próxima estrofe:

*Mas se você achar
Que eu tô derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não para*

Nos quatro versos acima existe a tentativa de resgatar algum *dever* de individualidade que possa opor-se àquilo que a letra vai traçando como a própria fragmentação do *eu* lírico. Existe ali uma ideia de diálogo que projeta no interlocutor a adversidade da dúvida. Dúvida esta que então vai potencializar novamente alguma *vontade* de superação, credenciando ao tempo o mérito ou demérito de tal façanha. Essa dualidade que existe na letra anuncia, como acreditamos, a multiplicidade de agenciamentos existentes dentro da própria individualidade do *eu* que se revela nela, uma vez que é imanente a este *eu* infinitas *multiplicidades*, à semelhança do modo como Deleuze e Guattari engendram esta definição.¹²⁸

¹²⁸ “*Há, portanto, infinitos mais ou menos grandes, não de acordo com o número, mas de acordo com a composição da relação onde entram suas partes. Tanto que cada indivíduo é uma multiplicidade infinita, e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individualizada.*” In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4/ Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 39.

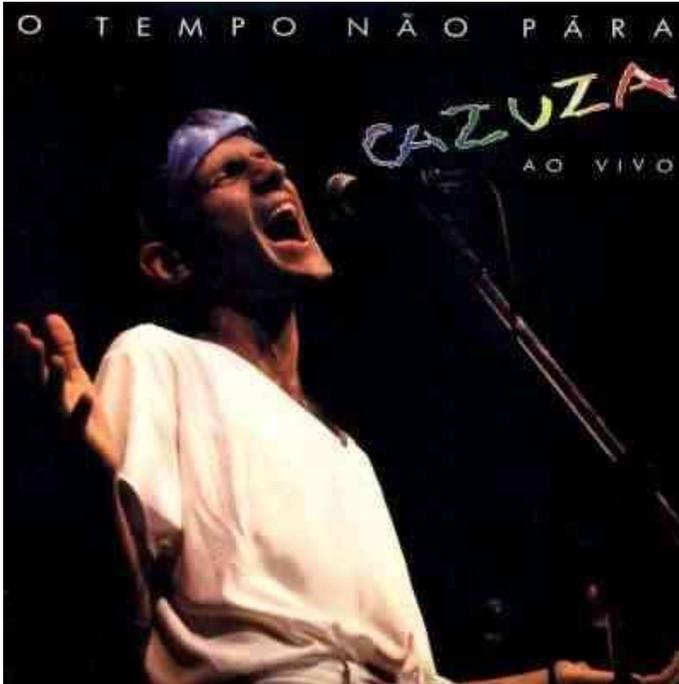


Figura 4 – Capa do LP *O Tempo Não Para*, lançado em janeiro de 1989.

Retirado em: <www.cazuza.com.br>. Acesso em: julho. 2011.

Trabalhando então com um *eu* lírico que comporta multiplicidades, os versos abaixo reforçam esse conflito, tangiversando para algo que pode aludir à benevolência hipócrita que fazia parte do contexto de Cazuza. Talvez aqui uma menção a todo o aparato de pessoas que o cercavam quando seus problemas de saúde se agravaram. O segundo e terceiro versos parecem caminhar para essa interpretação, evidenciando o quão perscrutadora era a sua sensibilidade poética. A estrofe à frente por sua vez evidencia a hipocrisia com a qual o *eu* lírico de *O Tempo Não Para* percebe os tecidos sociais a sua volta. Em *A tua piscina tá cheia de ratos* e *Tuas ideias não correspondem aos fatos* temos uma síntese do olhar pessimista com o qual a letra está emoldurada:

*Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão*

Da caridade de quem me detesta

*A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas ideias não correspondem aos fatos
O tempo não para*

Outra ideia, ou *devir* intrínseco à letra, é aquele que nos reporta para o aparente conflito entre o velho e o novo, em uma tentativa de legitimar mudanças que só poderiam acontecer motivadas pelo surgimento de uma mentalidade mais aberta às rupturas comportamentais que surgiam. Segundo o próprio Cazusa “*O Tempo Não Para fala sobre toda essa velharia que está aí e vai passar. Vão ficar as ideias de uma nova geração.*”¹²⁹ Essa visão do autor de fato é percebida através dos versos abaixo:

*Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não para
Não para, não, não para*

Anunciando o futuro e o passado irmanados pelo presente no seu *museu de grandes novidades*¹³⁰, a letra revela uma cansaço pelo novo, como se houvesse um esgotamento da própria existência e das experiências que a ela o *mundo* poderia fornecer, *mundo* este que, à maneira como Arthur Schopenhauer o concebeu: incapaz de oferecer satisfações plenas. O diferencial em *O Tempo Não Para* é que na letra

¹²⁹ CAZUSA. **Depoimentos.** *O Globo*, Débora Dumar, janeiro/1988. Disponível em: <http://www.cazusa.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&id_type=2&id=33>. Acesso em: jul. 2011.

¹³⁰ “*o museu de grandes novidades*” como um lugar onde o futuro repete o passado é uma das imagens mais fortes em *O Tempo Não Para*. Cazusa, ao que nos parece, constrói aqui um diálogo metafórico com a concepção pós-moderna de que a humanidade, afora os avanços tecnológicos que a transformavam, estaria presa sob a lei do eterno retorno de Nietzsche, ou seja, condenada a repetir-se infundavelmente. Outra possibilidade de leitura seria a de ver a percepção de Cazusa sobre a arbitrariedade da obra de arte em si mesma, reconhecendo-a como uma materialidade que estaria muito mais sujeitada pelos paradigmas vigentes em determinada época do que conectada a um valor imanente. Sob esta leitura, a que nos parece mais condizente aos referenciais de mundo encontrados dentro do corpo textual da letra, percebemos que Cazusa vê a aleatoriedade de dogmas e convenções que regem o mundo das artes, estabelecendo a partir desta visão algo que se aproximaria da construção, posterior, de Victor Giudice em *O Museu Darbot*, obra que se sustenta sob a prerrogativa da pós-modernidade de ficção e realidade, de velho e novo como coisas que se aproximam, separadas apenas por uma tênue linha de interpretação. GIUDICE, Victor. **O Museu Darbot e Outros Mistérios.** Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

reside o potencial de uma geração que conseguia perceber as incoerências que se alojavam sob o véu das *grandes novidades* que eram anunciadas. Se compreendidos dentro do contexto no qual se inscreve este texto de Cazusa, emergem dos versos seguintes a percepção de que afora qualquer inovação tecnológica ou cultural, a humanidade ainda estaria presa às mesmas amarras de limitação, preconceito e medo que marcam a sua trajetória. As ideias de uma nova geração, anunciadas por Cazusa, possibilitariam a criação de um *eixo de fuga*¹³¹ para esse enclausuramento a que a letra faz menção, embora a sequência dos versos caminhe em sentido oposto, transportando a leitura para um campo onde o *dever* pessimista torna-se imperativo, como é possível ler em:

*Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando agulha no palheiro*

*Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer
E assim nos tornamos brasileiros
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro*

Nestas duas últimas estrofes de *O Tempo Não Para* o eu lírico da letra faz uma exortação final que arremata as corrosões sociais que seus versos denunciam. Como uma oscilação de ritmo ascendente, o término da letra não abre espaço para qualquer tipo de expiação que possibilite anunciar algo de positivo dentro da sociedade. O oposto disso é o que acontece. A ganância, o preconceito e a corrupção ganham mais força, fazendo da letra um legado do olhar decadentista com o qual a geração do rock brasileiro sentiu aquele momento do país. Entre as imagens metafóricas que protagonizam a última estrofe, a última destaca-se pela imersão que faz ao transformar *o país inteiro num puteiro*, demonstrando assim a pulsão violenta do pessimismo como um dos agenciamentos¹³² mais fortes encontrados das letras de Cazusa.

¹³¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 39.

¹³² Deleuze e Guattari afirmam que para a performance do sujeito “*não há outras pulsões que não os próprios agenciamentos.*” IDEM. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4 /Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 45.

Atestada esta presença pessimista dentro da letra, é concebível aqui sentenciar que *O Tempo Não Para* confirma, como acreditamos, a proposta fundamental da tese, evidenciando o desencanto de mundo que se territorializa na poética de Cazuzza.

2.5 BLUES DA PIEDADE

*Vamos pedir piedade
Senhor, piedade
Pra essa gente careta e covarde*

Blues da Piedade, do álbum *Ideologia*, de 1988, traça um retrato da imagem crítica com a qual Cazuzza via a contemporaneidade. Inserida no contexto dos anos oitenta, a letra emerge como a visão de uma sociedade mergulhada no consumo, na hipocrisia e no preconceito. No *Blues da Piedade* Cazuzza chama o seu interlocutor, construindo uma interação cuja ênfase maior recai sobre nuances capazes de engendrar um *dever* que se resvala para o tédio e a apatia de *mundo* que, aos olhos de Cazuzza, despertavam a piedade como um sentimento misturado à desilusão pelos falsos valores prestigiados. É sobre este solo temático que seus versos se convergem para uma descrição que sentencia a impossibilidade de ser feliz diante de uma realidade ervada pelas aparências; descrevendo uma sociedade alheia à constatação de que toda “*satisfação é curta e de medida escassa.*”¹³³

Por outro lado a letra é também uma reflexão sobre a existência humana e as suas infinitas incoerências e limitações. Para às quais Cazuzza indistintamente convida: *vamos pedir piedade*. Este verso, que também funciona como refrão na letra, potencializa a tônica predominante na qual ela circula e se abre, revelando um traço significativo neste texto: o da hipocrisia, configurando esta como uma máscara social. Máscara que vai sendo desnudada a cada verso que segue. De Cazuzza, o *Blues da Piedade*:

*Agora eu vou cantar pros miseráveis
Que vagam pelo mundo derrotados*

¹³³ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 26.

*Pra essas sementes mal plantadas
 Que já nascem com cara de abortadas
 Pras pessoas de alma bem pequena
 Remoendo pequenos problemas
 Querendo sempre aquilo que não têm
 Pra quem vê a luz
 Mas não ilumina suas minicertezas
 Vive contando dinheiro
 E não muda quando é lua cheia
 Pra quem não sabe amar
 Fica esperando
 Alguém que caiba no seu sonho
 Como varizes que vão aumentando
 Como insetos em volta da lâmpada
 Vamos pedir piedade
 Senhor, piedade
 Pra essa gente careta e covarde
 Vamos pedir piedade
 Senhor, piedade
 Lhes dê grandeza e um pouco de coragem
 Quero cantar só para as pessoas fracas
 Que tão no mundo e perderam a viagem
 Quero cantar o blues
 Com o pastor e o bumbo na praça
 Vamos pedir piedade
 Pois há um incêndio sob a chuva rala
 Somos iguais em desgraça
 Vamos cantar o blues da piedade
 Vamos pedir piedade
 Senhor, piedade
 Pra essa gente careta e covarde
 Vamos pedir piedade
 Senhor, piedade
 Lhes dê grandeza e um pouco de coragem¹³⁴*

Percebendo a letra como um convite, é factível encontrar em seus primeiros versos os destinatários a quem o *Blues da Piedade* se reporta. Assim, as quatro estrofes iniciais evocam aqueles que seriam dignos de piedade, adjetivando-os sob o viés da crítica social e perscrutando as razões pelas quais mereciam o *Blues* que a eles alude. O *eu* lírico afirma que vai cantar para os *miseráveis* e *derrotados*,

¹³⁴ CAZUZA. “Blues da Piedade”. Cazuzza [letrista]. In: **Ideologia**. Rio de Janeiro: Polygram, p1988. 1 CD. Faixa 9.

vistos como *sementes mal plantadas* e que já nasciam *com cara de abortadas*. Estas quatro estrofes e seus versos legitimam a afirmação de Jussara Bittencourt de Sá quando esta sentencia que “*o Blues da Piedade denuncia a impossibilidade do futuro, em decorrência das misérias humanas.*”¹³⁵ Esta leitura parece legítima porque, de fato, ao discorrer sobre as misérias da humanidade, Cazuzza desenha um cenário hipotético no qual as pessoas, *com cara de abortadas*, nada mais acrescentariam à humanidade. Tão impregnadas estariam elas por uma visão de *mundo* medíocre cuja atividade mais importante seria a de ficar *remoendo pequenos problemas*:

*Agora eu vou cantar pros miseráveis
Que vagam pelo mundo derrotados
Pra essas sementes mal plantadas
Que já nascem com cara de abortadas
Pras pessoas de alma bem pequena
Remoendo pequenos problemas
Querendo sempre aquilo que não têm
Pra quem vê a luz
Mas não ilumina suas minicertezas
Vive contando dinheiro
E não muda quando é lua cheia
Pra quem não sabe amar
Fica esperando
Alguém que caiba no seu sonho
Como varizes que vão aumentando
Como insetos em volta da lâmpada*

Cazuzza edifica sua crítica à hipocrisia que vê na sociedade sob uma construção metafórica e com alicerces no vocabulário advindo do *grand monde*¹³⁶ ao qual ele, àquele momento, pertencia e denunciava. Ampliando mais seu campo de extensão, a alusão às *pessoas de alma bem pequena* gesta uma crítica aberta ao jogo de mesquinhez que, muito mais do que crítica merece piedade, conforme a lógica interna da letra justifica. Por isso, tal metáfora deve ser lida como uma amolação

¹³⁵ SÁ, Jussara Bittencourt de. **Cazuzza no vídeo o tempo não pára**. Tubarão: Ed. Unisul, 2006, p. 85.

¹³⁶ Cazuzza utiliza esse estrangeirismo na letra de *Ideologia*, sob a máscara de um *eu* lírico que se reconhecia como pertencente a uma elite econômica. Semelhante identificação acontece na letra de *Burguesia*, do álbum homônimo de 1989, em cujos versos proclama: “*Pobre de mim que vim do seio da burguesia/Sou rico, mas não sou mesquinho/Eu também cheiro mal/Eu também cheiro mal.*” In: CAZUZA. “Burguesia”. Cazuzza [letrista]. In: **Burguesia**. Rio de Janeiro: Polygram, p1989. 2 CD. Faixa 1.

àquilo que constituía o cotidiano pequeno-burguês, completado em seguida com os *pequenos problemas* que o perfazem ou imaginados quando aparecem *querendo sempre aquilo que não têm*.

O olhar agudo lançado sobre a sua geração permitiu a Cazuzza tecer essa tela de desilusão que é *Blues da Piedade*, abrindo por meio dela um encadeamento de imagens que ironizam, por vezes de forma jocosa, a limitada dimensão social das pessoas que ele via em torno de si. Na letra encontramos um desdém por aqueles que vivem em *suas minicertezas* ou *contando dinheiro*, validando assim o viés de leitura que encontra nela um constante fluxo de *devires*. Diferente de *Brasil*, uma letra agenciada por uma reflexão pessimista de pátria, a letra de *Blues da Piedade* se pauta sobre o próprio *devir* humano, identificando neste a constatação de que nada de positivo poderia se esperar da humanidade.

O pedido de piedade de Cazuzza, refrão da letra, encontra nos versos abaixo uma identificação com a futilidade, ironia e, principalmente, a hipocrisia que ele enquanto poeta lia nas relações que se configuravam entre as pessoas. O *Blues da Piedade* é um olhar condescendente com aqueles que se deixavam envolver pelas teias sociais que engessavam as ações dentro de uma esfera de imobilidade e aparências. São justamente estas, as aparências, que incomodam o *eu* lírico desta letra, a um ponto tal que ela se inscreve como uma oração cuja súplica é:

*Vamos pedir piedade
Senhor, piedade
Pra essa gente careta e covarde
Vamos pedir piedade
Senhor, piedade
Lhes dê grandeza e um pouco de coragem*

O pedido de coragem e grandeza revela o olhar de Cazuzza para as fragilidades humanas. Por isso esse pedido de piedade pode ser, além de um *devir* que critica a sociedade, também um *devir* que se reflete nas comiserações do cotidiano que denuncia. O desejo de cantar o *blues como o pastor e o bumbo na praça* reforça essa outra linha de leitura. Nesse ponto, é importante acentuar aqui que Cazuzza consegue tecer uma *linha de fuga* possibilitando ver o seu *eu* lírico primeiro como uma voz crítica e, segundo, como aquele que também para si pede piedade, haja vista que *somos iguais em desgraça*. Como problematizam Deleuze e Guattari, criar *linhas de fuga*, tal como Cazuzza faz em *Blues da Piedade*,

é sempre um risco, ou mesmo uma guerra,¹³⁷ tamanha é a falta de controle que se pode exercer sobre elas. No quadro de hipocrisia que é *Blues da Piedade*, Cazuza também se reflete por meio do *eu* lírico da letra. Abaixo, as duas estrofes finais explicitam com mais ênfase essa duplicidade:

*Quero cantar só para as pessoas fracas
Que tão no mundo e perderam a viagem
Quero cantar o blues
Com o pastor e o bumbo na praça
Vamos pedir piedade
Pois há um incêndio sob a chuva rala
Somos iguais em desgraça
Vamos cantar o blues da piedade*

Como últimas asseverações quanto ao território que esta letra ocupa dentro da poética musical de Cazuza e o testemunho que ela dá do quão importante para ele era pensar o elemento humano em todas as suas potencialidades de agenciamento, estão as suas próprias palavras quanto ao *dever* de criação do *Blues da Piedade*, em um momento por ele descrito como mais voltado à atenção que se deve dar às pessoas em toda a dimensão que elas possam vir a ter. Definida como a última criação para o álbum *Ideologia*, ele se colocou assim em relação àquilo que se inscreve nesta letra:

*Estou com uma visão muito forte do mundo, mais observador. Ao andar na rua presto atenção nos rostos das outras pessoas. Estou mais interessado nos outros. Hoje quero falar sobre outras coisas, outras pessoas. O Blues da Piedade, última que fiz, define muito bem isso, a minha visão desse momento.*¹³⁸

Essa comunhão que Cazuza confessa sentir com as pessoas ao seu redor e a visão que possuía daquele momento ajudam a elucidar

¹³⁷ “Por que a linha de fuga é uma guerra na qual há tanto o risco de se sair desfeito, destruído, depois de se ter destruído tudo o que se podia?” In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 112.

¹³⁸ ARAÚJO, Lucinha. **Preciso dizer que te amo**. Texto: Regina Echeverria – São Paulo: Globo, 2001, p. 184.

mais o seu comprometimento como artista; e como um poeta atento à vida e aos milhões de agenciamentos possíveis que esta pode proporcionar. Cazusa e suas letras parecem desejar todos. O amor, o Brasil, as pestes físicas e sociais, a hipocrisia, a metafísica do tempo. Tudo foi tema para ele. Uma capacidade singular de territorializar em letras de música o olhar de sua geração para um *mundo* que a cobrava tanto e, ao mesmo tempo, tão pouco lhe dizia. Renato Russo, líder da Legião Urbana e da mesma estirpe a sua, definiu com precisão a razão para que Cazusa conseguisse deixar uma obra tão profunda. Para Renato Russo, Cazusa “*levou a vida dele para além dos limites.*”¹³⁹

¹³⁹ ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p. 53.

3 A POÉTICA DO PESSIMISMO EM RENATO RUSSO

3.1 MUITO ALÉM DA GERAÇÃO COCA-COLA

*Quem me dera
Ao menos uma vez
Acreditar por um instante
Em tudo que existe
E acreditar
Que o mundo é perfeito
E que todas as pessoas
São felizes*

Renato Russo, com a sua banda, a Legião Urbana, consegue sintetizar muito daquilo que se entende hoje como o rock brasileiro dos anos oitenta, transportando consigo e suas letras as inquietações, os projetos de vida e os percalços ideológicos e existenciais de seu tempo. Suas letras estão ervadas pelos *agenciamentos coletivos*¹⁴⁰ de sua geração e pelos acontecimentos políticos e sociais que são referências àquilo que escreveu. Sob a nuance do rock, ele mesmo entendendo este tipo de música como a mais próxima da juventude porque, em comum, ambas compartilhariam de uma mesma tendência à contestação, conseguiu levar a sua mensagem a outros jovens que como ele sentiam as mesmas coisas. Neste sentido, acreditamos que as singularidades de Renato Russo resgatam muito daquilo que foi o rock brasileiro dos anos oitenta e o pessimismo que pode ser identificado em sua poética.

Trazendo a Brasília de todos os candangos, Renato Russo, nascido em 27 de março de 1960, escreveu seu nome no rock brasileiro tendo a particularidade de encerrar em suas letras o enclausuramento ideológico de seu tempo, refletindo sobre conteúdos que faziam parte daquilo que sua geração vivia nas ruas, nos bares, nos amores, nos direitos que lhes eram negados e na hipocrisia que encontravam na sociedade. Artista articulado e com significativo preparo intelectual,

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 85.

pôde alcançar cedo o epíteto de poeta de toda uma geração embora ele próprio rejeitasse com veemência este rótulo.

Dos letristas selecionados pelo corpus da tese é ele o único que muito cedo flertou com a ideia de viver e fazer música, contribuindo para isso a relação estreita que desenvolveu com os movimentos de vanguarda e contestação que fizeram uma releitura do rock, tal como foi o movimento Punk, ou ainda o interesse omnívoro que possuía pelos novos nomes que despontavam no cenário internacional, principalmente nos palcos ingleses e americanos.

O espírito de vanguarda de Renato Russo o colocaria ao lado das rupturas comportamentais, como o punk, por exemplo. Após o contato com a estética punk Renato já demonstrava ousadia quando, apresentando uma atitude agressiva para o final dos anos setenta, “*colocava rebites metálicos no rosto e grampos na boca, rasgava a roupa, usava um pé de tênis vermelho e outro azul, e pintava o cabelo de até três cores diferentes, em visual inspirado nos punks e utilizado como protesto contra a repressão aos jovens.*”¹⁴¹ Os excessos do punk seriam mais tarde contidos, mas o amor pela música não. Alternando o nome e mesmo a formação de sua banda, foi ele o autor de letras que comunicavam a angústia latente de jovens que, como ele mesmo descrevia, “*já estão acostumados à violência.*”¹⁴² Violência urbana, violência social, todos os tipos de violência. A profundidade com que temas importantes para aquela geração eram abordados deu-lhe um gabarito suficiente para que, mais tarde, ele e sua banda pudessem flunar pelos anos oitenta como a mais bem sucedida banda de rock do Brasil, levando para suas letras o retrato daquela juventude.

O sonho de ter um conjunto de rock realizado, o amor à música, a busca pelo sucesso comercial, o posterior recorde de vendas, uma crítica especializada em geral positiva e uma relação tumultuada com a mídia, e também com os próprios fãs. Os reveses de Renato Russo foram vários e constantes. Do início ao fim. Mais do que Cazuzza para o Barão Vermelho, mais do que Humberto Gessinger para os Engenheiros do Hawaii, a Legião Urbana foi a emanação do *alter ego* de Renato Manfredini Júnior, pertencente à primeira geração de jovens que não nasceram, mas cresceram em Brasília e, a partir das experiências na cidade vividas, puderam dar a sua contribuição cultural para o Brasil no

¹⁴¹ BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança** – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 131.

¹⁴² ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p. 111.

final do século vinte. Como líder, escolhia a formação da banda, seu nome, visual e repertório, impondo de modo natural a sua personalidade como credenciada a ser uma das que dariam voz àquela geração.

3.1.1 Formação de um poeta

A Brasília de Renato Russo e dos jovens de sua geração estava tão distante cultural como geograficamente dos outros centros urbanos do Brasil. Por isso, não fosse a persistente curiosidade juvenil e uma educação privilegiada, não seria fácil adquirir e fazer cultura na nova capital brasileira. Renato Russo possuía as duas coisas: curiosidade e um contexto familiar que valorizava uma boa educação para os filhos. Foi mais precisamente sob a tutela do pai que Renato Russo teve os encontros mais importantes com a cultura de modo geral, sobretudo a literária, uma vez que desde muito cedo:

*Renato Manfredini assumira a responsabilidade de garantir a Renato Manfredini Júnior um conhecimento que ia muito além do que era cobrado pelos professores. Enciclopédias, livros de referência, clássicos da literatura universal, tudo estava à mão do filho. Nos moldes da Inglaterra vitoriana, o pai agia como tutor.*¹⁴³

Acompanhando a trajetória da vida e da obra de Renato Russo pelo olhar de seu biógrafo, Carlos Marcelo, autor de *Renato Russo: o filho da revolução*, e tomando o seu texto como roteiro, percebemos que a infância e adolescência de Renato foram permeadas por duas expressões humanas importantes: literatura e música. Esta última sempre em ascensão. Dos mais variados estilos, a música se mostraria uma constante na vida do futuro compositor. “*Música pop, música erudita, mais música estrangeira do que música brasileira. Música sempre.*”¹⁴⁴ O crescente interesse pela música e o acesso à língua inglesa levam Renato Russo a conhecer com profundidade as letras de compositores como Bob Dylan, intrigando-lhe as idiossincrasias que existiam entre o roqueiro americano e a sua própria subjetividade,

¹⁴³ MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução**. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 57.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

apesar de separadas por contextos e agenciamentos aparentemente tão díspares. Era intrigante e ao mesmo tempo um alívio perceber que outros pensavam e sentiam coisas que pareciam ser só suas. Assim:

Renato se perguntava como Robert Allen Zimmerman, mesmo nascido quase 20 anos antes em outro país, podia descrever exatamente o que ele sentia. Queria saber tudo sobre Dylan, morria de curiosidade em relação ao ídolo. Se conhecesse alguns fatos da vida do cantor, acreditava que poderia encontrar pistas daquela afinidade de sentimentos.¹⁴⁵

Bob Dylan não fora o único. À medida que crescia o seu interesse pelo rock, entendendo este como uma música feita por e para os jovens, Renato Russo mais se identificava com letristas cuja música conseguisse expressar “*desesperança, inadequação, solidão*,”¹⁴⁶ como o inglês Nick Drake e o norte-americano Gram Parsons.

Com igual dimensão, outros nomes surgiam à medida que as leituras e discos eram sorvidos com mais intensidade. Elton John, David Bowie, Beatles, The Who, Cream, Rolling Stones, Slade, Middle of the Road, New Seekers, Tom Jones e Cliff Richards eram nomes já familiares, acompanhados de perto por Renato graças à leitura de revistas importadas. Era por meio delas que ele podia se manter atualizado ao que surgia de novo na Europa e Estados Unidos. Importante também eram os lugares que frequentava e as escolas nas quais estudava, contribuindo muito para que pudesse continuar alimentando a sua curiosidade por tudo aquilo que estivesse ligado ao cenário da música internacional. Essas informações culturais em sua maioria surgiam porque Renato Russo:

Tinha acesso regularmente na Cultura Inglesa aos semanários New Musical Express e Melody Maker, especializados em música pop. Ao contrário do Marista, onde era mais um na sala de aula, considerava a Cultura como extensão da própria casa: chegava horas antes do início das aulas para conversar com os colegas, professores e funcionários.¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

A aptidão para absorver cultura e música deu um salto significativo depois da constatação de que sofria de epifisiólise, doença que afeta a cartilagem do fêmur e cujo longo tratamento exigia uma quase reclusão à cama. Com o fim das atividades físicas houve muito tempo para Renato Russo aprimorar suas imersões na literatura, na música e na escrita. A partir da constatação de que seria necessário criar uma nova rotina de vida, a família se estrutura a fim de propiciar um ambiente mais ameno para um adolescente preso às dimensões de seu quarto. Por isso a doença impôs uma série de alterações, tais como as que podemos visualizar sob a descrição de seu biógrafo:

A mobília do quarto passa por mudanças. A cama é empurrada para perto da parede. Agora, tudo está à mão: o aparelho de som três-em-um, o rádio para escutar a BBC, o violão novo, os cadernos de anotações, parte do acervo da biblioteca dos pais: clássicos de Dostoiévski, Shakespeare, Somerset Maugham, John Steinbeck, Eugene O'Neill. E mais: Obra poética, de um de seus autores prediletos, Fernando Pessoa.¹⁴⁸

Este período de reclusão oportuniza a Renato Russo um longo tempo para cultivar a sua imaginação, para as leituras preferidas, para incorporar o violão como uma nova paixão e para esboçar o início do que viria a se tornar o seu maior projeto: ter a sua própria banda de rock. Este momento de enfermidade foi um divisor de águas que deu a ele a oportunidade para aprimorar o seu talento musical e enriquecer sua cultura para mais tarde produzir as letras que o consagrariam com a Legião Urbana. Carlos Marcelo, biógrafo de Renato Russo, assim descreve essa etapa na vida do compositor, o que nos permite entender o surgimento de uma espécie de *poética*¹⁴⁹ que seria fundamental para a formação do escritor, poeta, letrista e músico que ele viria a ser. É isso o que conseguimos apreender a partir desta descrição:

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁹ Usamos a palavra *poética* aqui entendendo-a como um conjunto de expressões de *sentido amplo*, que têm marcas na poesia, na estética, na filosofia, na literatura e nas artes de modo geral. In: TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974, p. 161.

Deitado, Renato dedilha febrilmente o violão. Preso à cama, as horas só passam mais depressa quando escuta música, lê, escreve. São dias de sofrimento, dias de compulsão. Dias de imaginação. Com caneta esferográfica azul e algumas folhas de papel, realiza o sonho de ter sua própria banda de rock. Assim, num quarto frio de um apartamento da capital do Brasil, nasce a 42nd Street Band. Em letras miúdas e pequenas correções anotadas a caneta vermelha, a trajetória da banda imaginária é narrada em inglês impecável e espantoso volume de informações.¹⁵⁰

3.1.2 Aborto elétrico e Legião Urbana

A biografia de Renato Russo nos oferece um quadro do período de afastamento e o quanto isso fora produtivo porque dera a ele o espaço de tempo necessário para pensar também sobre o que desejaria fazer na vida. Escrever parecia ser aquilo que fazia com mais facilidade e prazer. Escrever música, então, malgrado as incertezas que isso acarretaria, parece se tornar a ambição maior para o futuro líder da Legião Urbana. Amadurecida a ideia de ter uma banda de rock, tal como a que imaginara em detalhes enquanto estava doente, Renato Russo irá convidar alguns amigos para o projeto. Amador e mero passatempo a princípio. Mas que seria o início, em nossa opinião, de um movimento ascendente e que mais tarde levaria seus integrantes a protagonizar a história do rock no Brasil.

Batizada de Aborto Elétrico, a primeira banda do grupo da Colina, como era conhecida a turma de Renato, tinha uma formação padrão: guitarra, baixo e bateria. Como outros grupos semelhantes, no início a preocupação era tocar com desenvoltura razoável as músicas de outras bandas para só depois arriscar as próprias composições, quase sempre escritas por Renato Russo. Era fim dos anos setenta e com o lento abrandar do regime militar os jovens procuravam se expressar como podiam. Para Renato Russo e seus amigos a música era o caminho mais fácil e prazeroso para fazer isso. Definidos os componentes, o princípio da banda é contado desta maneira:

¹⁵⁰ MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da revolução. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 81.

A primeira formação do Aborto Elétrico começa a fazer barulho na Colina: André Pretorius na guitarra, Renato Manfredini Júnior no baixo, Felipe Lemos na bateria, ninguém no vocal. Os três passam semanas tentando tocar “Now I Wanna Sniff Some Glue”, dos Ramones. Depois, começam a se arriscar em composições próprias: “Benzina”, “Here Come the Reds”, e “It’s All Because of My New Sneakers.”¹⁵¹

Mais uma vez vemos que o início de uma banda não é fácil. Ainda não dominando os instrumentos, parecia ser difícil passar da fase dos ensaios para o das apresentações. Como qualquer outro, os shows tumultuados e as vaias também fizeram parte da trajetória de Renato Russo como artista. Para o Aborto Elétrico, um dos poucos lugares que havia para se apresentar era o campus da UnB, a Universidade de Brasília¹⁵². Aproveitando a edição da sexta edição do projeto Expoarte, uma espécie de festival que tinha o objetivo de divulgar as experimentações culturais da cidade, o Aborto Elétrico teve ali a oportunidade para fazer uma apresentação que saísse do círculo dos amigos, e com isso comprovar se havia receptividade positiva naquilo que estavam fazendo.

Com um som ruim, interação com a plateia confusa e provocativa, a apresentação do Aborto Elétrico na UnB não foi um êxito de sucesso, apesar de dar a Renato Russo um espaço para ensaiar a sua performance como vocalista, chegando em um certo momento a agredir o público com palavras agressivas e dizendo que as pessoas ali não estavam preparadas para aquele tipo de som que a banda produzia. Atitude que só contribuiu para acender ainda mais o desastre que havia sido o show. Foi nesse contexto que:

O vocalista toma vaias ainda maiores como resposta. Devolve com ironias. E o que era apenas estranheza se transforma em hostilidade. O show acaba. Expectativa duplamente frustrada – do público e do artista. Furioso com a reação,

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵² Imagens e áudio da apresentação do *Aborto Elétrico* no campus da UnB em 1978 cantando *Fátima*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GtbDMzBTdrw&feature=related>>. Acesso em: jul. 2011.

*Renato contra-ataca: escreve carta aberta “para quem quiser ouvir/ler”, assinada em conjunto pelos três grupos que se apresentaram no Teatro de Arena.*¹⁵³

O que se percebe é que, dinâmico e ativo, Renato Russo não para. Tem uma breve história nos bancos acadêmicos, mesmo mantendo a rotina de ensaios com a banda e a vida como professor de inglês. Recusado pelo vestibular da UnB, Renato é aceito pelo curso de jornalismo no Ceub, local este que tornou-se mais um espaço para explorar a sua verve de contestação e gosto pelo confronto das ideias prontas. Sua capacidade de comunicação singular ajuda, e Renato ganha destaque no curso, sempre com colocações pontuais, opiniões provocativas e gosto pelo debate, além de chamar atenção também pela *estética punk*¹⁵⁴ que ostenta. Sua rotina nesse período é colocada assim:

*Renato se desdobra. Quase não para mais em casa. Além da Cultura Inglesa, começa a cursar jornalismo no Ceub. Chama atenção na faculdade já pela forma de se vestir: calça jeans rasgada, cheia de alfinetes e correntes penduradas. Confronta alguns professores com guerrinhas psicológicas, retrucando as falas dos mestres. Às vezes, o faz com tanta veemência que se perde no próprio raciocínio. Dentro e fora de sala, exhibe para os colegas uma capacidade inesgotável de criar polêmicas.*¹⁵⁵

Um comportamento marcado pela diferença, mas que se soma a outros iguais, pela moda e pelo estilo, poderíamos dizer. Tentando conciliar trabalhos distintos e mais a banda de rock, Renato Russo vai paralelamente construindo relações importantes que de certa maneira lhe dariam subsídios como criação de muitas de suas letras de música.

¹⁵³ MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da revolução. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 177.

¹⁵⁴ SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura Rock e Arte de Massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995, p. 102: “A ligação da Legião Urbana com o punk guarda algumas peculiaridades que indicam, sobretudo, o grau de diferenciação existente entre o punk inglês e brasileiro. A diferenciação não é tanto estética, mas social e econômica. O boom do rock brasileiro tem sua origem em um pequeno grupo de jovens, com razoável padrão cultural, ligado à classe média alta.”

¹⁵⁵ MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da revolução. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p.

Passeios, conversas com os amigos e encontros sem compromissos, que para ele serviam de reflexão e material para as suas letras. Essa capacidade de tirar do cotidiano fatos despercebidos à maioria das pessoas era um diferencial que possuía para a partir deles elaborar seus trabalhos. Entre outras, foi assim com *Eduardo e Mônica*¹⁵⁶, uma letra que para escrever:

*(...) Renato tinha se inspirado na própria experiência ao chegar a Brasília e na convivência com um casal de amigos, Fernando e Leonice “Léo” Coimbra. Ele, estudante de antropologia da Unb, tinha atraído a atenção de Renato com uma imensa coleção de discos comprada em Paris – Traffic, Eric Clapton, tudo. Ela, com dois filhos, adorava conversar com Renato sobre astrologia, I Ching, destino, temas ausentes da tríade discos-filmes-livros que monopolizava os diálogos da turma punk. Quando a amiga teve tuberculose e ficou meses de molho, quase todos os amigos sumiram. Renato permaneceu. Levou chocolates, emprestou livros.*¹⁵⁷

Apesar do projeto comum de ter uma banda de rock ser compartilhado, Carlos Marcelo nos relata que os desentendimentos de Renato Russo com os demais integrantes do Aborto Elétrico, os irmãos Fê e Flávio Lemos, eram grandes e cada vez mais frequentes, sobretudo com Fê, graças a uma constante competitividade que se criava entre ambos. Não disposto a dar continuidade a um projeto que já não proporcionava o mesmo prazer de antes, Renato Russo se afasta do grupo e dá início a um período que ficou conhecido como a sua fase de “*Trovador Solitário*”¹⁵⁸, na qual continuava a tocar, escrever suas letras e fazer apresentações. Este foi um momento transitório uma vez que os

¹⁵⁶ Apresentação ao vivo da *Legião Urbana* no Rio de Janeiro, em 1994, de *Eduardo e Mônica*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6ktq7rKRj4>>. Acesso em: jul. 2011.

¹⁵⁷ MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da revolução. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 215.

¹⁵⁸ Entre o fim do Aborto Elétrico e o início da Legião Urbana Renato Russo fez apresentações sozinho, cantando para amigos ou mesmo em bares e lugares onde fosse aceito. Esse período de sua vida artística ficou conhecido como a fase do trovador solitário, algo que seria passageiro levando-se em conta o seu propósito maior, ou seja, formar uma banda de rock. In: DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo** – O Trovador Solitário. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

resultados não foram satisfatórios, levando Renato Russo a tentar, pela segunda vez, a criar uma banda de rock que pudesse expressar em música as letras que escrevia. Por isso, “*insatisfeito com os resultados obtidos pelo Trovador Solitário, Renato usa o papel para delimitar seu passado e futuro musical. De caneta hidrocor azul, escreve em três idiomas o nome de seu próximo projeto: Legion Urbaine, Urban Legion. A Legião Urbana.*”¹⁵⁹

Aqui podemos registrar que o nascimento da Legião Urbana inicia um novo e definitivo momento na vida pessoal e profissional de Renato Russo. Com Dado Villa-Lobos na guitarra e Marcelo Bonfá na bateria, Renato se anima e escreve uma série de novas letras. Consulta cadernos, recupera antigas anotações e contextualiza outras. A parceria dá certo e “*Renato gosta do resultado, gosta da companhia de Dado e Bonfá. Sobre o baterista, comenta com Léo Coimbra que ele é “suave, doce”.* Também se orgulha da formação intelectual do guitarrista, fluente em francês,”¹⁶⁰ e que lia Baudelaire no original.

Apesar de animado com a nova banda e com uma rotina de shows crescente, Renato Russo se mantém trabalhando como locutor na rádio Planalto FM. Contratado pelo seu inglês fluente, ele deu inovações à programação musical da rádio, produzindo inclusive um programa dominical veiculado com o nome *With the Beatles*, que ia ao ar às nove da manhã. Renato Russo se familiarizava com as técnicas radiofônicas e logo se enturmou com os funcionários da rádio até quê:

*Por conta dos compromissos com shows da Legião Urbana em São Paulo e no Rio, Renato começa a se ausentar do trabalho com frequência cada vez maior. Até que, num sábado, após retornar de mais uma viagem, ele comunica ao diretor: Eu vim pedir demissão porque nós fomos contratados pela EMI-Odeon.*¹⁶¹

¹⁵⁹ MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução.** Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 223.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 246.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 263.

3.1.3 Sucesso com a Legião Urbana

Outra constatação obtida nessa busca de entendimento da afirmação de Renato Russo no contexto musical foi que o interesse do público pelas bandas da capital do país foi acompanhado pelas gravadoras que viram no fenômeno uma oportunidade para aumentar as vendas em discos direcionados ao segmento jovem. Por conta disso, a Legião Urbana surgiu assim: como mais uma banda de Brasília. Sendo ainda uma incógnita para os produtores responsáveis pela gravação do primeiro disco o tipo de som que assinalava o seu repertório.

O contrato com uma grande gravadora modifica a vida dos integrantes da banda. Mudam para o Rio de Janeiro. Passam horas no estúdio de gravação. Trocam repetidas vezes de produtor musical. A Legião Urbana não se acerta com o *establishment* do rock brasileiro, cada vez mais interessado em pouco investimento e grandes lucros. Quando isso se tornou algo evidente, após semanas de indefinição, os executivos da gravadora colocam em xeque a gravação do primeiro disco da banda devido às dificuldades que eram criadas em relação aos produtores designados para esse trabalho. Foi aí que, diante desse fato:

Ao saber da indefinição quanto ao produtor do disco de estréia da Legião, o jornalista carioca José Emilio Rondeau se oferece para o trabalho. Sua experiência era quase nula: tinha produzido o primeiro disco dos punks baianos Camisa de Vênus. Mas já conhecia a Legião por meio das fitas toscas, capinhas estilizadas, recebidas pela mulher, Ana Maria Bahiana, e de um amigo jornalista, Tom Leão. Ficara especialmente impactado com as letras, com a voz. Conhecia o tipo de música que eles faziam e intuía onde eles queriam chegar; tinha certeza que poderia ajudá-los a atingir o objetivo.¹⁶²

Com as arestas entre banda e produtora aparadas, o primeiro disco da Legião Urbana sai com 80 mil cópias vendidas. Para um disco de estreia era uma ótima cifra, registram os analistas. Com convites para participar de programas de televisão, entrevistas e recebendo os primeiros prêmios da carreira, “Renato exulta de felicidade. A revista

¹⁶² *Ibid.*, p. 278.

*Bizz, a mais importante do país no segmento pop, divulga a lista dos melhores de 1985: Legião é eleita o melhor grupo de rock, melhor vocalista e disco do ano. Os críticos também citam o grupo em quase todas as listas individuais de melhores músicas.*¹⁶³



Figura 5 – Capa do LP *Legião Urbana*, lançado em 1985. Retirado em: <www.legiaourbana.net/> Acesso em: julho. 2011.

Com o respaldo de uma vendagem significativa, a banda concentra-se na gravação do segundo disco, agora com mais tempo e com a atenção exclusiva de um produtor musical. A mudança de tratamento por parte da gravadora anima os integrantes da banda, embora haja a recusa em produzir algo semelhante ao primeiro trabalho. Não era esse o objetivo artístico que Renato Russo buscava para sua banda. A independência para as letras e melodias era uma exigência que não cederia a tendências comerciais. O resultado foi que *Dois*, o segundo álbum da Legião Urbana, surgiu como um disco bastante

¹⁶³ *Ibid.*, p. 315.

diferente do anterior, não apenas pela técnica, antes pelo conteúdo, mais intimista e subjetivo, como descreve Carlos Marcelo:

*Se o primeiro disco tem conteúdo majoritariamente político, o segundo vem envolto no lirismo. Antes, a explosão; agora, a introspecção. A capa é ainda mais clean do que a da estréia: nada de fotos ou grafismos. O que era branco ficou ocre. Renato continua a cantar a necessidade do enfrentamento – mas agora destaca os conflitos nascidos na esfera da intimidade. Sexo, amor, ciúme, amizade, desilusão. As letras mencionam as promessas desfeitas, os planos estilhaçados, as dores do crescimento, a juventude em estado febril. A delicadeza dos violões entrelaça a energia das guitarras. No encarte, um casal se abraça na praia; na música, um casal se encontra no parque. Dois.*¹⁶⁴

Para nós interessa que a crítica em relação ao segundo trabalho da Legião Urbana é ainda mais positiva. Para muitos *Dois* é um disco excepcional que extravasa em poesia e, apesar da descontinuidade com o anterior, representa uma evolução, tanto pela técnica como pelo conteúdo das letras. Ao nuclear Renato Russo como alguém sintonizado com as angústias de sua geração, comparações com outros poetas começam a surgir, embora não encorajadas por Renato.

Em percurso ascendente a Legião Urbana consolida-se como uma das bandas de rock mais promissoras dos anos oitenta. As vendas em alta, uma *legião* de fãs, shows e canções que se tornavam hinos para aquela geração, credenciavam-na como uma das protagonistas daquele momento musical do Brasil. Entre as letras que mais se impregnaram nas rádios atendendo aos pedidos dos ouvintes estava *Faroeste Caboclo*, uma música que pelas características particulares que possuía¹⁶⁵ ganhou

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 317.

¹⁶⁵ “Os versos que compõem o enredo são sustentados pela melodia, que funciona como uma moldura, de duração ligeiramente mais longa que o relato discursivo. Essa moldura delimita a duração da história, que começa e acaba dentro dos marcos de melodia. Ela condiciona a narrativa ao tempo de execução musical. Funciona como abertura e fechamento dramáticos. A música é longa para os padrões comerciais, dura cerca de nove minutos, revelando que o autor quis contar a sua história com relativa independência em relação às exigências comerciais. Sua recepção se realiza mais em ambientes segmentados (audiência pessoal) porque raramente essa música é executada nas emissoras comerciais devido a sua longa

contornos épicos pela saga que Renato Russo construiu para um personagem singular, por ele chamado *João do Santo Cristo*. A proeza dessa música de nove minutos, sucintamente, reside em:

Ao narrar a paixão e morte de João do Santo Cristo em “Faroeste Caboclo”, saga conhecida da turma da colina desde o início da década, Renato move montanhas. As rádios que tocam no início da noite as canções mais pedidas pelos ouvintes são obrigadas a tomar decisão drástica: cortam três músicas para acomodar “Faroeste”. Quando faltam dez minutos para as sete da noite, não adianta girar o dial. É impossível desviar de Santo Cristo, Maria Lúcia, Pablo, Jeremias, luzes de Natal, gerais de dez estrelas, lote 14, Winchester 22, sangue, perdão. Renato Russo é a voz do Brasil.¹⁶⁶

A competência do líder da Legião Urbana para escrever e sua complexa personalidade transformaram ele também em um dos artistas mais controversos para a crítica especializada, assim como para o seu próprio público. Os reverses constantes, os mal entendidos, as posições de Renato sobre temas como religião, sexualidade, política e drogas, não raro geraram polêmicas e contribuíram para problematizar as suas relações, até mesmo com os fãs. Relações nem sempre pacíficas.

Neste percurso, registramos uma data como marco e como marca: junho de 1988. A Legião Urbana e Renato Russo estão no auge do sucesso. A agenda da banda é seletiva com os convites que surgem, não é em todo lugar e a qualquer hora que desejariam se apresentar. Entre os compromissos mais esperados está o show em Brasília, no Estádio Mané Garrincha, esperado com expectativa por todos os componentes da banda, até por toda a simbologia que envolvia a volta a

duração. No caso de “Faroeste Caboclo”, o ritmo musical funciona como um andamento que cadencia todo o narrativo. A melodia começa com a batida de um violão num ritmo lento de um reggae-canção que se acelera em algumas passagens e se transforma em um rock mais pesado com acompanhamento de guitarra e bateria quando o autor imprime velocidade maior ao ritmo da narrativa para realçar aspectos dramáticos de certas passagens.” In: MOTTA, Luiz Gonzaga. **A narrativa mediada e a permanência da tradição:** percurso de um anti-herói brasileiro em “Faroeste Caboclo”. Brasília, UnB, 2011, p. 11. Disponível em: <<http://www.faroestecaboclo.com.br/content/uploads/2011/06/narrativa-musical.pdf>>. Acesso em: jul. 2011.

¹⁶⁶ MARCELO, Carlos. **Renato Russo:** o filho da revolução. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 339.

Brasília depois do sucesso alcançado em escala nacional. Os preparativos, entretanto, não corresponderam ao que aconteceu. A volta da Legião Urbana à Capital Federal foi um equívoco de consideráveis repercussões para o presente e o futuro da banda.

Apesar das expectativas positivas, do público e da banda, os erros de organização, o comportamento estridente dos fãs, o próprio formato do show e a impaciência de Renato Russo contribuíram, de modos diferentes, para o tumulto que se seguiu após os somente cinquenta e oito minutos de apresentação da banda. Uma decisão tomada depois de seus integrantes, principalmente Renato Russo, sentirem-se intimidados pela postura agressiva da plateia. Copos, garrafas atiradas, latas de cerveja, tentativa de agressão. Motivos não faltaram para que a Legião Urbana saísse precocemente do palco deixando o público sem explicação. Depois de alguns minutos de espera a multidão do show adotou uma atitude radical, contada da seguinte maneira por seu biógrafo:

Ao se dar conta que a noite acabou, o público converte indignação em destruição. Garrafas e sapatos voam e despencam no palco. Os mais irados arrancam as cercas metálicas que protegem o tablado reservado aos músicos, e avançam nos equipamentos. Com golpes de cassetete, a polícia os dispersa. Outros botam fogo nas lonas usadas para proteger o gramado. A fumaça sobe. Os seguranças tiram as camisas de identificação e se dispersam. No chão, abandonadas, dezenas de bandanas com o nome Legião. Do lado de fora, o distúrbio recomeça, com apredrejamento de ônibus. Pedacos de vidro, cortes profundos, sangue no asfalto. A emergência dos hospitais próximos fica repleta: quatrocentos atendimentos médicos, quase duzentas pessoas feridas, a maioria com suspeita de fratura ou sangramentos provocados por objetos cortantes. Na delegacia da Asa Norte, o movimento também não pára de aumentar ao longo da madrugada: já são 58 presos, sem contar a apreensão de 150 tubos de loló e um revólver calibre 22.¹⁶⁷

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 362.

O show em Brasília, concebido para marcar com triunfo a volta da Legião Urbana à cidade, ruiu a relação da banda com a crítica, a imprensa e alguns fãs. Rádios pararam de tocar as músicas do grupo com medo de represálias dos ouvintes que faziam ameaças pelo telefone caso elas fossem executadas. Também com a justiça o grupo teve problemas. Acusados de incentivar o tumulto que houve dentro do estádio, o Governo do Distrito Federal instaurou sindicância para averiguar o caso, pairando uma ameaça de processo contra a produção do show.

Seguindo sua agenda, é em meio ao estresse causado pelo show de Brasília que a banda prepara-se para o lançamento de seu quarto álbum, *As Quatro Estações*, que, pelas palavras de Renato Russo, em entrevistas, tinha uma relação direta com o que havia acontecido nos últimos meses. Para ele, o novo trabalho da Legião Urbana poderia ser entendido assim:

Gostaria que o disco fosse sobre ciclos, a perda da inocência. Seria basicamente isso: primavera, verão, chega o outono e caem todas as folhas. E, no inverno, fica a árvore toda daquele jeito. É como se a gente estivesse chegando no inverno. Mas, aí, vem vindo a primavera de novo. Quer dizer, você pode escolher ter uma nova primavera. A maior parte das pessoas que eu conheço fica no inverno, e eu acho ser este o maior problema delas. Desta vez, eu citei as fontes para que as pessoas não pensem que tiro isso de minha cabeça. Mas Camões, a Bíblia, Buda já dizem as coisas de uma maneira completa. A gente queria fazer um disco que fosse um disco amigo, um alento, que tentasse trazer paz de espírito.¹⁶⁸

3.1.4 Legado

Nesse nosso desejo de construir uma narrativa sobre o contexto dos poetas-letristas, podemos afirmar que o final da década de oitenta

¹⁶⁸ ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p. 209.

encerrava um período para o rock brasileiro e consagrava a Legião Urbana como a banda mais bem sucedida comercialmente no país. Renato Russo, seu líder, ganhara o epíteto de poeta, embora não se considerasse como tal¹⁶⁹, reconhecido pela sua capacidade ímpar de criar letras capazes de refletir aquilo que as pessoas sentiam e viam pelo *mundo*. A força da presença de Renato Russo para a geração de jovens que se formava dentro do cenário cultural do Brasil nos anos oitenta é mencionada pelo autor Guilherme Bryan, conferindo a ela uma relevância significativa quanto aos rumos que o rock nacional tomaria a partir daquele momento. Líder de uma das mais importantes bandas que surgiram naquele novo contexto cultural, Renato Russo é descrito como uma personalidade fundamental para a consolidação do rock como a voz musical de sua geração, podendo ser em síntese descrito como um artista “*considerado pela crítica um intérprete sensível, um pensador polêmico e um grande poeta de sua geração.*”¹⁷⁰

Indiferente ao sucesso, cada vez mais distante, Renato Russo vai atravessando os anos noventa com diversificados projetos pessoais que tentam se harmonizar com os novos discos da Legião Urbana. Sua personalidade complexa torna-se cada vez mais reclusa. “*Renato não quer mais saber de aparições públicas. Tanto em Brasília quanto no Rio, correm boatos de que ele está com Aids. Confirma o diagnóstico apenas para os amigos muito próximos. De madrugada, tem ataques de choro e pânico em conversas pelo telefone. Diz que tem dificuldades para respirar. Emagrece. Toma Prozac para tentar superar a depressão, agravada após a separação de Scott. Fica ainda mais tempo dentro do apartamento em Ipanema.*”¹⁷¹

A morte de Renato Russo em 11 de outubro de 1996 pôs fim a uma carreira de sucesso e encerrou a trajetória da Legião Urbana. Com milhões de cópias vendidas, os discos da banda, em suas letras, contavam os dilemas de sua geração. Drogas, política, caos econômico e social foram o conteúdo de muitos sucessos do grupo, embora houvesse também espaço para a suavidade e a delicadeza, como na canção *Monte Castelo*, letra na qual Renato Russo pôde trabalhar todo o seu lirismo poético em uma estilização de linguagem singular. Esse processo de

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 156: “*Eu me considero um letrista, e não um poeta. Tenho uma certa preocupação com o que escrevo, é lógico. Sempre gostei da palavra, fui um bom aluno em Literatura e Gramática.*”

¹⁷⁰ BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança** – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 289.

¹⁷¹ MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da revolução. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 383.

criação foi certa vez por ele mesmo explicado¹⁷², acentuando o trabalho de *junção* que fez entre um soneto de Camões e a Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, construindo a partir destes uma intertextualidade que justificaria a conotação poética da letra, como podemos conferir lendo as seis primeiras estrofes de *Monte Castelo*, do álbum *As Quatro Estações*, de 1989:

*Ainda que eu falasse
A língua dos homens
E falasse a língua dos anjos,
Sem amor eu nada seria.
É só o amor! É só o amor
Que conhece o que é verdade.
O amor é bom, não quer o mal,
Não sente inveja ou se envaidece.*

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

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

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

*É um estar-se preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É um ter com quem nos mata a lealdade.
Tão contrário a si é o mesmo amor.¹⁷³*

¹⁷²ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p. 171: “*Monte Castelo* foi feita a partir da junção de um soneto de Camões _ ‘O amor é um fogo que arde sem se ver, é ferida que dói e não se sente, é um contentamento descontente, é dor que desatina sem doer’ _ com uma parte do Novo Testamento, uma das coisas mais belas que já foram escritas. Não gosto muito de São Paulo, porque acho que as coisas que ele falou são horrorosas. Mas, no caso da Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, há umas coisas bonitas.”

¹⁷³ LEGIÃO URBANA. “Monte Castelo”. Renato Russo [letrista]. In: **As Quatro Estações**. Rio de Janeiro: EMI Music, p1989. 1 CD. Faixa 7.

Esta poética que encontramos nas letras da Legião Urbana, como exemplifica *Monte Castelo*, está fundamentada nas letras de Renato Russo que, por sua vez, segundo nos parece, retoma um olhar sobre o *mundo* que dificulta uma atitude de otimismo em relação ao mesmo. Fundindo as angústias de sua geração à palavra, as letras da banda aglutinam um lirismo que enquadra a sua música com a dupla face do pessimismo e da incerteza com a qual os jovens dos anos oitenta se movimentavam em seu contexto histórico-social.

É neste sentido que os temas explorados nas letras que integram aqui o *corpus* da tese parecem estar agenciados por uma concepção de *mundo* distante de qualquer projeto ideológico. O conformismo, a desilusão, a apatia, as rupturas e hipocrisias sociais configuram à obra de Renato Russo a presença de um constante *devir* pessimista que, por si, dá indícios da desilusão que tomou conta da geração dos anos oitenta, fazendo da poética encontrada nas letras do líder da Legião Urbana um trabalho de íntima idiosincrasia com o seu tempo. Seguem à frente as leituras que fizemos de *Perfeição*, *Que País É Esse*, *A Canção do Senhor da Guerra* e *Baader-Meinhoff Blues* sob esta percepção de entendimento.

3.2 PERFEIÇÃO

*Vamos cantar juntos
O hino nacional
A lágrima é verdadeira*

Perfeição, do álbum *O Descobrimento do Brasil*, de 1993, é uma epopeia que descreve sem planos oblíquos o Brasil de seu tempo. Seus versos movimentam-se a um centro convergente de pessimismo, caos e violação de um orgulho nacionalista outrora vigente. Este texto de Renato Russo, segundo nossa leitura, é uma das produções mais rompantes do rock brasileiro no sentido de amalgamar em si uma carga intransferível a qualquer outra letra na maneira como descreve o Brasil. Sua singularidade reside na força com a qual a absoluta desilusão é descrita. *Perfeição*, assim como *Toda Forma de Poder*, de Humberto

Gessinger, vê o *mundo* como a negação de um *ato vontade*¹⁷⁴ involuntário. Resultante disso é o encadeamento de ideias ou denúncias que edifica.

A criação do líder da Legião Urbana não deixa espaço a interpretações mais condescendentes. A violência desta letra se localiza na nudez que desvela, na essência profanadora de seus versos e, finalmente, na descrição de uma realidade abjeta, cruel e por isso agenciada por um profundo pessimismo. No Brasil dos anos oitenta, como testifica a letra de *Perfeição*, havia mesmo poucas razões para sustentar qualquer ilusão humanista. Em um universo de vazio ideológico e constantes incertezas, pouquíssimas eram as opções que restariam para manter um otimismo que não poderia representar nada mais do que uma alienação.

Por isso, situada nesse arco de idéias que têm como foco central o olhar sobre o presente e a reflexão quanto a um futuro imediato, quase concomitante, *Perfeição* apresenta-se como uma letra também de caráter iconoclasta, assim como *Brasil*, de Cazuza, destruindo as alegorias de uma nação grande e promissora, tal como fora vendida às gerações anteriores. Com isso, a sua potencialidade está nesse ponto nevrálgico: a percepção que o próprio brasileiro teria de seu país. O mergulho que Renato Russo fez na contemporaneidade brasileira de seu tempo abre esferas de contestação para além das fronteiras que restringiam o seu pensar ao cenário particular da nação, passando por conseguinte a processar uma espécie de *devoir* narrativo, retomando aqui um conceito de Deleuze e Guattari.¹⁷⁵ Um *devoir* que estaria apto a, se não elucidar, ao menos apontar algumas das tragédias que aquele espaço temporal comportava. *Perfeição* torna-se então uma das letras de rock mais intimistas da geração oitenta porque explicita as motivações para a presença do pessimismo dentro do *corpus* nesta tese selecionado. De Renato Russo, *Perfeição*:

*Vamos celebrar
A estupidez humana
A estupidez de todas as nações
O meu país e sua corja
De assassinos*

¹⁷⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *O livre arbítrio*. São Paulo: Editora Novo Horizonte, 1982, p. 181.

¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1./Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 41.

*Covardes, estupradores
E ladrões*

*Vamos celebrar
A estupidez do povo
Nossa polícia e televisão
Vamos celebrar nosso governo
E nosso estado que não é nação...
Celebrar a juventude sem escolas
As crianças mortas
Celebrar nossa desunião
Vamos celebrar Eros e Thanatos
Persephone e Hades
Vamos celebrar nossa tristeza
Vamos celebrar nossa vaidade...
Vamos comemorar como idiotas
A cada fevereiro e feriado
Todos os mortos nas estradas
Os mortos por falta
De hospitais
Vamos celebrar nossa justiça
A ganância e a difamação
Vamos celebrar os preconceitos
O voto dos analfabetos
Comemorar a água podre
E todos os impostos
Queimadas, mentiras
E seqüestros*

*Nosso castelo
De cartas marcadas
O trabalho escravo
Nosso pequeno universo
Toda a hipocrisia
E toda a afetação
Todo roubo e toda indiferença
Vamos celebrar epidemias
É a festa da torcida campeã*

*Vamos celebrar a fome
Não ter a quem ouvir
Não se ter a quem amar
Vamos alimentar o que é maldade
Vamos machucar o coração*

*Vamos celebrar nossa bandeira
Nosso passado
De absurdos gloriosos
Tudo que é gratuito e feio
Tudo o que é normal
Vamos cantar juntos
O hino nacional
A lágrima é verdadeira
Vamos celebrar nossa saudade
Comemorar a nossa solidão*

*Vamos festejar a inveja
A intolerância
A incompreensão
Vamos festejar a violência
E esquecer a nossa gente
Que trabalhou honestamente
A vida inteira
E agora não tem mais
Direito a nada*

*Vamos celebrar a aberração
De toda a nossa falta
De bom senso
Nosso descaso por educação
Vamos celebrar o horror
De tudo isto
Com festa, velório e caixão
Tá tudo morto e enterrado agora
Já que também podemos celebrar
A estupidez de quem cantou
Essa canção*

*Venha!
Meu coração está com pressa
Quando a esperança está dispersa
Só a verdade me liberta
Chega de maldade e ilusão
Venha!
O amor tem sempre a porta aberta
E vem chegando a primavera
Nosso futuro recomeça*

*Venha!
Que o que vem é Perfeição!*¹⁷⁶

Renato Russo planifica sua narrativa de versos em torno de uma locução verbal que revela a existência de um *eu* lírico coletivo. O *vamos celebrar* pode ser lido como a pluralidade de uma geração que teria em comum os anátemas sociais descritos no corpo textual desta letra de rock da Legião Urbana. Tais anátemas, embora não ausentes em outras gerações, ganhariam no contexto brasileiro dos anos oitenta uma expansão considerável, de proporções caóticas, conciliáveis a uma postura de descrença e profundo pesar quanto ao *mundo*. Postura esta que, a seu tempo, encontra um paralelo no pensamento pessimista, cujas reflexões apontam para um futuro estéril e sem expectativas de mudança. O título da letra, *Perfeição*, é uma ironia quanto ao retrato do Brasil que os seus versos revelam.



Figura 6 – Capa do LP *O Descobrimento do Brasil*, lançado em 1993. Retirado em: <www.legiaourbana.net/>. Acesso em: julho. 2011.

¹⁷⁶ LEGIÃO URBANA. “Perfeição”. Renato Russo [letrista]. In: **O Descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: EMI Music, p1994. 1 CD. Faixa 4.

E é justamente esta imagem, a de uma sociedade caótica e em crescente processo de fragmentação, que *Perfeição* deixa ao leitor. O envolvimento automático por meio do verso *vamos celebrar* convida-nos a imergir na atmosfera pessimista da letra. Assim, quando ela se inicia, o interlocutor é convidado a uma espécie de coautoria, como se também ele tivesse direito àquela celebração aludida, como é concebível apreender das duas estrofes abaixo:

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

*Vamos celebrar
A estupidez do povo
Nossa polícia e televisão
Vamos celebrar nosso governo
E nosso estado que não é nação...
Celebrar a juventude sem escolas
As crianças mortas
Celebrar nossa desunião*

A potência estilística de *Perfeição* reside no fluxo de acontecimentos que ela enumera, no modo explícito como o faz e nos temas fortes que aborda. As metáforas dão lugar a uma linguagem denotativa, os eufemismos ficam ausentes e dessa maneira Renato Russo faz uma urdidura usando as mazelas sociais de seu país e os sonhos de sua geração. Os versos acima não permitem indulgências a qualquer esfera social. Na *estupidez humana* do segundo verso há um cansaço precoce pela existência, assim como o *celebrar nossa desunião* indica o isolamento e a inescapável solidão a que todos estariam fadados.

Esse fluxo caminha para dimensões cada vez mais intensas, enclausurando o leitor a uma teia de desesperança e abrindo, a partir desta, espaço para o seu enquadramento a um permanente questionamento do *mundo*, de seus valores e, em última instância, para o sentido da própria existência, vendo nesta apenas um constante *dever* de agenciamentos desumanos e opressores. Mais adiante, seguindo esse mesmo *dever* narrativo, a letra menciona a morte como uma

consequência direta da insensatez humana, estando esta presente em todo o corpo textual de *Perfeição*, embora nos versos seguintes essa temática da morte possa ganhar uma dimensão mais transcendental, principalmente se for lida não apenas como a descrição de uma morte física, mas como também a morte de um projeto humanista de existência.

Atrás da crítica, ou constatação obtuária, percebe-se a ironia e aparente descaso que torna a letra palatável ou mais facilmente assimilada pelo público. Em uma entrevista de 1990 Renato Russo pontuou algo sobre vida e morte como elementos entrelaçados de modo irremediável. Segundo ele, “*a vida é difícil. O homem ocidental, principalmente no século 20, não tem contato com a morte. A morte virou antisséptica. Não há contato com o ciclo natural de nascimento, vida e morte. Basta ver o que estamos fazendo com a natureza. Depois de Sartre e Kierkegaard, já estava na hora... Todo mundo nasce, todo mundo morre. Eu tenho pavor de morrer.*”¹⁷⁷

Contraditório ou não, o tema da morte, talvez mais a morte ideológica do que a morte orgânica, ganha espaço em *Perfeição* pelas imagens de constante fragmentação da vida e da sociedade. Junto à morte orgânica o compositor faz alusão a outras mortes. Mortes sociais, conforme os versos abaixo indicam:

*Vamos comemorar como idiotas
A cada fevereiro e feriado
Todos os mortos nas estradas
Os mortos por falta
De hospitais*

*Vamos celebrar nossa justiça
A ganância e a difamação
Vamos celebrar os preconceitos
O voto dos analfabetos
Comemorar a água podre
E todos os impostos
Queimadas, mentiras
E sequestros*

¹⁷⁷ ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p. 171.

A ganância, a difamação, os preconceitos, a ignorância gerenciada, a degradação ambiental e o flagelo da violência urbana são todos mencionados dentro de uma concisão admirável. Renato Russo é minucioso sem ser prolixo. Consegue emaranhar temas sociais e políticos na letra com uma cadência poética enxuta e precisa. *Perfeição* gerencia o tema da morte entre a linha tênue que separa a racionalidade da emoção subjetiva, alcançando aquilo que Nietzsche conceitua como sendo uma *existência subterrânea*¹⁷⁸, capaz de potencializar no homem uma dupla postura em relação ao *mundo*: ao mesmo tempo em que o combate, sabe da iminência da derrota, conhece o seu ponto de chegada, e por fim entrega-se ao cansaço. Um cansaço pela existência, pelo mero *dever* da vida, por aquilo que Arthur Schopenhauer afirma em relação a essa vida sobre a terra quando coloca que o *mundo*, à maneira como o tomamos, não pode oferecer nada além de dor, sofrimento, cansaço e derrota. Nenhuma representação consegue dar conta da *vontade* humana. Preso a ela o homem é um eterno prisioneiro de si mesmo. *Perfeição* corrobora esse pensamento. A geração do rock brasileiro dos anos oitenta, acreditamos, herda essa tradição filosófica e literária que tem no pessimismo sua pedra fundamental, uma vez que seus versos reproduzem uma inquietação mental que encontra linearidade no pensamento schopenhauriano.

Nessa tendência de nomear quais seriam os motivos para um futuro sem esperanças, a letra segue seu curso descritivo alcançando uma dramaticidade incomum para a letra de uma banda de rock. Especialmente porque estava ela contextualizando o presente e não um tempo pretérito já impossível de ser contextualizado. Os versos seguintes apontam para essa leitura, quando dizem:

*Vamos celebrar a fome
 Não ter a quem ouvir
 Não se ter a quem amar
 Vamos alimentar o que é maldade
 Vamos machucar o coração*

¹⁷⁸ O termo *existência subterrânea* remete à dualidade na qual as subjetividades se inserem diante dos códigos morais da sociedade; a maneira como esses códigos são construídos é o objeto de interesse desta obra que apresenta ao público um panorama que traz o contexto de surgimento dos dogmas morais e o aspecto da aleatoriedade política que orientou e legitimou esses dogmas. A *existência subterrânea* não deixaria de representar uma contestação a esses dogmas assimilados, embora esteja ela, como o próprio Nietzsche conceitua, apenas latente, raramente com forças suficientes para questionar a sedimentação natural adquirida pelos construtos da moralidade vigente. NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga, 2. ed. São Paulo: Escala, 2007, p. 41.

Na celebração da fome, da indiferença, da solidão e do egoísmo, a letra de Renato Russo atinge seu ponto maior, sob uma junção incomum entre caos social e completa falência dos projetos individuais de existência. É com esse teor de agenciamento pessimista que o lirismo do texto adquire dimensões quase épicas, rememorando ao leitor um passado de derrotas, bem como apresentando um presente sem esperanças e, por fim, um futuro estéril. Em *Perfeição* tem-se, portanto, uma das letras mais representativas da geração do rock brasileiro da década de oitenta, no sentido de vê-la como o ressurgimento de um olhar pessimista sobre o homem e o *mundo*. Os últimos versos funcionam, agora, como os gemidos finais de uma humanidade em estado terminal. Metaforicamente é um novo selo que se abre, desnudando a consciência de um *eu* lírico tão caótico como o próprio sistema que denuncia e repele. São estes os versos:

*Já que também podemos celebrar
A estupidez de quem cantou
Essa canção*

Essa inclusão explícita do *eu* lírico ao contexto da letra fecha de modo coerente com o *vamos celebrar* dos primeiros versos. Por meio desta inclusão existe a postura do reconhecimento de uma omissão e fragmentação existencial por parte daquele que constrói o poema como uma mensagem ao todo que o cerca. Seu *mea culpa* atualiza em parte o drama schopenhauriano de uma existência consciente de suas limitações, fracassos e permanentes quedas, embora ainda de pé, malgrado o seu caminhar sem as motivações que possam lhe dar alguma razão coerente para a permanente angústia da vida. Em *Perfeição*, sob um *eu* lírico que consegue *desconfiar de si mesmo*¹⁷⁹, podemos perceber o quão adverso o *mundo* pode ser, incapaz por isso de satisfazer qualquer *vontade*, seja esta coletiva ou individual.

Ao chegar a esta constatação a letra de Renato Russo consegue evidenciar a existência de uma *linha de fuga* dentro do rock brasileiro dos anos oitenta, o que permite a presença do pessimismo enquanto um dos agenciamentos mais fortes que configuraram a sua poética, embora caiba aqui a ressalva de que vemos *Perfeição* dentro do quadro geral da produção de uma banda de rock contextualizada na década de oitenta, apesar de alguns trabalhos, como é justamente o caso de *Perfeição*,

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 134.

estarem já datados nos anos noventa. Assim, entendemos esse pessimismo como um traço não necessariamente preso ao decênio oitenta, antes como uma característica da geração que neste iniciou um projeto de expressão artística.

3.3 QUE PAÍS É ESSE

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

A letra de *Que País É Esse* expressa o inconformismo da geração do rock brasileiro dos anos oitenta em relação a expectativas que rapidamente mostraram-se frustradas. As alusões explícitas ao caos econômico e ao flagelo social da nação estruturam-se na letra sob uma sintaxe concisa, clara e direta. É na descrição do *mundo* que seus versos pontuam alguns dos acontecimentos motivadores de indignação popular resultantes das descobertas que, longe da censura, apareciam nuas, sem eufemismos originados de qualquer contextualização. As degradações sociais, econômicas e políticas encontradas no Brasil da década de oitenta sustentam os versos de *Que País É Esse* do início ao fim. Do álbum de mesmo nome de 1987, a letra de Renato Russo que, como ele mesmo definiu, não é uma pergunta, antes uma *exclamação*¹⁸⁰ de indignação por tudo o que acontecia no Brasil de sua geração:

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

*Que país é esse?
 Que país é esse?
 Que país é esse?*

¹⁸⁰ ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p. 209.

*No Amazonas, no Araguaia iá, iá,
Na Baixada Fluminense
Mato Grosso, nas Gerais e no
Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso, mas o
Sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão*

*Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
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?
Que país é esse?
Que país é esse?¹⁸¹*

Embora permita ser lida sob outras variantes de interpretação, *Que País É Esse* compartilha com o pessimismo a visão de um *mundo* adverso, povoado por acontecimentos estranhos a um otimismo ou *vontade* que pudessem alterar o cenário que descreve. Esta letra de Renato Russo traz para o Brasil dos anos oitenta a fragilidade de uma existência impossibilitada de alcançar satisfação, física ou ideológica, constatando que não existem agenciamentos que possam sublimar o vazio de uma vida que é descrita como uma busca sem fim. Incapacitada então para encontrar mecanismos aptos a alterar a realidade abjeta que a configura.

¹⁸¹ LEGIÃO URBANA. “Que País É Esse”. Renato Russo [letrista]. In: **Que País É Esse**. Rio de Janeiro: EMI Music, p1987. 1 CD. Faixa 1.



Figura 7 – Capa do LP *Que País É Esse*, lançado em 1987.
Retirado em: <www.legiaourbana.net/> Acesso em: julho. 2011.

Por esse caminho, Renato Russo elabora um texto intimista, embora esteja amparado a uma intertextualidade histórica, capaz de concatenar seu enredo a uma estrutura melódica intensa, como a sonoridade e o estilo de uma banda de rock assim o exigiam. Os versos de *Que País É Esse* conduzem a um abismo ideológico desprovido de sentidos ou esperanças, características estas, a seu tempo, caras para o pessimismo do século XIX. A estrofe abaixo legitima esta afirmação:

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

*Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?*

Espelhando o senado do país às favelas, a letra situa o leitor no que condiz às interações que letristas como Renato Russo faziam com o contexto social que lhes circundava. O modo direto como se refere a instituições e a percepção negativa que possui das mesmas, credenciam esta como uma das letras que melhor conseguem apresentar aquilo que o rock brasileiro fez nos anos oitenta, usando as rupturas sociais como materialidade temática para a sua criação. *Que País É Esse* tornou-se um dos “hinos” mais conhecidos da Legião Urbana. Faixa do álbum homônimo de 1987, o terceiro trabalho do grupo potencializa as desilusões da década com ironia, humor e um desdém pela realidade sem perspectivas que aquele momento apresentava. O verso *mas todos acreditam no futuro da nação* está direcionado para esta mencionada ironia mal disfarçada entre a torrente pessimista que a introduz.

Seguindo a mesma verve temática de *Perfeição*, também de Renato Russo, *Que País É Esse* retoma uma crítica ácida, decompondo os símbolos nacionais. O *eu* lírico transpassa isso de maneira expressiva, dando abertura àquilo que o pessimismo apregoa como um *desencanto com o mundo*. À medida que prossegue, a letra desnuda ideias prontas, abrindo mais a perspectiva de um caos iminente e absoluto, não obstante a presença dos resquícios de uma ingenuidade ainda percebida. Isso ocorre nas menções a seguir:

*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?
Que país é esse?
Que país é esse?*

A imagem de um país subdesenvolvido, motivo de anedota, e de uma sociedade doente, perfaz a estrofe acima finalizando-a com o questionamento título da letra. O *eu* lírico a todo instante interpela: *que país é esse?* Essa postura, impregnada por um perceptível *dever* de desencanto, encontra-se na agressividade da letra, em suas denúncias ou nas asseverações referentes a uma negatividade onipresente na sociedade. Como o pessimismo apregoa, não existem motivações para esperanças inócuas, já que: a *vontade* humana deve ser somente um constante vigiar porque, afora isso, nada de bom pode acontecer. Em

qualquer esfera. Seja ela social, econômica ou política, tendo em vista que apenas o pior sempre se aproxima.

Letras como *Que País É Esse* credenciam o rock brasileiro dos anos oitenta como uma produção cultural fortemente agenciada pela estética pessimista porque nasce e desenvolve-se em meio a um sentimento de descrença cujo viés passa diretamente pelo fim das utopias políticas, pela miséria no campo, pela depredação e pela violência urbana. Esses temas, naquele momento histórico, chegaram ao grande público por meio de letras produzidas por jovens que vivenciavam *in loco* aquilo sobre o que escreviam.

De modo particular, *Que País É Esse* tem um relevo considerável dentro desta perspectiva, não apenas pela forma aberta com que mencionava os fatos, bem como pelo refrão título da letra, repetindo de forma incansável um questionamento emblemático: qual país seria o Brasil? Talvez, como sugerem os versos, seria o país da nova constituição, das favelas, do senado, do carnaval, dos *mortos pelas estradas a cada fevereiro e feriado* ou do *vamos chorar juntos ouvindo o hino nacional, pois a lágrima é verdadeira*.

O rock no Brasil dos anos oitenta, com um estilo musical sonoramente agressivo e predominantemente jovem, abraçou os motes do pessimismo porque eram eles um dos agenciamentos mais pulsantes no país pós-ditadura militar. Diferente da MPB, comprometida com um projeto estético de exaltação da cultura nacional, o rock abraçou a bandeira da contestação, do inconformismo e da crítica aos valores individualistas que ditavam a sociedade daquele período. Todas essas *vontades*, ou rastilhos ideológicos, contudo, eram descritas como vazias, como se não fosse possível executá-las. Ou seja: nenhuma representação, mesmo na música, conseguiria operar alguma transformação àquilo que estava acontecendo.

Por essas considerações, *Que País É Esse* é uma letra contundente por sua objetividade e pela perspectiva da marcante desesperança que comporta, sendo esta última uma característica determinante para conceituá-la como um exemplo do argumento central da tese. Sob os meandros de seus versos há uma inquietação perturbadora em busca de uma identidade ou de alguma resposta para o caos civilizatório ao qual seus versos constantemente aludem.

Diferente das outras letras de Renato Russo, existe aqui uma inquietação quase metafísica que se acentua em seu refrão e título. Essa sondagem inquietante, tanto ao leitor quanto ao *eu* lírico criador, vai sendo emoldurada por outros elementos que povoavam o imaginário coletivo da sociedade brasileira àquele período. Os versos abaixo

descortinam a visão de distintos espaços que se mostram igualmente cruéis pela ideia de *mundo* que transfiguram:

*No Amazonas, no Araguaia iá, iá,
Na Baixada Fluminense
Mato Grosso, nas Gerais e no
Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso, mas o
Sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?*

Situados como estavam àquela efervescência política e às mazelas sociais por ela provocadas, os versos contestadores de *Que País É Esse* podem ser o registro dos efeitos decorrentes de um período de transformação cultural, ou da acomodação de novos valores que substituiriam outros já ultrapassados pela recém textura sociológica que surgia. É esse registro, esse ato de retratar o cotidiano que, junto a uma conjuntura maior, consegue apresentar ou mesmo impor uma outra acepção cultural para o novo momento que se apresentava. Momento este que, como se pôde ler nesta letra de Renato Russo, criou *linhas de fuga* para *reterritorializar* as mudanças e descobertas que aconteciam.

Como sentença final é verossímil afirmar que o cansaço pelos engajamentos pode ser um dos liames responsáveis por letras como *Que País É Esse*, bem como a aceitação do fim de uma era e a possibilidade de criar, mesmo dentro do caos, já que, esse mesmo tédio, essa apatia e esse desgosto pela vida podem se transformar num elemento novo, ensejando a partir daí outros *devires* de configuração existencial.

A geração do rock nacional, a qual Renato Russo e sua banda pertenceram, canalizou para a sua poética musical esse pessimismo generalizado que ecoa o precoce descrédito pela existência e os desdobramentos que dela partem ou resultam. Ao fazer isso, ainda que inconscientemente, foi capaz de engendrar letras que, ainda como a pulsão de variados e instáveis *agenciamentos*¹⁸², matizavam uma

¹⁸² Sobre a aleatoriedade dos agenciamentos, Deleuze e Guattari afirmam que “os agenciamentos não cessam de variar, de ser eles mesmos submetidos a transformações.” In:

desilusão com o *mundo* e as sociedades, ratificando a prerrogativa de Arthur Schopenhauer quando este afirma que “*tudo querer se origina da necessidade, portanto, da carência, do sofrimento.*”¹⁸³ *Que País É Esse* é então uma amostra de que esse *querer* não tem outro fim senão a constante infelicidade do viver.

3.4 A CANÇÃO DO SENHOR DA GUERRA

*Veja que uniforme lindo fizemos pra você
E lembre-se sempre que Deus está
Do lado de quem vai vencer*

A letra de *A Canção do Senhor da Guerra* se estrutura sob uma série de versos que aludem a temas cabíveis à idéia de um *dever* pessimista, aqui circunscrito e contextualizado por temas contemporâneos, tais como: guerras, infanticídios, fome, lucros, indústria e tecnologia bélicas. Do álbum *Música para Acampamentos*, de 1992, o título desta letra e melodia de Renato Russo faz uma explícita menção à temática da guerra, entendendo esta como uma alusão metafórica a distintos conflitos que, conforme enunciam seus versos, podem também ser contemplados como uma reflexão que vê na guerra uma instrumentalização ou o exercício de uma propensão inata que o homem teria para a sua própria destruição. Física e social.

Nesta letra, à semelhança das demais que integram o *corpus*, segundo nossa leitura, encontra-se igualmente a descrição das mediações ultrajantes que construíam a subjetividade do indivíduo no final do século XX. As referências que são citadas por Renato Russo encontram respaldo quando entendidas dentro do contexto social, político e econômico do Brasil de sua época, no fim dos anos oitenta e princípio dos noventa, compreendendo este espaço temporal como um cenário apto à produção de imagens como as que são propagadas ao longo de *A Canção do Senhor da Guerra*. Sobretudo quando o leitor se

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 20.

¹⁸³ O pensamento schopenhauriano de que toda *vontade* implica sempre no cultivo de um sofrimento aparece com clareza nesta afirmação que conecta diretamente a angústia e a dor como o resultado das ideias desejanças. In: SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 26.

atém aos versos de suas estrofes, cada qual pontuando uma profusão de alegorias capazes de esvaziar qualquer otimismo em relação ao presente ou ao futuro daquela geração. Abaixo, em sua íntegra, a letra de *A Canção do Senhor da Guerra*:

*Existe alguém esperando por você
Que vai comprar a sua juventude
E convencê-lo a vencer*

*Mais uma guerra sem razão
Já são tantas as crianças com armas na mão
Mas explicam novamente que a guerra gera
empregos
Aumenta a produção*

*Uma guerra sempre avança a tecnologia
Mesmo sendo guerra santa
Quente, morna ou fria
Pra que exportar comida?
Se as armas dão mais lucros na exportação*

*Existe alguém que está contando com você
Pra lutar em seu lugar já que nessa guerra
Não é ele quem vai morrer
E quando longe de casa
Ferido e com frio o inimigo você espera
Ele estará com outros velhos
Inventando novos jogos de guerra
Que belíssimas cenas de destruição*

*Não teremos mais problemas
Com a superpopulação
Veja que uniforme lindo fizemos pra você
E lembre-se sempre que Deus está
Do lado de quem vai vencer*

*O senhor da guerra
Não gosta de crianças
O senhor da guerra
Não gosta de crianças*¹⁸⁴

¹⁸⁴ LEGIÃO URBANA. “A Canção do Senhor da Guerra”. Renato Russo [letrista]. In: **Música Para Acampamentos**. Rio de Janeiro: EMI Music, p1992. 2 CD. Faixa 3.

A primeira estrofe desta letra delinea um futuro que pode ser traduzido pelo conceito do *devenir* deleuziano e as múltiplas possibilidades e gestações, *platôs*, nele inseridas. Ao trazer a juventude e junto a ela toda a carga semântica que tal significante detém, *A Canção do Senhor da Guerra* revela um *eu* lírico que está inserido no *Zeitgeist* de seu tempo, compactuando com o leitor/ouvinte uma possibilidade de imergir nos agenciamentos possíveis que envolviam a juventude daquela época. E, entre tais agenciamentos, o da guerra, e não apenas as guerras bélicas, figura como uma realidade premente e até mesmo maquinada uma vez que, como indica o primeiro verso: *existe alguém esperando por você*. Uma espera que, todavia, em subsequente revelação, aponta para a existência de uma força que impele os indivíduos, sobretudo os jovens, para um sistema no qual as pessoas figuram como peças úteis a alimentar um jogo econômico e social manipulador. À medida que avança a letra vai revelando mais as suas nuances de coação, como acontece aqui:

*Existe alguém esperando por você
Que vai comprar a sua juventude
E convencê-lo a vencer*

*Mais uma guerra sem razão
Já são tantas as crianças com armas na mão
Mas explicam novamente que a guerra gera
empregos
Aumenta a produção*

Referindo-se ao jovem e revelando a ideia principal de tal sistema, a de que seria preciso *convencê-lo a vencer*, tem-se uma dimensão mais precisa do tipo de *agenciamento maquínico*, ou da *máquina de guerra*¹⁸⁵, que se opera sobre a juventude descrita nesta letra/poema, desdobrando em cada verso uma sequência que vai dilatando o conceito de guerra, como já mencionado, abrangendo assim outros devires bélicos; talvez inscritos mais em ordens sociais do que propriamente militares. Ação esta que, concomitantemente, enseja um espaço plausível para apreender o caos social e econômico como mais um desdobramento dos conflitos, uma vez que gerando empregos e

¹⁸⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 5/Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 100: “A guerra não tem necessariamente por objetivo a batalha, e, sobretudo, a máquina de guerra não tem necessariamente por objetivo a guerra, ainda que a guerra e a batalha possam dela decorrer necessariamente (sob certas condições).”

aumentando a produção é criado um sistema que, para prosseguir, precisa aliciar novas gerações aptas a absorver uma conduta capaz de alimentar a sua manutenção.

Essa linha de leitura vai ganhando envergadura com os versos seguintes à medida que estes abertamente encontram na guerra um traço benigno quando esta *avança a tecnologia*. Essa constatação, contudo, logo desprende-se de uma leitura ingênua e positivista para revelar outras intertextualidades que, não tão sutis, já não mascaram a guerra, seja ela *guerra santa, quente, morna ou fria*. Adjetivando aqui a guerra como o resultado de conflitos, a letra alude diretamente a dois deles de maneira explícita, irmanando a religião e a política como sistemas comuns, ambos dispostos a engendrar motivações capazes de justificar guerras. Nesta ação se localiza uma capacidade para demonizar aquele no qual se localiza o diferente, o outro. Aquele que com a sua outricidade, e ela por si só, fosse já capaz de legitimar ações armadas que, como responde o último verso da primeira estrofe abaixo, quer gerar lucros à revelia da fome e da mutilação dos jovens. Para este propósito se utiliza de um estratagema de persuasão haja vista quê: *existe alguém que está contando com você pra lutar em seu lugar já que nessa guerra não é ele quem vai morrer*. Esta persuasão prossegue:

*Uma guerra sempre avança a tecnologia
Mesmo sendo guerra santa
Quente, morna ou fria
Pra que exportar comida?
Se as armas dão mais lucros na exportação*

*Existe alguém que está contando com você
Pra lutar em seu lugar já que nessa guerra
Não é ele quem vai morrer*

Em *A Canção do Senhor da Guerra* Renato Russo desenha um quadro pessimista de seu tempo histórico, tingindo a letra com muitos dos *devires* de violência que àquele momento existiam. Encontrando na guerra, entendendo esta como uma sinalização de todas as guerras possíveis, um tema que aceitasse a descrição da sociedade em que ele, Renato Russo, vivia, a letra contextualiza o cotidiano de outros jovens de sua geração. À proporção que os versos caminham o leitor se confronta com uma das particularidades mais características da poética que existe nos textos do líder da Legião Urbana: sua capacidade de falar verdades cruas e sem mediações. Morte, violência, corrupção e mentiras

aparecem sem máscaras na obra que deixou, abrindo poucos espaços condescendentes a uma interpretação mais *apolínea* de sua obra. A *Canção do Senhor da Guerra* é um texto *dionisíaco*¹⁸⁶ no sentido de escrutinar um palco de convenções capazes de mascarar as guerras em suas mais variadas versões. Como máscaras estariam as roupagens que lhes dão, vendendo-as como um projeto de interesses legítimos e coletivos, quando elas não o são, já que sempre ligadas aos interesses de grupos especializados que, a seu modo, passam seu tempo *inventando novos jogos de guerra*.



Figura 8 – Capa do LP *Música Para Acampamentos*, lançado em 1992. Retirado em: <www.legiaourbana.net/>. Acesso em: julho. 2011.

¹⁸⁶ Camille Paglia faz assim a distinção entre o apolíneo e o dionisíaco: “O dionisíaco é a fluidez ctônica da natureza. Apolo, por outro lado, dá forma e contorno, distinguindo um ser de outro. Todos os artefatos são apolíneos. A fusão e a união são dionisíacas; a separação e a individualização, apolíneas. Todo rapaz que deixa a mãe para tornar-se homem está voltando o apolíneo contra o dionisíaco. Todo artista compelido para a arte, que precisa de palavras ou imagens como outros necessitam respirar, está usando o apolíneo para derrotar a natureza ctônica.” In: PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 39.

Nos versos seguintes Renato Russo estabelece a distância, também etária, que separa os *senhores da guerra* daqueles que de fato combatem a guerra. Aqui, uma vez mais elucidando o caráter maquiavélico de um projeto meramente mercadológico. Territorializando o seu interlocutor como um combatente solitário e ferido, o *eu* lírico da letra traz a simbologia do jogo para indicar a ludicidade da guerra sob a perspectiva daqueles que as inventam, como indicam os três últimos versos abaixo:

*E quando longe de casa
 Ferido e com frio o inimigo você espera
 Ele estará com outros velhos
 Inventando novos jogos de guerra
 Que belíssimas cenas de destruição*

Como outras letras de Renato Russo, esta também tem como característica a exploração exaustiva do tema que aborda. A centralidade da guerra em praticamente todos os versos sinaliza uma coerência interna que abre dimensão para que várias nuances possam ser identificadas. Como já aludido antes, o texto abre-se a vários *devires* de guerra. Não existe apenas um sentido para o vocábulo. Renato Russo parece buscar exatamente isso: a extensão máxima que o conceito possa abranger para que, de posse dele, seja possível *desterritorializar* o lugar da guerra como apenas a encenação de uma luta bélica para, a partir daí, elaborar *reterritorializações* nas quais a guerra assimila também a ideia de uma fragmentação ou caos social. Sendo justamente esta a leitura que se sobressai quando se considera a obra de Renato Russo como um todo.

Valorizando mais essa afirmação de coerência interna, é válido lembrar que *A Canção do Senhor do Guerra* consegue dialogar com outras letras da Legião Urbana. *Perfeição* e *Que País É Esse* orbitam nesta mesma esfera de reflexão social, tangenciando em suas letras a desestruturação do Brasil na década de oitenta e, indiretamente, os valores consumistas das sociedades capitalistas ocidentais. Os cinco últimos versos conduzem a uma proposta de resignação ante à certeza de que a guerra não terminará, firme que era em seu percurso de destruição, como pode-se perceber quando Renato Russo diz que, sob os seus auspícios:

*Não teremos mais problemas
 Com a superpopulação
 Veja que uniforme lindo fizemos pra você*

*E lembre-se sempre que Deus está
Do lado de quem vai vencer*

Nesta estrofe, como já mencionado, a resignação está presente como um mecanismo de escape ante à convicção da impossibilidade de contenção da guerra. De modo irônico estes derradeiros versos tentam amenizar o desenho de desespero e terror que são descritos nos versos anteriores, visualizando nas guerras a benesse da contenção da superpopulação e os consequentes problemas que esta origina. O soldado, representando a juventude das novas gerações, encontra na farda, talvez mortuária, o confinamento estético que a guerra pode lhe dar. Contudo, o ato final da letra engendra uma fuga quase metafísica, justificando a guerra e mesmo legitimando-a sob o viés de uma força transcendental, que opera ao lado daqueles que não apenas determinam como também vencem as guerras. Renato Russo mais uma vez alude com estes últimos versos a uma série de conflitos históricos que sob o emblema da religião dizimaram gerações inteiras. Sob esta leitura é factível apregoar que *A Canção do Senhor da Guerra*, além de críticas contextualizadas à contemporaneidade da letra, também pode nos reportar para outras performances de guerra, ressaltando por último o testemunho de legitimidade que é construído sobre cada uma delas conforme os seus interesses, na letra personificados pela figura de um *senhor da guerra*.

O refrão final da letra faz uma afirmação enfática, ressaltando assim a ideia de que a guerra funciona como um mecanismo de destruição movido por interesses que não são outros além dos que se amparam na manutenção de algum tipo de poder mercadológico. Ao dizer que *o senhor da guerra não gosta de crianças* a leitura arremata a constatação de que a guerra é, em última instância, a relação de poder que uma geração tem sobre outra, forjando verdades ideológicas que possam persuadir a juventude a abraçar uma luta que não é sua, embora seja induzida a acreditar que seja, isso por meio dos mecanismos de persuasão pelos quais está agenciada.

Assim, seguindo a linha de leitura da tese, e em sintonia com outras letras, *A Canção do Senhor da Guerra* dialoga com os *devires* de pessimismo, vazio ideológico e crise de identidade que pairaram sobre a geração de Renato Russo, ensejando a partir de então a abertura de um caminho que pudesse ser um escape às desterritorializações que se faziam dentro da instabilidade social dos anos oitenta. A não existência de conflitos armados no Brasil não alijou a capacidade de explorar ou *reterritorializar* a guerra como uma simbologia capaz de

dar vazão à negação que a juventude da geração oitenta fazia daquilo que vivenciava, demonstrando uma postura de vida não alienada e contraposta portanto à rotulação de indiferente e consumista que queriam lhe cunhar.

3.5 BAADER-MEINHOF BLUES

*Andando nas ruas
Pensei que podia ouvir
Alguém me chamando
Dizendo meu nome*

Do álbum *Legião Urbana*, de 1985, a letra de *Baader-Meinhof Blues* é uma inserção explícita de Renato Russo ao pessimismo, fazendo deste um agenciamento de interpretação e visão do mundo. Com esse propósito, esta letra está pontuada por descrições que evidenciam a absoluta banalização da violência como uma atitude já convencionalizada. Mantendo a característica de contextualizar o seu universo social, Renato Russo constrói um diálogo poético e histórico com um movimento radical de esquerda da então Alemanha Ocidental. Movimento este que pregava abertamente ações violentas como um caminho viável a fim de instaurar uma sociedade mais igualitária e menos consumista¹⁸⁷. A alusão a um movimento considerado terrorista

¹⁸⁷ Renato Russo faz uma alusão direta ao grupo de extrema esquerda da então Alemanha Ocidental, que tentou usar a violência como meio de chamar atenção contra valores que considerava burgueses e remanescentes de um estado totalitário, como teria sido o regime nazista. A relativa simpatia que o grupo Baader-Meinhof despertou, ao que parece, levou Renato Russo a usá-lo para fazer uma reflexão quanto ao grau de violência a que as pessoas estão acostumadas a suportar. Em 2009 a história do grupo virou um filme, sob a direção de Uli Edel, intitulado *O Grupo Baader-Meinhof*, que proporciona uma ideia do contexto histórico e as implicações sociais que motivaram os integrantes do Baader-Meinhof. Segundo a sinopse do filme: “*Não é nada comum a história de um grupo político extremista, posteriormente considerado terrorista, virar filme. Baseado em uma história real, esta adaptação para os cinemas é um filme de ação repleto de mortes, explosões e drama psicológico, com um roteiro que vai fundo nos bastidores do grupo Baader Meinhoff. Na década em que sexo, drogas e rock'n roll, era a base da juventude, um movimento surgiu com alta dose de ideologia e terminou com a execução de diferentes crimes. Atentados a bomba e ações terroristas ameaçaram por anos a democracia europeia. O radicalismo dos jovens criados no período pós-nazismo liderados por Andreas Baader, Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin levaria até as últimas consequências a tentativa de romper um possível fascismo. Buscar os direitos do homem sem aplicar uma forma humana de protesto foi o maior erro destes jovens que, por*

talvez faça desta uma das letras cuja presença da violência como uma *linha de fuga* seja mais acentuada dentro da poética de Renato Russo. Em sua íntegra, *Baader-Meinhof Blues*:

*A violência é tão fascinante
E nossas vidas são tão normais
E você passa de noite e sempre vê
Apartamentos acesos
Tudo parece ser tão real
Mas você viu esse filme também*

*Andando nas ruas
Pensei que podia ouvir
Alguém me chamando
Dizendo meu nome*

*Já estou cheio de me sentir vazio
Meu corpo é quente e estou sentindo frio
Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber
Afinal, amar o próximo é tão demodé.*

*Essa 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 o próximo é tão demodé.¹⁸⁸*

Aludindo diretamente a um movimento considerado terrorista, a letra traz para o público o tema da violência sistematizada como uma realidade presente, já inserida no cotidiano das sociedades ocidentais. O primeiro verso da letra abre uma sequência de afirmações que ora

uma revolução limpa, acabaram sujando muitas histórias com sangue. Disponível em: <<http://www.imagemfilmes.com.br/imagemfilmes/principal/filme.aspx?filme=103844>>.

Acesso em: jul. 2011.

¹⁸⁸ LEGIÃO URBANA. “Baader-Meinhof Blues”. Renato Russo [Iretrista]. In: **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI Music, p1985. 1 CD. Faixa 8.

banalizam ora parecem sublimar a violência como o indício daquilo que seria uma espécie de doença social ou, como afirmariam Deleuze e Guattari, a criação de uma *linha de fuga* capaz de operar toda uma *ramificação com devires*¹⁸⁹ que teriam na instituição da violência a sua realidade palpável.

Ao afirmar que *a violência é tão fascinante*, a letra abre suas possibilidades de leitura para basicamente dois pólos semânticos, trabalhando a partir disso dentro de uma dualidade que permite ao leitor a visualização da violência afora as circunscrições habituais com as quais ela costuma ser veiculada. Adjetivando-a como algo passível de exercer fascínio, a letra consegue fazer uma desterritorialização da violência, tornando-a um conceito quase vazio de sentidos e, conseqüentemente, mais atrativa. Esse processo consegue, concomitantemente, dar a ela a possibilidade de se reterritorializar sob outros *devires* de entendimento e acomodação ao tecido social. Com isso *Baader-Meinhof Blues* tenta ressignificar a violência enquanto um *devir* humano.

Seguindo esse caminho de dar à violência uma nova roupagem semântica, os versos seguintes corroboram essa mensagem, adequando a sua presença com a cotidianidade de vidas que já não percebem, impassíveis que seriam, a reestruturação social que paulatinamente vai se impregnando em seu dia-a-dia. A constatação de que as vidas seguem normais e de que a percepção das pessoas não se altera frente ao medo que se instala como uma norma padronizada em *apartamentos acesos*, revela, como o próprio encadeamento dos versos seguintes comprova, que, à semelhança de um filme já assistido, a violência não causa mais impacto, sendo mais um efeito midiático do que algo palpável. Mais um espetáculo ou um filme do que algo capaz de alterar a rotina.

Assim, distanciando a violência como alguma coisa que figura mais como um fascinante espetáculo da mídia do que como uma ameaça social, esta primeira estrofe consegue criar um distanciamento entre: a violência enquanto performance estética e a violência como ação agressora. Permitindo dessa forma ela transitar dentro de uma esfera de normalidade e aceitação, como se fosse um dualismo institucionalizado como qualquer outra presença da modernidade. Acentuando esse caráter de distanciamento ou ausência frente à violência como uma realidade constituída e humanamente cruel, estão os versos abaixo, com o *eu*

¹⁸⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 61.

lÍrico da letra buscando uma humanidade para a sua solidão ao confessar quê:

*Andando nas ruas
Pensei que podia ouvir
Alguém me chamando
Dizendo meu nome*

Estes versos traduzem a solidão de uma subjetividade que não consegue se ver refletida no entorno social que a envolve. Em síntese, o que fazem é uma requisição de individualidade, inebriando-se a partir daí com a possibilidade de ouvir o seu nome, de ouvir alguém chamando, abrindo uma *linha de fuga* permitida ante ao apagamento que a violência exerce sobre os sujeitos, relegando-os a um limbo social.

Confundindo a violência das sonoridades urbanas com uma humanidade capaz de *chamar* ou *dizer* o seu nome, tem-se mais uma vez a impressão de que a violência, dentro de *Baader-Meinhof Blues*, transcende a ideia de ser algo apenas físico para ganhar outros territórios de significação, alcançando uma tensão metafísica na qual sons e pensamentos também adquirem um *dever* violento, ensejando então a abertura possível para que toda uma nova sequência de descrições subjetivas sejam construídas. Descrições que a seu tempo conseguem expandir mais o conceito de violência, levando-o agora para uma asseveração mais personalista, como indicam aqui seus versos:

*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 o próximo é tão demodê*

A solidão revelada no primeiro verso desta estrofe aponta para o desencontro que existe entre o *eu* que se revela na letra e o universo que ela descreve, buscando neste último uma sintonia mínima capaz de amenizar a opressão física e psíquica imposta pela violência como o *modus operandi* existente segundo o contexto no qual se inscreve na letra. Este paradoxo de encontro e desencontro é acentuado pelo segundo verso já que em *meu corpo é quente e estou sentindo frio* encontra-se a imanência de um dualismo que ora aceita ora nega a violência existente, da mesma maneira como consegue, ao mesmo tempo, tanto aceitar essa violência quanto repudiá-la como um anátema social.

Essa percepção de contraste ganha mais legitimidade nos próximos versos, quando a letra alude a uma realidade, a violência instituída na sociedade, que todos conhecem. Fechando a estrofe existe a constatação de que o amor, funcionando aqui como um *devoir*, não tem valor ou mérito dentro dos valores vigentes. A impressão final que resta, ao término da estrofe, é a de que a violência consegue impor-se de modo incontestável, tornando-se um agenciamento com força suficiente para alterar os códigos sociais até então estipulados. À medida que a letra avança há o registro de que toda individualidade se perde ante à reterritorialização de valores que são reconfigurados junto à presença da violência como conduta normatizada. A estrofe abaixo sentencia isso:

*Essa justiça desafinada
É tão humana e tão errada
Nós assistimos televisão também
Qual é a diferença?*

Destes versos ecoa mais uma vez a descrição da violência como algo que se aproxima do universo comum das pessoas, deixando de ser um acontecimento abstrato para adentar no cotidiano com todos os agenciamento que nele existem. Na escola, na rua, em casa, também na televisão. A violência está em todos os lugares, insuflando a letra com um *devoir* pessimista de resignação ante uma presença que se impõe sem dar brechas para algum tipo de agenciamento que não esteja desde o início marcado pela violência. A ideia de que prepondera também um sentimento de solidão em *Baader-Meinhof Blues* ganha mais intensidade com os versos da estrofe seguinte:

*Não estatize meus sentimentos
Pra seu governo,
O meu estado é independente*

A menção a uma estatização de sentimentos pode ser lida como uma espécie de requisição de individualidade. Ou seja: em meio à violência de todos os tipos que se ergue, existe uma reivindicação de individualidade diante de um sistema que massifica as subjetividades existentes. Merece particular atenção aqui a metáfora que Renato Russo utiliza para passar a mensagem de um sistema que tende a coisificar as pessoas, subjugando-as aos agenciamentos programados segundo as normas padronizadas da sociedade. Na estrofe acima reside uma síntese da proposta principal de *Baader-Meinhof Blues*, no sentido de entender

essa letra como um manifesto do quão massificado o sistema tornava a liberdade individual, bem como a independência de qualquer agenciamento independente, não compartimentado com as regras do *governo*, como indica o segundo verso.

Também nessa última estrofe é possível perceber de forma mais clara o diálogo com o grupo de militância Baader-Meinhof. Empregando um vocabulário de viés político, a letra abre espaço para uma cumplicidade com o discurso construído pelo grupo quando este denunciava na formação do Estado uma intencionalidade de vigilância e cerceamento das liberdades. Ficando aqui apenas a ressalva de que a violência na letra transita como uma estupefação e não um fato justificável como apregoavam os integrantes do Baader-Meinhof.

Como faixa do primeiro álbum gravado pela Legião Urbana, *Baader-Meinhof Blues* representa o surgimento na banda quando Renato Russo a apresentava como uma banda de rock brasileiro com influências do punk-rock britânico. É portanto sob o agenciamento do punk que *Baader-Meinhof Blues* circula, transpondo para sua letra as prerrogativas de ruptura que configuraram este movimento, entre as quais estava a violência urbana como uma resposta às violências sociais legitimadas por *estados de poder*. É portanto dentro desta contextualização que *Baader-Meinhof Blues* pode ser lida, pontuando a violência como um instrumento com o qual Renato Russo tinge sua poética; além de representar uma *linha de fuga* pessimista ou mesmo uma canalização desta como um tema imanente às letras do líder da Legião Urbana.

4 A POÉTICA DO PESSIMISMO EM HUMBERTO GESSINGER

4.1 NA TERRA DE GIGANTES

*As chances estão contra nós
Mas nós estamos por aí
A fim de sobreviver
Como um avião sobrevoa
A cidade em chamas*

Humberto Gessinger, da banda Engenheiros do Hawaii, potencializa a afirmação de que o acontecimento do rock no Brasil dos anos oitenta deve ser entendido como uma tendência que proliferava paralelamente às urdiduras sociais que acompanhavam aquele momento da sociedade e cultura do país, não ficando restrito a um grupo, classe social ou região, mas engendrando diferentes matizes conforme as *linhas de fuga* ou de *desterritorialização*¹⁹⁰ que possibilitava criar para si. Humberto Gessinger e sua obra filiam-se à proposta desta tese porque tematizam as desilusões, os desencantos e desencontros da primeira geração de jovens artistas que surgia após o ocaso do regime militar. Suas letras fazem *reterritorializações* com os sonhos que lhe foram repassados e se empenham em descobrir as *causas das desilusões do presente*¹⁹¹.

Ao contrário de outras bandas dos anos oitenta, a história dos Engenheiros do Hawaii perpassa um projeto praticamente casual. Como jovens universitários de Porto Alegre, a ideia de fazer uma apresentação sem compromettimentos nasceu como resultado do ócio provocado por uma greve de professores em 1984. O sucesso da primeira apresentação motivou um outro olhar sobre aquilo que até então era exercitado apenas como uma espécie de *hobby*, a ponto de incentivar uma ambição profissional antes impensada para jovens que almejavam um diploma acadêmico.

Distante dos principais focos da mídia nacional, longe dos grandes centros, *longe demais das capitais*, os Engenheiros do Hawaii

¹⁹⁰ IDEM. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 74.

¹⁹¹ NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga, 2. ed. São Paulo: Escala, 2007, p. 123.

nasceram então como um desprezioso projeto universitário, sem comprometer-se com qualquer sistema, sem o foco de ganhar um mercado, gravar e vender discos, mas produzindo letras que viam o Brasil e aquela nova geração com nuances diferenciadas, sob um ponto geográfico e cultural diferente daqueles que eram reproduzidos pelo centro do país. Diante disso, usamos como rota, *freeway*, para acompanhar o início da formação de Humberto Gessinger como músico e do *devir* pessimista que acreditamos encontrar em suas letras, o livro de sua autoria que, não sendo uma biografia, tem seu foco na trajetória dos Engenheiros do Hawaii e nas contextualizações imanentes ao seu processo criativo como letrista. Usamos o seu texto, também, para apreender algumas revelações que podem elucidar os temas de suas letras presentes no *corpus* deste trabalho. Tais revelações são por nós entendidas como possibilidades de encontrarmos nelas *matrizes produtivas*¹⁹² do *devir* pessimista que identificamos em *Toda Forma de Poder*, *Infinita Highway*, *Somos Quem Podemos Ser* e *Muros e Grades*.

4.1.1 Longe demais das capitais

Humberto Gessinger nasceu em Porto Alegre no dia 24 de dezembro de 1963. Filho de pais professores, o ambiente familiar favoreceu o contato precoce com a música e a literatura. Família de classe média, alguns fatores foram importantes para que tivesse acesso também a boas escolas. Esse contexto é descrito pelo próprio músico, com destaque para a presença da música que permeia as suas lembranças. Argumentando como a música chegava com facilidade à sua vida, ele explica quê:

Um conhecido dos meus pais trabalhava numa sociedade arrecadadora de direitos autorais, por isso ganhava uma quantidade enorme de discos. Sem ter o que fazer com eles, deixou todos com a gente. Era uma coleção fascinante por ser completamente aleatória. Ninguém compraria aqueles, e só aqueles discos. No meio de todas as possibilidades musicais que os LPs ofereciam, eu

¹⁹² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 14.

*voltava sempre para Os Incríveis, conjunto da Jovem Guarda, e José Mendes, cantor missioneiro. A causa do fascínio eram duas canções com uma característica comum: narravam uma história. Como um filme ou uma ópera. Histórias tristes, sem final feliz.*¹⁹³

As recordações da infância e adolescência são maculadas com a longa doença e o posterior falecimento do pai, quando Humberto Gessinger tinha catorze anos. As distrações não eram muitas, embora intensas, ocupando consideravelmente o tempo. Em meio à formação que recebia, alguns itens contribuiriam de maneira significativa para a bagagem cultural que mais tarde seria revelada em várias de suas letras. Esportes, leituras, passeios e sempre música, muita música, como ele mesmo confirma:

*O que havia de bom nessa época era ouvir música. Descobrir novos grupos nas revistas compradas no segundo andar do mercado público. Mais do que ouvintes, éramos torcedores das bandas. Quanto mais obscura e menos conhecida, mais gostávamos.*¹⁹⁴

A paixão pela música cresceu e foi ganhando diferenciados contornos. Aos quinze anos o presente é uma guitarra e um amplificador. Uma nova etapa musical se abre a partir daí: não apenas ouvir mas também fazer música. Aulas de violão, letras de música escritas em má caligrafia, introspecção e amadurecimento. Fases, estados emocionais e atividades que se complementam em sua vida; novos agenciamentos existenciais que se formavam a cada instante.

Em 1981 Humberto Gessinger começa a cursar Arquitetura, na UFRGS, abrindo uma nova etapa de descobertas. Com traço ruim, o interesse ficava mais com as matérias teóricas como história da arte e história das cidades. Outras experiências também surgiram na faculdade. Aproveitando as atividades culturais paralelas que os estudantes organizavam no verão de 1985 para aliviar o tédio das aulas em pleno mês de janeiro devido a uma longa greve, Humberto Gessinger se junta

¹⁹³ GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009, p. 12.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

a mais três colegas para uma primeira e única apresentação em um auditório do campus. Essa estreia quase por acaso é narrada assim:

Estreia e despedida dos Engenheiros do Hawaii aconteceriam no dia 11 de janeiro de 1985, dia da abertura do primeiro Rock in Rio. Tentamos convencer algumas pessoas de que seria melhor nos ver tocar ao vivo do que assistir aos monstros sagrados pela TV. Eu tinha alguns cadernos de canções que incluíam trechos do que viria a ser Infinita Highway, Nada a Ver, e outras músicas que eu gravaria depois. Não mostrei nenhuma delas. Escrevi uma dúzia de canções no espírito da época, pós-punk. Tinham aquele humor nonsense, niilista. Engenheiros do Hawaii, uma delas, acabou dando nome ao grupo.¹⁹⁵

A receptividade foi melhor do que a esperada e depois da apresentação modesta na faculdade outros convites surgiram para shows. Os lugares eram variados: outras faculdades da região, restaurantes, bares, onde havia público e possibilidade para mostrar o som que faziam. O material das apresentações também, ou seja, as músicas foram se alternando. Com o tempo as colagens que faziam de outras bandas famosas e com repertório conhecido deram espaço para divulgar as próprias músicas que os Engenheiros do Hawaii já possuíam, levando a banda a deixar o circuito conhecido da capital para fazer imersões ao interior do Rio Grande do Sul, divulgando ainda mais o seu nome junto ao público.

Foi com esse início de liberdade para escrever que Humberto Gessinger pôde explorar outras nuances, *trazendo à luz novos agenciamentos*¹⁹⁶, e outros *devires* que permeariam a apreensão de *mundo* que ele mais tarde usaria em seu trabalho. Suas letras abrem perspectivas novas para a interpretação do rock produzido por sua geração, dando mais espaço a algo que não se incluía no formato que as gravadoras e os produtores estavam construindo para aquele momento musical do Brasil. O fortalecimento do rock dentro dos anos oitenta foi orientado por um padrão musical e estético que tinha uma orientação fortemente comercial. Por esse caminho, a grande oportunidade dos

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 24.

Engenheiros do Hawaii surgiu quando uma gravadora do centro do país resolve lançar uma coletânea de rock apenas com bandas do Rio Grande do Sul. Seriam cinco as escolhidas e a banda de Humberto Gessinger foi uma delas. O disco se chamou *Rock Grande do Sul*.

Mesmo contrariando as previsões, o sucesso da coletânea com as bandas gaúchas de rock proporcionou aos Engenheiros do Hawaii o contrato com uma gravadora para que pudessem gravar e pensar no que faziam de modo mais profissional e planejado. Aproveitando as músicas que já possuíam, o primeiro álbum da banda teve um título peculiar: *Longe Demais das Capitais*.

Com Carlos Maltz na bateria, Marcelo Pitz no baixo e Humberto Gessinger na voz e guitarra, o LP de estreia ganha um Disco de Ouro e alça a banda ao sucesso nacional, paralelamente à trajetória de turnês que a banda começava a fazer. Esse primeiro álbum trouxe letras que engenhosamente trabalhavam com conceitos aparentemente antagônicos, como em *Toda Forma de Poder*, uma letra que, como Humberto Gessinger justifica, “*cometeu quatro pecados capitais: colocou Fidel e Pinochet na mesma frase, tinha participação de um ícone da MPG, estourou no Brasil inteiro e entrou numa novela (nessa ordem)*.”¹⁹⁷

Entre outras singularidades que seu trabalho revela, a capacidade de politizar temas quase despercebidos, o domínio de uma linguagem articulada e uma abrangência de assuntos ao mesmo tempo cosmopolitas e regionais conferem a Humberto Gessinger uma posição *sui generis* entre os principais letristas de rock dos anos oitenta. Em versos como *Fidel e Pinochet tiram um sarro de você que não faz nada* tem-se uma amostra da leitura de *mundo* que ele consegue fazer, demonstrando uma liberdade corajosa para não cair na ilusão de qualquer ideologia totalizante.

4.1.2 Pra ser sincero

Por esse caminho o processo de criação de Humberto Gessinger vai contemplar dois eixos principais: a nostalgia por um passado ainda recente e no qual as ideologias ainda faziam algum sentido e, em contrapartida, a *vontade* de entendimento e assimilação aos novos

¹⁹⁷ GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009, p. 21.

valores e códigos sociais que àquele tempo estavam se estruturando; produzindo um relativismo cultural inconcebível às gerações anteriores. É entre esses extremos que a poética de suas letras pode ser situada e, assim como a poética de Renato Russo e Cazusa, também esta movimentou-se para um pessimismo existencial e ideológico. Sobre a sua interação com as letras que escreve, ele mesmo faz a seguinte explicação:

*Nem sempre é linear como as pessoas imaginam. É sempre autobiográfico, mas a biografia pode ser escrita num código indecifrável até pra quem escreve. Pintam músicas alegres quando a gente está triste. O contrário disso também pinta. Se escrevêssemos só para nos revelarmos, seria mais lógico um boletim semanal com gráficos. Coloridos livros de geografia sentimental. Muitas vezes a gente escreve em busca de balanço. Um balanço dos quadris ou um balanço de tudo que passou. Geralmente é um balanço de equilíbrio.*¹⁹⁸

Em ritmo ascendente, os discos seguintes lançados pelos Engenheiros do Hawaii, *A Revolta dos Dândis*, 1987, *Ouçã o que eu digo, não ouça ninguém*, 1988, *Alívio Imediato*, 1989 e *O Papa é Pop*, 1990, mantiveram a banda com uma confortável marca de vendagens, shows e reconhecimento da crítica especializada, credenciando-a como uma das mais importantes do rock brasileiro dos anos oitenta.

Em letras como *Infinita Highway*, *Muros e Grades*, *Toda Forma de Poder* e *Somos Quem Podemos Ser* edifica-se esse viés pessimista com o qual pode-se ler a obra de Humberto Gessinger, pontilhando, em cada uma delas, sinais de que há uma confluência do pessimismo com o rock dos anos oitenta, seja pelo modo como as relações humanas se estabelecem nos versos das letras, seja pela própria relação que o indivíduo recria com a sua subjetividade.

As letras/poemas aqui selecionadas remontam ao contexto do Brasil dos anos oitenta, embora também façam alusão à trajetória de mudanças que transformavam o mundo no decurso daquela década. Humberto Gessinger recompõe com seus versos as peças políticas e sociais que moldaram a sua geração, matizando-as com a verve contestadora que caracteriza o rock como estilo de música apto a dar voz

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 111.

aos anseios e descaminhos comumente percebidos apenas pelos mais jovens.

Em síntese, suas letras tematizam o caos de uma civilização urbana, industrial, periférica e subdesenvolvida, como era a civilização brasileira dos anos oitenta e, ao mesmo tempo, abre portas para expressar um regionalismo remanescente, apesar de estar em acelerado processo de intersecção, ou fragmentação, em uma ação que Néstor García Canclini pontua como uma espécie de *hibridismo cultural*¹⁹⁹, explorando os interstícios que se abriam naquele contexto de intensas mudanças sociais. É portanto dentro deste quadro que as letras de Humberto Gessinger dialogam com os dilemas do cotidiano estéril de seu tempo.

Com Humberto Gessinger o rock brasileiro dos anos oitenta entende o *mundo* sob um olhar que o enquadra como um elemento adverso e por isso incapaz de satisfazer qualquer *vontade*, validando com isso a principal máxima do pessimismo shopenhauriano. Dentro da lógica – talvez proposta – do rock, as letras dos Engenheiros do Hawaii e, sobretudo do seu líder, apresentaram uma postura que desde o início acabou estigmatizando a banda e, talvez, não dando-lhe o mesmo *status* de outras do eixo Rio – São Paulo, o que, segundo o próprio Humberto Gessinger, teria sido uma escolha consciente, seguindo assim a postura primeira do rock como um estilo e mesmo uma atitude não sujeita às exigências do mercado, já quê:

Esse negócio de rock'n'roll, música de massa, que mistura grana e jet-set, é muito perigoso. O Engenheiros nunca assumiu essa postura. Sempre tivemos nossas opiniões – mas, já de saída, também deixamos claro que estávamos

¹⁹⁹ Refletindo sobre as constantes influências culturais a que as sociedades modernas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, estabelecem entre si, Néstor García Canclini acentua que o termo *hibridismo* seria aquele mais apto a nomear essas fusões culturais já que outros termos, tais como *mestiçagem*, *sincretismo* e *crioulização* têm outros referenciais, não exatamente ligados às fusões culturais que a modernidade propicia por meio das tecnologias de informação. Para o autor, esses velhos termos da bibliografia antropológica são insuficientes uma vez que “*como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridização aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos.*” CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Trad. Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. XXIX.

*carregando junto as nossas incoerências e dúvidas. Isso é fundamental na coisa da música: sempre fomos autoirônicos. E, quando a banda começou a acontecer, isso subiu um pouco mais de tom. Acredito que continuamos assim. E nunca tivemos um discurso heróico – apesar de nos acusarem um pouco disso.*²⁰⁰

Conceituando a sua banda como uma das poucas a não adotar táticas de marketing que a tornassem mais assimilada pelo público, Humberto Gessinger parece ter consciência do caminho que escolheu seguir, levando adiante uma independência que marca geralmente o início de uma banda de rock, mas não toda a sua trajetória. Sobretudo quando já inserida dentro da indústria fonográfica. Quando considera *perigoso* o mercado e as relações que nascem a partir dele, o líder dos Engenheiros do Hawaii demarca uma linha que separa o seu trabalho de uma instrumentalização a que geralmente outros artistas, por variadas motivações, acabam por sucumbir.

Essa postura acentua a percepção de que Humberto Gessinger legitima os *devires* de desilusão e descrença que pontuam muitas de suas letras de música, demonstrando assim, ao que nos parece, o conhecimento dos *agenciamentos complexos*²⁰¹ que delimitam qualquer postura em busca de uma difícil coerência entre vida e obra. Nas letras de sua autoria que integram o *corpus* deste trabalho acadêmico percebe-se essa não submissão à lógica imperativa daquilo que ele mesmo denuncia como *formas de poder*.

Como exemplos da densidade pessimista com a qual Humberto Gessinger tece a sua poética musical estão aqui as letras de: *Toda Forma de Poder*, *Infinita Highway*, *Somos Quem Podemos Ser* e *Muros e Grades*, todas elas com os referenciais, como acreditamos, da *concepção negativa*²⁰² com a qual Schopenhauer caracterizava as

²⁰⁰ Depoimento de Humberto Gessinger. In: AVILA, Alisson. **Gauleses Irredutíveis**: causos e atitudes do rock gaúcho. Alisson Avila, Cristiano Bastos, Eduardo Müller. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001, p. 160.

²⁰¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 54.

²⁰² MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988, p. 241: “*O pessimismo de Schopenhauer é caracterizado exatamente por essa concepção negativa do indivíduo e das limitações de sua experiência. Há apenas uma maneira de superá-las, segundo ele: através da arte e da experiência estética, sobretudo da música, que Schopenhauer valorizava particularmente. Na música se ouve a vontade se expressando, não a vontade particular do indivíduo, mas a vontade, e desse modo podemos experimentar a eternidade.*”

experiências do indivíduo, tentando por meio da música estabelecer uma possibilidade de sublimação ante às mazelas do mundo.

4.2 TODA FORMA DE PODER

*Eu presto atenção no que eles dizem
Mas eles não dizem nada*

A vida política do Brasil foi uma das temáticas mais presentes nas manifestações artísticas dos anos oitenta. Assim, também a música produziu um acervo de composições que deixaram indícios significativos do sentimento de pesar e indignação que aqueles fatos despertavam na população de modo geral. *Toda Forma de Poder* é uma das letras/poemas do *corpus* que melhor expressam o descrédito com o qual a nova geração do rock nacional enxergava os reveses políticos daquele período.

A assimilação de acontecimentos ligados à esfera política e a transfiguração deles para a música proporcionou o surgimento de letras que exemplificam por meio de uma linguagem não rebuscada a maturidade de reflexões que fizeram do caos o mote de suas criações. *Toda Forma de Poder* testemunha a incompreensão e a falta de credibilidade que a política suscitou na população ante uma série de fatos que contrariavam as expectativas até aquele momento acalentadas após mais de duas décadas de censura e regime ditatorial.

Os versos desta letra desalojam os resquícios de respeitabilidade que poderiam ainda restar às classes políticas do país; e, na ousadia de dizer o inconfessável, denunciam não apenas a mediocridade do real como, de maneira acentuada, os responsáveis pela desventura que havia se tornado aderir a qualquer corrente ideológica. O quadro histórico que *Toda Forma de Poder* oferece é uma tela pessimista sobre o Brasil e o mundo ocidental. No entanto, a letra é um retrato da sublimação que ainda era possível de ser atingida por meio da arte; ou ainda o testemunho da existência de uma verve irônica, a qual alguns versos deixam transpassar. Aqui, em sua íntegra, *Toda Forma de Poder*, do álbum *Longe Demais das Capitais*, de 1986:

Eu presto atenção no que eles dizem, mas eles não dizem nada.

Fidel e Pinochet tiram sarro de você que não faz nada.

E eu começo a achar normal que algum boçal atire bombas na embaixada.

Se tudo passa, talvez você passe por aqui

E me faça esquecer tudo que eu vi

Se tudo passa, talvez você passe por aqui

E me faça esquecer...

Toda forma de poder é uma forma de morrer por nada.

Toda forma de conduta se transforma numa luta armada.

A história se repete mas a força deixa a história mal contada...

Se tudo passa, talvez você passe por aqui

E me faça esquecer tudo que eu vi

Se tudo passa, talvez você passe por aqui

E me faça esquecer...

E o fascismo é fascinante deixa a gente ignorante e fascinada.

É tão fácil ir adiante e se esquecer que a coisa toda tá errada.

Eu presto atenção no que eles dizem mas eles não dizem nada.

Se tudo passa, talvez você passe por aqui

E me faça esquecer tudo que eu vi

Se tudo passa, talvez você passe por aqui

E me faça esquecer...²⁰³

Em *Toda Forma de Poder* identifica-se a aversão a todas as formas de totalitarismo. Por isso, seus referenciais e seus valores são postos em xeque ante à série de argumentos que são encadeados sob alusões a fatos e personagens históricos. É a partir dessa incursão que

²⁰³ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Toda Forma de Poder”. Humberto Gessinger [letrista]. In: **Longe Demais das Capitais**. São Paulo: BMG, p1986. 1 LP. Faixa 1.

se ergue uma contestação aberta aos valores que sustentavam a realidade ali presente.

De forma mais contundente, nesta letra/poema há o desprezo pelas instituições que reproduzem todo um aparato de coisas e pessoas que nada mais seriam do que mecanismos de manutenção de um sistema opressor e desacreditado. Assim, *Toda Forma de Poder* refere-se a todas as esferas de poder: dos políticos totalitaristas aos mais sutis da convivência urbana, bem como os *poderes simbólicos*²⁰⁴ que operam sob outros condicionantes que não os da força; desde os poderes constituídos por Estados até as relações cotidianas que funcionariam sob diferentes *estados* de poder. Estariam então aqui presentes aqueles poderes apontados por Michel Foucault quando este mesmo alude ao “*poder de coerção a que estamos invariavelmente sujeitos, não havendo brechas, nem mesmo escapismos mentais para uma liberdade plena; somos todos vítimas e cúmplices de poderes instituídos.*”²⁰⁵

Na letra, os poderes, em sua plenitude ligados a alguma ideologia maior, são não somente nomeados, como também ridicularizados, quase como um fetiche ao qual a humanidade voluntariamente se sujeitaria. *Toda Forma de Poder* consegue desta maneira recuperar Arthur Schopenhauer e ver o *mundo* como uma utopia inalcançável, incapaz portanto de realizar qualquer *vontade*. Outro ponto a salientar é o do distanciamento ou refúgio, sendo estes encontrados apenas na simplicidade do dia-a-dia. O único modo de esquecer, ou de ao menos transfigurar a opressão coletiva a qual o *eu*

²⁰⁴ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. trad. Fernando Tomaz. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 15: “*O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objectivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia.*”

²⁰⁵ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 23. ed. São Paulo: Editora Graal, 2007, p. 47. A constituição de poderes instituídos que cerceiam os sujeitos em diversos campos é um dos focos de estudo de Michael Foucault. Estando inserida em contextos sociais pré-estabelecidos, que por sua vez dinamizam um código particular de condutas, toda subjetividade aparece condicionada a um jogo de regras, nem sempre explícitas, com força suficiente para amoldar individualidades que não se adéquam à configuração social existente. A cumplicidade que supostamente haveria entre esses *poderes instituídos* e o sujeito permanece como algo subjacente às regras sociais, tão imanentes que praticamente inviabilizariam maiores questionamentos.

lírigo da letra se submete, seria abraçando a pouca individualidade que ainda lhe restaria; seus amores, suas esperas, pequenas vitórias ou derrotas, tangenciando desta forma o constante *dever* pessimista que enlaça as relações sociais.

Os primeiros versos são não somente os mais audaciosos como também os mais reveladores de um traço característico de letras/poemas que se fundamentam sobre essa temática que alude a algo que poderíamos a princípio denominar como denúncia ou crítica social. Empregando uma verve sátira e com o uso de vocábulos de conotação popular, o ouvinte/leitor de *Toda Forma de Poder* é introduzido a um universo patético, quase circense, no qual ele pode se reconhecer como sendo o interlocutor destinatário ao qual os versos se direcionam. Assim:

Eu presto atenção no que eles dizem, mas eles não dizem nada.

Fidel e Pinochet tiram sarro de você que não faz nada.

E eu começo a achar normal

Que algum boçal atire bombas na embaixada

Dentro do campo de referências aludidas pelos versos acima, o leitor atento pode se deparar com o gosto pela ridicularização. Aqui talvez expressa pelas possibilidades semânticas no uso da palavra *sarro*, uma expressão urbana comum, e também por isso demonstrativa da leitura atual empregada pela composição, em uma construção que pode ser interpretada como uma tentativa de retratar o contexto percebido e ao mesmo tempo denunciado pela letra.

A potência desses versos iniciais reside, fundamentalmente, na força com que eles nomeiam fatos e personagens contemporâneos a qualquer cidadão do final do século passado, como ainda na pouca credibilidade atribuída aos eloquentes discursos políticos, bem como às ditaduras de esquerda e direita igualando-se em lugares comuns. Acrescentando-se a isso os já habituais atentados terroristas mencionados na primeira estrofe do texto, conferindo então um caráter de denúncia e prenúncio à letra. É sobre essa moldura de crítica que se encontra a força corrosiva neste trabalho de Humberto Gessinger. Com isso, o detalhe mais pertinente recai nos dois últimos versos, *E eu começo a achar normal/Que algum boçal atire bombas na embaixada*, porque revela a ótica com a qual passa a ser assimilada toda aquela profusão de elementos que não eram cotidianos à geração passada. Ou

seja: a geração do rock dos anos oitenta, no Brasil, pôde tangenciar para a música a desilusão que via no *mundo*.



Figura 9 – Capa do LP *Longe Demais Das Capitais*, lançado em 1986. Retirado em: <www.engenheirosdohawaii.com.br> Acesso em: julho. 2011.

Foi pela perspectiva da normalidade, do corriqueiro, aceitável e quase indiferente que trabalhos como *Toda Forma de Poder* elaboraram uma poética com nítidas nuances pessimistas. A voz do *eu* lírico que denuncia e desabafa é uma voz extenuada, que tem nesse ato a criação de alegorias para a si mesmo representar aquilo que vê e sente. Não parece haver nesta letra/poema de Humberto Gessinger outras ambições além destas. Não há ao longo do texto qualquer menção a uma força coletiva capaz de alterar o rumo dos acontecimentos. A única alteração estaria na maneira pela qual esses fatos seriam assimilados: não mais com as ânsias da contestação ou da denúncia revolucionária outrora vigentes. O que restaria à geração oitenta seria a apatia contemplativa

daqueles que sabem e vêem, embora não façam intervenções ou tampouco têm qualquer desejo de ação. A segunda estrofe, à exceção do refrão, segue na mesma direção da anterior, dilatando ainda mais os novos referenciais que norteiam o vazio ideológico propagado pela letra:

Toda forma de poder é uma forma de morrer por nada.

Toda forma de conduta se transforma numa luta armada.

A história se repete mas a força deixa a história Mal contada...

A definição metafórica do primeiro verso acima tem uma carga representacional significativa. Conectando os verbos *poder* e *morrer* ao substantivo *nada*, Humberto Gessinger pontua com objetividade e linguagem poética a interpretação derradeira dos sistemas de seu tempo, conseguindo substanciar nesse verso a interpretação que sua geração fez para os conflitos ideológicos que se mostravam já sem sentido no contexto histórico dos anos oitenta. Os poderes nada representavam. Seriam meramente alegorias a serviço de uma horda não comprometida com ideais maiores capazes de justificar qualquer luta, conduta ou morte.

Em *Toda Forma de Poder* a ilusão da *vontade* mostra-se com toda a extensão que possui enquanto elemento que distorce e camufla a realidade, apresentando um *mundo* adverso cujas representações edificam uma alienação em permanente processo de elaboração. Sob este paradigma, o pessimismo está presente nesta letra/poema porque não consegue despojar-se das ilusões da história, sempre a repetir-se num ciclo infundável. No Brasil dos anos oitenta o pessimismo tornava-se uma postura a ser assumida ou mesmo a última possibilidade de uma existência consciente de si mesma, bem como das delimitações que possuía diante de *vontades* e *desejos* inviáveis. *Toda Forma de Poder*, em seus versos, consegue explorar a temeridade e os engodos de ideologias fracassadas que outrora exerciam forte agenciamento sobre os indivíduos. A *luta armada* mencionada no segundo verso é vã, ilógica e manipuladora, uma vez que não raro estava ela a serviço de alguma opressão ideológica, tal como sugere o contexto maior da letra.

Na terceira estrofe há mais uma afirmação que corrobora a intencionalidade do texto e também a retomada final daquilo que fora dito em sua abertura, logo no primeiro verso, *Eu presto atenção no que eles dizem mas eles não dizem nada*, já agora como uma asserção

incontestável ante à argumentação construída pelos versos anteriores. A retomada desse verso consegue funcionar como uma ferramenta retórica, recuperando a sentença inicial da letra e ao mesmo tempo não possibilitando defesas após todas as constatações descritas em seu *dever* discursivo. *Eu presto atenção no que eles dizem mas eles não dizem nada* nega alguma crença positiva quanto aos agenciamentos impostos por qualquer modelo ou sistema político vigentes. Adiante, a letra prossegue em seu caminho de notável desencanto político-social:

*E o fascismo é fascinante deixa a gente ignorante e fascinada.
É tão fácil ir adiante e se esquecer que a coisa toda tá errada.
Eu presto atenção no que eles dizem mas eles não dizem nada.*

O primeiro verso da estrofe acima, construído sob uma estilização de linguagem, quer abrir as denúncias, as descrenças e a decepção suscitadas por aquele contexto histórico-social. Sob a cadência de *fascismo*, *fascinante*, *ignorante* e *fascinada* a letra tem aqui o seu arremate definitivo; a aproximação mais verossímil do passado com o presente, igualados como um comum sistema, incapaz de renovar-se aos olhos daquela geração. A objeção frente àquilo que denuncia não impede que haja espaço para uma benevolência moral, uma espécie de *mea culpa* indulgente, expresso no segundo verso: *é tão fácil ir adiante e se esquecer que a coisa toda tá errada*. As dimensões que esse verso pode ganhar em interpretações são múltiplas, embora a que se sobressai, como acreditamos, seja aquela que dá indulgência aos que ainda deixavam-se arrebatar pelos discursos totalizantes, malgrado a falta de respeitabilidade de que gozavam.

Essa afirmativa de inclusão, ou mesmo de culpa ante à conjuntura social e política que se desenhava, abarca também uma reflexão quanto ao próprio *existir* e ao modo como se percebia essa existência segundo a letra de Humberto Gessinger. Essas preocupações fazem-se presentes em *Toda Forma de Poder* porque a letra abre-se a questionamentos de cunho existencial e ideológico, com asseverações desalentadoras e porque o *eu* lírico da letra/poema vê a si como uma mera peça de exclusão ou inclusão dentro de um *dever* pessimista ervado por representações que podem eclipsar a racionalidade.

Seguindo esse percurso de leitura, a letra de Humberto Gessinger é um discurso cujas camadas de sentido direcionam o leitor a

um encontro com a paisagem cultural dos anos oitenta, acentuando sobremaneira o viés político e social do Brasil naquela década. A estrofe final sublinha o estado de percepção daquela geração em relação àquilo que mais lhe interpelava, quando finaliza: *Eu presto atenção no que eles dizem/mas eles não dizem nada*. Estes dois versos funcionam como um epílogo de *vontade* e ao mesmo tempo descrença com o *mundo* percebido em *Toda Forma de Poder*. Lendo-os à distância do momento no qual foram escritos, eles possibilitam a averiguação de que, à revelia do desencanto, há uma criação que reflete as possibilidades, ou mesmo as impossibilidades de seu tempo, fazendo do pessimismo o seu principal agenciamento.

4.3 INFINITA HIGHWAY

*Eu posso ser um beatle, um beatnik
Ou um bitolado*

Em 1987 o grupo Engenheiros do Hawaii lança o segundo álbum de sua discografia, intitulado *A Revolta dos Dândis*. Entre as faixas, *Infinita Highway* foi um dos *singles* de maior sucesso da banda. Como mais um trabalho de Humberto Gessinger, esta letra exemplificava novamente o tipo de linguagem utilizada em suas composições²⁰⁶. A profusão de versos, as referências a fatos históricos e a movimentos culturais potencializam na letra um dinamismo próprio, o que se tornaria uma característica dos Engenheiros do Hawaii.

A *aliteração*²⁰⁷ da epígrafe acima exemplifica a capacidade de Humberto Gessinger em elaborar uma linguagem acessível e ao mesmo

²⁰⁶ As letras de Humberto Gessinger teriam algumas singularidades bastante peculiares, sendo a mais importante delas o trocadilho. Assim, para Luís Augusto Fischer, embora o processo criativo de Humberto Gessinger seja diferenciado, “*uma forma de dizer isso, de explicar esse processo, é meio complicada, mas me parece exata: HG opera por trocadilhos, que acrescentam dimensões no discurso ao aproximar conteúdos inusitados, e por saltos semânticos, que aproximam dimensões distantes. Sua arte caminha mediante reiterações de som e de forma – por pura falta de opção, púrpura é cor do coração – que são recombinações de sentido e não deixam de ter sempre alguma coisa da estrutura do sonho.*” In: FISCHER, Luís Augusto. In: GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009, p. 287.

²⁰⁷ TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974, p. 217.

tempo cheia de adereços. Fazendo alusão aos *Beatles* e aos *Beatniks*²⁰⁸, no que concerne aos sentidos apreendidos a partir destes versos de *Infinita Highway*, podemos encontrar nesta letra/poema a potencialidade de visualizar no rock brasileiro dos anos oitenta uma variedade temática e subjetiva atravessada constantemente por um viés pessimista que contextualizava a sua poética. Sob esta percepção, percebemos que uma cadência rítmica de *devires* sustenta os versos, fazendo assim um paralelo ao ritmo acelerado dos acontecimentos históricos que pontuaram o Brasil àquele tempo. Abaixo, a *Infinita Highway* de Humberto Gessinger:

*Você me faz correr demais
Os riscos desta highway
Você me faz correr atrás
Do horizonte desta highway
Ninguém por perto, silêncio no deserto
Deserta highway
Estamos sós e nenhum de nós
Sabe exatamente onde vai parar*

*Mas não precisamos saber pra onde vamos
Nós só precisamos ir
Não queremos ter o que não temos
Nós só queremos viver
Sem motivos, nem objetivos
Nós estamos vivos e é tudo
É sobretudo a lei
Dessa infinita highway*

*Quando eu vivia e morria na cidade
Eu não tinha nada, nada a temer
Mas eu tinha medo, medo dessa estrada
Olhe só, veja você
Quando eu vivia e morria na cidade
Eu tinha de tudo, tudo ao meu redor*

²⁰⁸ WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 128: “*Movimento literário, vanguarda artística com ramificações na música e na fotografia, a geração beat foi um sopro de ar fresco na cultura norte-americana dos anos 50. Manifestou-se por meio de um grupo de jovens escritores que extrapolaram a arte e a vida transformando-as numa explosão criativa, embalada pelo êxtase das drogas, em busca de experiências transcendentais.*” Fazendo alusão aos *beatniks* como uma possibilidade de postura existencial, Humberto Gessinger dialoga com as origens da contracultura dos anos sessenta e corrobora afi o questionamento dos valores que eram neles apregoados, tal como a chamada *Geração Beat* o fez.

*Mas tudo que eu sentia era que algo me faltava
E à noite eu acordava banhado em suor*

*Não queremos lembrar o que esquecemos
Nós só queremos viver
Não queremos aprender o que sabemos
Não queremos nem saber
Sem motivos, nem objetivos
Estamos vivos e é só
Só obedecemos a lei
Da infinita highway*

*Escute, garota, o vento canta uma canção
Dessas que uma banda nunca toca sem razão
Me diga, garota: será a estrada uma prisão?
Eu acho que sim, você finge que não
Mas nem por isso ficaremos parados
Com a cabeça nas nuvens e os pés no chão
"Tudo bem, garota, não adianta mesmo ser livre"
Se tanta gente vive sem ter como comer*

*Estamos sós e nenhum de nós
Sabe onde vai parar
Estamos vivos, sem motivos
Que motivos temos pra estar?
Atrás de palavras escondidas
Nas entrelinhas do horizonte dessa highway
Silenciosa highway*

*Eu vejo um horizonte trêmulo
Eu tenho os olhos úmidos
Eu posso estar completamente enganado
Eu posso estar correndo pro lado errado
Mas "a dúvida é o preço da pureza"
É inútil ter certeza
Eu vejo as placas dizendo
"não corra, não morra, não fume"
Eu vejo as placas cortando o horizonte
Elas parecem facas de dois gumes
Minha vida é tão confusa quanto a América
Central
Por isso não me acuse de ser irracional
Escute, garota, façamos um trato:
Você desliga o telefone se eu ficar um pé no saco
Eu posso ser um Beatle, um beatnik*

*Ou um bitolado
 Mas eu não sou ator
 Eu não tô à toa do teu lado
 Por isso, garota, façamos um pacto
 De não usar a highway pra causar impacto*

*Cento e dez, cento e vinte
 Cento e sessenta
 Só prá ver até quando o motor aguenta
 Na boca, em vez de um beijo,
 Um chiclet de menta
 E a sombra do sorriso que eu deixei
 Numa das curvas da highway.²⁰⁹*

Contextualizando o presente, aludindo ao passado e, se não desprezando, ao menos ignorando o futuro, *Infinita Highway* está agenciada pelo pessimismo de Arthur Schopenhauer porque vê no *mundo* um lugar desprovido de sentido, incapaz de oferecer alento aos desejos e sonhos de sua geração. Os versos *Estamos vivos, sem motivos/ Que motivos temos pra estar?* comportam forte amálgama de desencanto pessimista. A vida, em *Infinita Highway*, é um constante vazio; uma busca infinita, como o próprio título dela confessa; um caminho sem fim²¹⁰ que não levará a lugar algum; um andar fadado ao fracasso, sem perspectivas de melhora e no qual acreditar na realização do desejo seria um engano certo, já que ele é em si mesmo algo inatingível, jamais alcançado, restando apenas o consolo da *espera infindável*²¹¹ por algum tipo de salvação.

²⁰⁹ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Infinita Highway”. Humberto Gessinger [letrista]. In: **A Revolta dos Dândis**. São Paulo: BMG, p1987. 1 LP. Faixa 3.

²¹⁰ Humberto Gessinger reconhece essa metáfora de caminho, estrada e percurso dentro da letra como uma transfiguração da própria vida. A história de criação de *Infinita Highway* é por ele contada assim: “*Eu tinha trechos da letra desde sempre. Na noite em que virou canção, tudo aconteceu muito rápido, quase em tempo real. É um lugar-comum, o tema da estrada sem fim. Aqui e no country americano. Variações da mesma longa estrada da vida cantada por Milionário e José Rico.*” In: GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009, p. 180.

²¹¹ Sob este aspecto a *Infinita Highway* de Humberto Gessinger é a metáfora de uma espera sem fim, cujo próprio objeto de espera é algo desconhecido, sem um teor definido, sem traços de identificação ou sinais que pudessem dar àqueles que esperam uma noção de tempo e, principalmente, dos motivos da espera. Na *Infinita Highway* o sujeito parece fadado a ficar onde está, no caminho, à espera de algo que enseje uma fuga da prisão existencial em que se encontra. Tomando esta metáfora da estrada sem fim e dos que ficam encerrados nela, conseguimos estabelecer uma analogia com o que faz Samuel Beckett em *Esperando Godot*, um texto que trabalha à exaustão essa concepção de uma existência que não se completa, presa como está por uma espera que, tal como em *Infinita Highway*, não tem fim. A diferença,

A constatação de que não há de fato motivos para estar vivo traz à consciência uma prerrogativa shopenhauriana. Ou seja: o *eu* lírico compartilha da mesma concepção de vida, *vontade* e *desejo* do pessimismo do século XIX, conhecendo portanto a armadilha que seria cair na ilusão de que o *mundo* é um espaço de potencialidades positivas, quando ele não o é. Percorrendo esta constatação, mais à frente a letra/poema segue a mesma tendência de reduzir o *mundo* e a vida nele amparada como arremedos de satisfação ou felicidade. A partir daí um outro tema aparece alinhado ao questionamento maior que existe, enlaçando solidão e pessimismo como estados e sentimento coexistentes:

*Estamos sós e nenhum de nós
Sabe exatamente onde vai parar
Mas não precisamos saber pra onde vamos
Nós só precisamos ir*

A percepção de uma subjetividade incapaz de entabular com nitidez aquilo que sente e percebe compõe o drama da solidão expresso aqui. O aparente reducionismo do *mundo* e suas representações a uma esfera pessoal pode ser interpretada como uma tentativa de proteção, uma vez que o coletivo é visto como incapaz de gerar algo semelhante. Em meio à constatação de uma solidão ontológica, segue-se a ideia de que o nada é o único trajeto a ser percorrido, não importando a forma como fosse isso feito. O pessimismo como *dever* está presente também quando se percebe que não existe o menor interesse em sondagens ou experimentações ligadas a um projeto futuro de vida. Os dois últimos versos da estrofe acima referida legitimam esta interpretação.

contudo, localiza-se na imobilidade dos personagens de Beckett contra o constante avançar do *eu* lírico da letra de Humberto Gessinger, compartilhando ambas da certeza de que não existem fugas ao ostracismo existencial que vivenciam. In: BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1976.

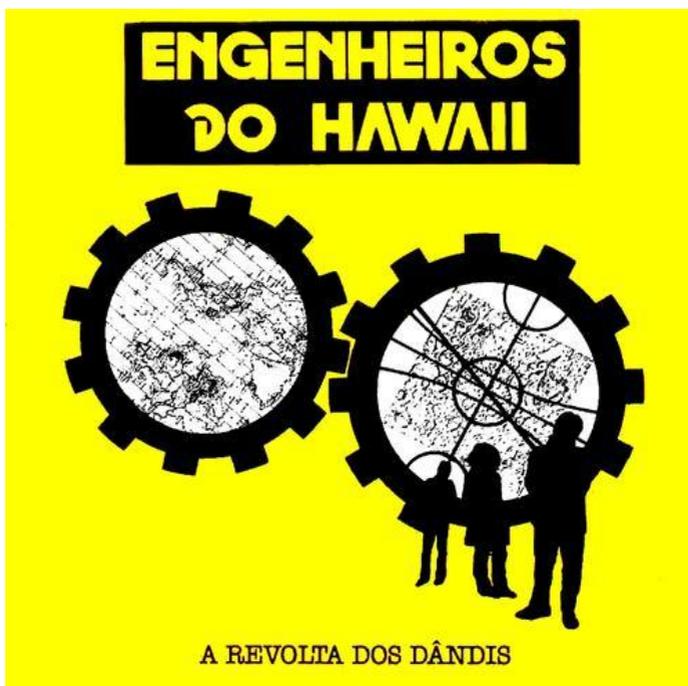


Figura 10 – Capa do LP *A Revolta Dos Dândis*, lançado em 1987.
Retirado em: <www.engenheirosdohawaii.com.br> Acesso em: julho. 2011.

Entretantes, mesmo descortinando as amarras responsáveis pelo pessimismo de sua geração, *Infinita Highway* consegue tangenciar sua direção apontando elementos que sugerem um lirismo poético, ainda que esteja este impregnado por um desencanto existencial. Em meio ao caos da previsão de um futuro sem motivos para ser vivido, os versos abaixo agora sugerem a procura por um interlocutor que compartilhe a adversidade de *mundo* que se revelava àquela geração. A cumplicidade do *eu* lírico com um possível interlocutor abre com isso espaços para um *dever* criativo que teria na arte alguma satisfação a oferecer. Assim, não obstante o contexto pessimista, as letras de rock da geração oitenta puderam construir uma identidade própria com os *agenciamentos* de um repertório existencial permeado por mudanças históricas e políticas que por sua vez acarretaram transformações na vida social e cultural do país. Abaixo, *Infinita Highway* articula esse lirismo intercalando o pessimismo com os resquícios de uma *vontade* pulsante:

*Escute, garota, o vento canta uma canção
 Dessas que uma banda nunca canta sem razão
 Me diga, garota: será a estrada uma prisão?
 Eu acho que sim, você finge que não
 Mas nem por isso ficaremos parados
 Com a cabeça nas nuvens e os pés no chão
 "Tudo bem, garota, não adianta mesmo ser livre"
 Se tanta gente vive sem ter como viver*

Ainda preso a esta apregoada *vontade*, o texto de Humberto Gessinger faz uma fruição que ora abre, ora mascara o pessimismo latente que o edifica. Os dois versos abaixo demonstram agora a fragilidade de uma voz consciente daquilo que a cerceia; com a consciência plena de que o futuro é temerário e o presente um tempo de sofrimento, testificado pelas lágrimas nos olhos e um horizonte, ou uma *freeway*²¹², de amplas longitudes:

*Eu vejo um horizonte trêmulo
 Eu tenho os olhos úmidos*

Prosseguindo a leitura, com aquilo que pode ser a insinuação de que tudo é uma ilusão, a próxima sequência de versos traz uma elucidação a esse respeito. Nela, o *eu* lírico admite o engano como algo plausível, entendendo a sua racionalidade como algo suscetível a erros então. É partindo desta constatação que o conceito de agenciamento se faz presente nesta letra/poema. *Infinita Highway* comunga com o pessimismo porque está permeada por ideias e imagens que expressam uma leitura de desencanto e desilusão com o *mundo*, com a sociedade e com a própria pulsão de vida do sujeito. Assim, como ter certeza quanto àquilo que se vê, ouve ou sente?²¹³ O sujeito, vitimado por uma *vontade* que engana, estando esta sempre agenciada, está preso às imagens que

²¹² “Nós, no RS, desde os anos 70 estamos acostumados com o termo *freeway*, acho que daí veio *highway*, mais do que de alguma música gringa.” In: GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009, p. 180.

²¹³ Esta idéia de dúvida que permeia os versos de *Infinita Highway* tem uma similaridade com o pensamento schopenhauriano quando este reconhece a impossibilidade imanente que o homem tem de alcançar alguma verdade uma vez que: “Nunca poderemos chegar à verdadeira natureza das coisas vindo de fora para dentro. Por mais que investiguemos, nunca poderemos alcançar outra coisa que não imagens e nomes. Parecemos o homem que anda em volta de um castelo procurando, em vão, uma entrada, e às vezes desenhando as fachadas.” In: DURANT, Will. **A História da Filosofia. Schopenhauer**. trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 295.

sustentam seu universo existencial. A admissão do engano e do erro constata a dúvida como uma credora das *vontades* vigentes, segundo os versos que conduzem este encadeamento, tal como pode-se ler na estrofe abaixo:

*Eu posso estar completamente enganado
Eu posso estar correndo pro lado errado
Mas a dúvida é o preço da pureza
E é inútil ter certeza*

Uma vez deflagrada a impossibilidade de dar seguimento a algo notadamente maior do que poderia desejar, o *eu* lírico enfim admite isso, revelando o caos de uma subjetividade enclausurada pela *vontade*, para mais uma vez aqui fazer referência a Arthur Schopenhauer quando este afirma que enquanto estiver preso à aparência das coisas o sujeito jamais encontrará a felicidade, estando assim fadado a uma busca sem fim. Na estrofe abaixo segue a procura por um interlocutor capaz de entender o sentimento de vazio e incerteza a que se refere a letra:

*Minha vida é tão confusa quanto a América
Central
Por isso não me acuse de ser irracional
Escute, garota, façamos um trato:
Você desliga o telefone se eu ficar muito abstrato*

Infinita Highway, um dos sucessos mais conhecidos da banda Engenheiros do Hawaí, tem em comum à *Ideologia*, de Cazuza, e *Somos Quem Podemos Ser*, também de Humberto Gessinger, a busca por um algo ainda inominável cuja força se localiza justamente na ausência. Reféns de seus próprios agenciamentos, essas letras/poemas conseguem *reterritorializar* o pessimismo dentro do rock brasileiro dos anos oitenta, relegando à posteridade o descrédito que aquela geração outorgou aos sistemas ideológicos de seu tempo. Letras como *Infinita Highway* testificam, como acreditamos aqui, essa proposição interpretativa.

Ludibriado por uma percepção falha e enganosa do *mundo*, o *eu* lírico de *Infinita Highway* busca desejos desconhecidos, inconscientemente manipulados pelos estratégias de uma realidade que instrumentaliza a ação humana por meio de suas infinitas e

*perigosas linhas de fuga*²¹⁴. Esta letra de Humberto Gessinger testemunha, finalmente, a solidão e o vazio que pontuaram o rock brasileiro dos anos oitenta, exemplificando com a subjetividade artística do autor o pessimismo latente de sua geração.

4.4 SOMOS QUEM PODEMOS SER

*A vida imita o vídeo
Garotos inventam um novo inglês
Vivendo num país sedento
Um momento de embriaguez*

No terceiro tratado da *Genealogia da Moral*, mais precisamente no capítulo 14, Nietzsche interpela o leitor com uma espécie de provocação que é ao mesmo tempo intimista, porque oriunda da particular subjetividade de seu pensamento, e também universal, ou seja: direcionada ao homem e aos palcos históricos a que irremediavelmente ele pertence. A angústia nietzschiana reside na impossibilidade do homem libertar-se, de deixar os entrelaçamentos que o *mundo* em torno dele constrói. O trecho abaixo exemplifica esse desejo de expandir ou alterar a sua relação com tudo aquilo que contribui para a legitimação de um *dever* humano, aludindo por meio dessa reflexão à tônica mais importante do pensamento de Arthur Schopenhauer quando este vê na *vontade* humana algo semelhante a uma prisão. Nietzsche, por sua vez, adverte:

Como escapar a esse olhar triste e concentrado dos homens incompletos? Esse olhar é um suspiro que diz: “ah! Se eu pudesse ser outro! Mas não há esperança: sou o que sou; como poderia libertar-me de mim mesmo? Estou cansado demais, já não me suporto mais!”²¹⁵

²¹⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 79.

²¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga, 2. Ed. São Paulo: Escala, 2007, p. 119.

Sou o que sou. É esta a sentença ontológica mais inalterável da citação acima. É em torno dela que todas as demais se erguem, perfilando-se como um suporte ao que a ela está intrínseco. Esta afirmação categórica vai ao encontro de uma das letras que melhor pode caracterizar o pessimismo sob um olhar personalista e existencial. *Somos Quem Podemos Ser*, do álbum *Ouça o que eu digo: não ouça ninguém*, de 1988, é um texto de Humberto Gessinger capaz de fluir essa imagem de prisão a qual o homem teria defronte a sua vida, conseguindo comunicar a impossibilidade de uma mudança que libertasse o indivíduo dos agenciamentos e das *vontades* a que se sujeitaria de maneira inconsciente e automatizada. Em sua íntegra, *Somos Quem Podemos Ser*:

*Um dia me disseram
Que as nuvens
Não eram de algodão
Um dia me disseram
Que os ventos
Às vezes erram a direção*

*E tudo ficou tão claro
Um intervalo na escuridão
Uma estrela de brilho raro
Um disparo para um coração*

*A vida imita o vídeo
Garotos inventam
Um novo inglês
Vivendo num país sedento
Um momento de embriaguez*

*Somos quem podemos ser
Sonhos que podemos ter*

*Um dia me disseram
Quem eram os donos
Da situação
Sem querer eles me deram
As chaves que abrem
Essa prisão
E tudo ficou tão claro
O que era raro, ficou comum*

*Como um dia depois do outro
Como um dia, um dia comum*

*Quem ocupa o trono
Tem culpa
Quem oculta o crime
Também
Quem duvida da vida
Tem culpa
Quem evita a dívida
Também tem*

*Somos quem podemos ser
Sonhos que podemos ter*²¹⁶

Contudo, é possível constatar que existe em *Somos Quem Podemos Ser* espaço para uma condescendência a esta redoma existencial. Ao longo da letra há uma acomodação no sentido de trabalhar este axioma como um ato de aceitação. Por isso: se de fato inexistisse uma alternativa a este ato de *viver* e de *existir*, o caminho mais plausível seria ao menos o de despertar uma consciência crítica ante às opções que o contexto cultural, neste caso os anos oitenta, proporcionava àquela geração que se formava e queria expressar a seu modo aquilo que via e sentia.

Outrossim, encontra-se nesta letra de Humberto Gessinger algo maior do que uma consciência de limitação. Essa afirmação, *somos quem podemos ser*, está emoldurada por uma cadeia de elementos que rememoram a frivolidade do cotidiano, e é por meio dessa estratégia que a existência torna-se mais palatável, menos ascética e vertiginosa como o é na passagem de Nietzsche, mencionada no trecho acima. Intentando aproximar esses axiomas, os próximos versos são uma imersão no cenário pop dos jovens brasileiros dos anos oitenta e ao mesmo tempo fazem um julgamento contundente quanto aos *devires* possíveis de serem estimulados dentro daquele momento já datado. Assim, em:

*A vida imita o vídeo
Garotos inventam
Um novo inglês
Vivendo num país sedento
Um momento de embriaguez*

²¹⁶ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Somos Quem Podemos Ser”. Humberto Gessinger [letrista]. In: **Ouçã o que eu digo**: Não ouça ninguém. São Paulo: BMG, p1988. 1 LP. Faixa 3.

Há o reconhecimento de que o país passava por um momento *sui generis* de sua história, ensejando alusão a múltiplas leituras, embora praticamente todas possibilitem um direcionamento pontual para os reveses da política, da economia e das atitudes comportamentais da juventude e do povo brasileiro àquela época²¹⁷. Sob a circunscrição da letra, o *país sedento* funciona como uma *vontade*; um ímpeto de pulsão capaz de operar transformações agudas e necessárias. Entretanto, já no verso seguinte, esta mesma *vontade*, este mesmo desejo de mudança, mostra-se natimorto, ilusório, vão, mais um artefato poético do que uma autêntica conclamação. Essa linha de leitura acentua-se quando o *eu lírico* a ela confere legitimação por meio do refrão título da letra:

*Somos quem podemos ser
Sonhos que podemos ter*

As limitações de quaisquer ações, individuais ou coletivas, estão engessadas por um trocadilho de importante valor semântico: *podemos ser* aquilo que *sonhamos ter*. Com isso, abre-se aqui uma investigação quanto ao valor humano atribuído dentro de uma sociedade capitalista e periférica como aquela que descrevia. O *ser* e o *ter* funcionam como prerrogativas em relação à própria existência do sujeito. Ficando aquém das implicações filosóficas que tais conjecturas podem imantar, resta aqui a percepção de fragilidade que a letra impõe ao *somos*, agenciando-o explicitamente àquilo que se poderia *ter*.

²¹⁷ Quando diz que *a vida imita o vídeo*, parece que Humberto Gessinger se refere à televisão ou ainda aos videoclips, que tiveram o seu auge nos anos oitenta, quando a indústria fonográfica passou a considerá-los tão importantes quanto a própria produção dos discos. Rápido, instantâneo, e meramente comercial, entendemos essa analogia como uma crítica aos valores consumistas da sociedade e a sua superficialidade. Corroborando essa ideia, em relação aos videoclips, Canclini os vê assim: “(...) na maioria dos casos toda a ação é dada em fragmentos, não pede que nos concentremos, que busquemos uma continuidade. Não há história da qual falar, nem sequer importa a história da arte ou da mídia; saqueiam-se imagens de todas as partes, em qualquer ordem.” In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa, 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 305.



Figura 11 – Capa do LP *Ouça O Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém*, lançado em 1988.

Retirado em: <www.engenheirosdohawaii.com.br> Acesso em: julho. 2011.

É criando esta linha de fuga que *Somos Quem Podemos Ser* dá sequência aos seus versos, procurando por vezes adicionar à profundidade de sua poética uma inquietação pueril, capaz de ser entendida como mecanismo retórico de disfarce ou paliativo ante ao conspícuo abismo que seria a vida aos moldes pontuados pelo retrato pessimista existente na letra. Neste sentido, *Somos Quem Podemos Ser* apresenta uma sintaxe engenhosa, repleta de um lirismo que potencializa no *mundo* a descrição de um cenário de farsas e irremediável clausura. A estrofe abaixo apresenta um pluralismo de vozes que, em comum, pontuam em metáforas as falsas representações e consequentes ilusões a que as subjetividades estariam sujeitas. Imiscuir-se neste cenário seria cair na *prisão* aludida pelo quinto verso:

*Um dia me disseram
Que as nuvens*

*Não eram de algodão
 Sem querer eles me deram
 As chaves que abrem essa prisão
 Quem ocupa o trono
 Tem culpa
 Quem oculta o crime
 Também
 Quem duvida da vida
 Tem culpa
 Quem evita a dúvida
 Também tem...
 Somos quem podemos ser
 Somos que podemos ter*

Seguindo nossa leitura, constatamos que nervuras sem saídas estão presentes quando os versos finais formam uma sequência sinalizando a existência de *culpa*, *crime*, *dúvida* e *vida*. Estes quatro elementos funcionam como um estratagema para indicar ao interlocutor que era o pessimismo, o vazio existencial e a perda dos valores os caminhos que norteavam a geração oitenta. Ao contrário de outras gerações, os idealismos ou as ideologias apregoadas por Cazusa não existiam mais para os jovens que presenciavam o caos social daquela década.

Finalizando com o refrão *Somos quem podemos ser/Sonhos que podemos ter*, Humberto Gessinger desvincula os valores de sua geração àquilo que ela seria ou poderia vir a ser, e, oposto a isso, sentencia que em um mundo já sem utopias, restaria apenas o sonho/*vontade* como derradeira realização. Com isso, parece não existir uma reflexão que fuja a esta constatação já que, afinal, ela seria tão somente isso, uma constatação, tangenciando mais uma vez assim o pensamento de Nietzsche, para quem, em primeira e última instâncias “*somos o que somos....e nada mais além disso.*”²¹⁸

4.5 MUROS E GRADES

*Nas grandes cidades de um país tão irreal
 Os muros e as grades nos protegem de nosso*

²¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga, 2. ed. São Paulo: Escala, 2007, p. 119

próprio mal
Levamos uma vida que não nos leva a nada

O principal movimento desta letra do álbum *Várias Variáveis*, de 1991, parece direcionar o leitor a um campo de investigação ligado àquilo que Jean Paul Sartre chamou de o *mal estar* da existência, que por sua vez traduziu-se em algumas de suas obras, tais como *Entre Quatro Paredes*²¹⁹, e oportunizou a elaboração de personagens cujas perturbações e agenciamentos dentro da trama, conseguem traçar um quadro da incomunicabilidade da existência humana, entendendo sempre esta como uma ininterrupta produção de *devires*.

Muros e Grades consegue compartilhar do enredo de Sartre quando seus versos expressam uma *vontade* que, com nuances distintas, acabam incompletas. A *vontade* em *Muros e Grades* é uma busca pelo outro, pela expansão do sujeito, enquanto que *Entre Quatro Paredes* ela funciona em sentido oposto, ou seja, a solidão é a representação de um ideal de felicidade. Entretanto, ambas fracassam, legitimando assim a premissa do pessimismo de que a *vontade*, esteja ela configurada ou agenciada como estiver, nunca encontra a sua satisfação no *mundo*, uma vez que este não é apreendido pela percepção senão de modo obtuso e equivocado. Neste liame intransponível, o sujeito sucumbe a um estado de estarecimento existencial. A partir de então, é dentro deste fluxo introspectivo de desejos, expondo em palavras um olhar alheio e distante, que *Muros e Grades* credencia-se como mais uma letra do rock brasileiro dos anos oitenta a flertar com o pessimismo do século XIX, conforme seus versos abaixo demonstram:

Nas grandes cidades, no pequeno dia-a-dia
O medo nos leva tudo, sobretudo a fantasia
Então erguemos muros que nos dão a garantia
De que morreremos cheios de uma vida tão vazia

Nas grandes cidades de um país tão violento
Os muros e as grades nos protegem de quase tudo

²¹⁹ SARTRE, Jean Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Editora Abril, 1977. O drama da solidão e ao mesmo tempo da incomunicabilidade do homem diante de suas angústias aparece nesta obra de Sartre. Explorando os limites da convivência humana, o autor situa seu texto sobre três personagens que, com personalidades distintas, são forçados a uma convivência comum. A famosa expressão de Sartre, *o inferno são os outros*, expõe com síntese e propriedade o seu pensamento, expressando a opressão que as subjetividades podem exercer umas sobre as outras.

*Mas o quase tudo quase sempre é quase nada
E nada nos protege de uma vida sem sentido*

*Um dia super, uma noite super, uma vida
superficial*

*Entre as cobras, entre as sobras da nossa
escassez*

*Um dia super, uma noite super, uma vida
superficial*

Entre sombras, entre escombros da nossa solidez

Nas grandes cidades de um país tão irreal

*Os muros e as grades nos protegem de nosso
próprio mal*

Levamos uma vida que não nos leva a nada

Levamos muito tempo pra descobrir

Que não é por aí

Não é por nada não

Não, não, não pode ser

É claro que não é

Será?

Meninos de rua, delírios de ruínas

Violência nua e crua, verdade clandestina

Delírios de ruína, delitos e delícias

A violência travestida faz seu trottoir

Em armas de brinquedo, medo de brincar

Em anúncios luminosos, lâminas de barbear

Uma voz sublime, uma palavra sublime

Um discurso subliminar

Entre sombras, entre sobras da nossa escassez

Viver assim é um absurdo como outro qualquer

Como tentar o suicídio ou amar uma mulher

Viver assim é um absurdo²²⁰

Coerente então com o contexto que colocava em xeque os referenciais de sucesso e prazer para a sociedade ocidental, os versos de *Muros e Grades* exploram o universo pessimista de Humberto Gessinger e de sua geração. A estrofe seguinte reproduz essa postura de

²²⁰ ENGENHEIROS DO HAWAII. “Muros e Grades”. Humberto Gessinger [letrista]. In: **Várias Variáveis**. São Paulo: BMG, p1991. 1 LP. Faixa 9.

mal estar diante de uma realidade abjeta. No entanto, a leitura pode ser mais profunda do que isso, já que este trecho encerra a existência humana a uma verdadeira imagem de muro e de clausura, compatível à ideia de prisão aludida pelo uso da palavra grade já no título da letra. As possíveis imagens que evocam deste título posicionam a leitura desta letra como uma alegoria que vê a vida à semelhança de uma inexpugnável prisão. Já em seu início *Muros e Grades* se abre como um testemunho de desencanto pelo *devir* humano. Morte, medo, tédio. É sobre este tecido temático que se erguem os versos abaixo:

*Nas grandes cidades,
No pequeno dia-a-dia
O medo nos leva tudo,
Sobretudo a fantasia
Então erguemos muros que
Nos dão a garantia
De que morreremos cheios de
Uma vida tão vazia*

Como uma espécie de *recado*, esses versos carregam de maneira concisa o cerne principal do pessimismo, ou seja, a perda da esperança como uma postura de vida, abrindo a partir daí espaço para a criação de um cenário que se impõe diante das aparências sociais do *pequeno dia-a-dia* explicitado pelo autor. O medo, a perda das fantasias, os muros e, por fim, a presença da morte, completam o entrelaçamento que existe entre o *Zeitgeist* da geração oitenta do rock brasileiro e a postura por ela adotada para de alguma maneira utilizar a arte como um escape possível de tangenciar a desilusão de mundo que a agenciava.

O aprofundamento desta imagem de prisão a que a letra/poema permite chegar avança do coletivo para uma apreensão mais intimista deste sentimento de alienação aludido em *Muros e Grades*. Os versos abaixo agora confessam as *desrazões* da existência. O pessimismo aqui rompe qualquer sentido inerente a um projeto futuro de vida uma vez que neste momento esta mesma passa a ser questionada, como se nada pudesse oferecer:

*Nas grandes cidades de um país tão violento
Os muros e as grades nos protegem de quase tudo
Mas o quase tudo quase sempre é quase nada
E nada nos protege de uma vida sem sentido*

Os muros erguidos, então, podem ser ora um abrigo, ora uma prisão intransponível. Essa constatação, embora possa figurar como uma contradição interna, pode também ser lida como um esforço final na tentativa de construir um *dever* de proteção perante as escassas garantias proporcionadas por aquele momento histórico. Esse *dever* não pode, entretanto, oferecer garantias. O resultado decorrente é, em *Muros e Grades*, a morte, após uma vida inócua e desprovida de motivação ideológica. Essa aferição, originária de um campo pessimista de representação e enfoque diante do *mundo*, não cessa em poucos versos. O *eu* lírico da letra vai além dos pontos extremistas da vida e da morte: ele direciona e enlaça seu interlocutor pelos caminhos das sondagens que provoca. A sequência seguinte exemplifica essa possibilidade:

*Os muros e as grades nos protegem de nosso
próprio mal
Levamos uma vida que não nos leva a nada
Levamos muito tempo para descobrir
Que não é por aí...
Não é por nada não
Não, não pode ser...
É claro que não é,
Será? Será?*

As *grades* e *muros* agora estendem-se além do próprio sentido que ambas as palavras possuem; ganham uma projeção que une dois pólos, o do *eu* lírico, de dimensão individual e o do mundo exterior, de dimensão coletiva. Ao mesmo tempo em que cerceiam e limitam as ações, os *muros* e as *grades* podem resguardar as fragilidades de uma existência sempre incompleta, sempre à busca de um sentido, sempre limitada e limitante. Com isso, tornam-se mais do que muros e grades.

Ao abandonar um referencial geográfico, eles passam a ressignificar algo como uma prisão metafísica na qual os versos acabam por limitar o leitor, também ele agora cúmplice de *uma vida que não nos leva a nada*; também ele enredado pelas teias de questionamento existencial a que o *eu* lírico o conduz. Todo este questionamento finaliza a estrofe justamente colocando em jogo o próprio *ser*, a própria validade dessa existência como algo provido de causas, razões e sentidos. A dúvida que recai sobre o *ser* não obtém uma resposta. O oposto disso é o que se dá, uma vez que os próximos versos aprofundam esse aspecto pessimista do poema com temas que expõem tragédias comuns à vida:

Meninos de rua, delírios de ruínas
Violência nua e crua,
Verdade clandestina
Delírios de ruína, delírios e delícias
A Violência travestida faz seu trottoir
Em armas de brinquedo,
Medo de brincar
Em anúncios luminosos, lâminas de barbear
Um dia super
Uma noite super
Uma vida superficial

A cadência destes três últimos versos é não apenas uma estilização linguística do autor, mas antes uma ironia ao modo como as experiências acabam sendo assimiladas, ou seja, de maneira superficial e distante. Como resultado disso, seriam elas vivenciadas sob a proteção da superficialidade. Assim, o *estar* no *mundo* seria amenizado, já que o pensar, dentro da geração do rock brasileiro dos anos oitenta, representava a adoção de um olhar pessimista e vazio em relação a qualquer projeto de vida razoável dentro das fragmentações sociais daquela década.

Seguindo esses caminhos, pode-se chegar à afirmação de que *Muros e Grades* figura como mais uma letra do rock brasileiro agenciada por um *devir* pessimista quando este vê no *mundo* e na representação que dele o homem faz, as armadilhas que amarram a humanidade a uma busca por satisfação e completude que estarão sempre ausentes ou fugidias, jamais podendo atingir uma realização plena e estável, operando como uma *necessidade metafísica*²²¹ impossível de ser complementada. Erigindo toda a letra sob a metáfora da prisão, Humberto Gessinger e sua poética apresentam uma obra que, como ele mesmo intui, pode até ser datada,²²² mas talvez por isso mesmo comprometida com o contexto social do qual emergiu.

²²¹ BARBOZA, Jair. **Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 28.

²²² GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009, p. 76.



Figura 12 – Capa do LP *Várias Variáveis*, lançado em 1991.

Retirado em: <www.engenheirosdohawaii.com.br> Acesso em: julho. 2011.

O legado do líder dos Engenheiros do Hawaii está, enfim, na singularidade de suas canções. Sondando o que restaria ou qual o papel de suas letras para aqueles que refletem sobre o universo contextual que elas descrevem, Luís Augusto Fischer arremata esta questão pontuando nas criações de Humberto Gessinger um direcionamento que se situa “entre a indiferença, ou a falta de sentido, e a paranoia, ou o excesso dele. Entre a afasia, a incapacidade de dizer qualquer coisa, e a falastrice, a urgência de falar sem parar, mesmo sem fazer sentido.”²²³ Assim, os versos de *Muros e Grades*, como outros de sua autoria que foram circunscritos ao *corpus* desta tese, testificam uma intensa presença do pessimismo, evidenciando-o assim como um dos

²²³ *Ibid.*, p. 288.

*agenciamentos de poder*²²⁴ mais perceptíveis no rock brasileiro dos anos oitenta, tal como sustentamos ao longo deste trabalho.

²²⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 48.

ÚLTIMOS ACORDES

*Chegamos ao fim do século
Voltamos enfim ao início
Quando se anda em círculos
Nunca se é bastante rápido*
Humberto Gessinger

Ao longo de nosso percurso tentamos legitimar a principal hipótese argumentativa desta tese, ou seja, a possibilidade de ver na poética de Cazuzu, Renato Russo e Humberto Gessinger traços de um pessimismo que, diante das rupturas acontecidas no Brasil da década de oitenta, pôde aflorar sob outros *condicionantes culturais* aos daqueles que Arthur Schopenhauer²²⁵ empregou para sistematizá-lo como uma corrente de pensamento no princípio do século XIX.

Partindo deste pressuposto, como *condicionantes culturais* entendemos as diversas configurações que a *pós-modernidade*²²⁶, com toda a sua complexidade, impõe ao modo de vida da civilização ocidental, criando um ambiente calcado por acontecimentos que aprisionam o homem pós-moderno a uma esfera de constante busca e

²²⁵ A vida pessoal de Arthur Schopenhauer, ao que parece, desempenhou um papel importante para o pensamento pessimista que caracterizaria sua obra. Sob este aspecto, é imperativo saber que a Europa das guerras napoleônicas foi um campo fértil para que Schopenhauer desenvolvesse e apreendesse a ideia da existência como um constante sofrimento. Foi ainda em sua juventude que, “*viajando pela França e pela Áustria em 1804, ficou impressionado com o caos e a sujeira das aldeias, a miserável pobreza dos agricultores, a inquietação e a miséria das cidades. A passagem dos exércitos napoleônicos e antinapoleônicos havia deixado cicatrizes de devastação no rosto de todos os países.*” In: DURANT, Will. **A História da Filosofia**. trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo, Nova Cultural, 2000, p. 286.

²²⁶ ANDERSON, Perry. **As Origens da Pós-modernidade**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. O historiador britânico Perry Anderson elabora um texto que perfaz a construção da ideia de pós-modernidade, buscando explicar historicamente as flutuações que o termo foi adquirindo. Com este objetivo, é já no início do século XX, mais precisamente na década de 30 que o neologismo surge, curiosamente na Espanha, ou seja, na periferia de uma Europa já avançada em um crescente processo de modernização dos costumes. Nesse retrato que faz do termo pós-moderno, Perry Anderson dá ao leitor a possibilidade de compreender as rupturas sociais, culturais e econômicas que são muitas vezes cunhadas com o prefixo pós para dar uma ideia de complexidade e fuga de dicotomias reducionistas. Em síntese, o livro credencia à pós-modernidade a consolidação dos valores de uma burguesia consumista, o acelerado avanço tecnológico e o fim das utopias da esquerda. A pós-modernidade, nesse sentido, seria um termo que consolida os valores apreçados pelas sociedades capitalistas desenvolvidas do ocidente.

apreensão, como se lhe faltasse algo para de fato realizar-se dentro de um projeto pleno de existência. Seria então dentro desta lógica pós-moderna, que pode ser concebida sob diferentes nuances, que encontraríamos a prevalência de imagens de um sistema que tende a *coisificar* o indivíduo, vendo-o como um mecanismo de manutenção dos valores consumistas da maioria das sociedades industrializadas do ocidente.

Foi sob esta configuração social que encontramos as letras de música que totalizaram o *corpus* deste trabalho, lendo-as como uma pulsação da *vontade* que imperava na poética dos letristas com os quais optamos por dar sustentação a esta hipótese de leitura. Para tal, tentamos repassar o que seria esse conceito schopenhauriano de *vontade*, almejando distanciá-lo de uma epistemologia estritamente filosófica para sustentá-lo sob uma concepção mais aclimatada ao *modus operandi* da sociedade brasileira dos anos oitenta, junto à primeira geração de jovens que podia expressar-se livremente após o colapso do regime militar e, não menos importante, da própria linguagem do rock como um estilo de música diretamente ligado à cultura jovem.

Esta possibilidade de encontrar uma analogia entre o conceito de *vontade* e *mundo* construídos por Arthur Schopenhauer em *O Mundo Como Vontade e Representação* e os desejos da geração de Cazusa, Renato Russo e Humberto Gessinger foi o primeiro direcionamento que estabelecemos. Para isso, sentimos a necessidade de repassar ao leitor um panorama do universo cultural no qual se inscreviam os textos dos letristas aqui escolhidos. Fazendo isso, percebemos que é sobretudo nas letras que encontramos os referenciais de *mundo* que deram sustentação aos desejos, *vontades*, que alimentaram a construção poética do rock naqueles anos.

Seguindo estes objetivos, sob diferentes âmbitos nos pareceu verossímil tentar entender os desejos, *vontades*, da geração oitenta, como um resultado das transformações que aconteciam ao seu entorno. Sob este aspecto isso parece justificar as constantes alusões a fatores de ordem política, econômica e social que apareceram como tema para as letras que compuseram o nosso *corpus*. Diante desta compreensão pudemos conferir que a interação com o *mundo* à maneira como este se desenhava nos anos oitenta foi um mote predominante na poética de Cazusa, de Renato Russo e de Humberto Gessinger. Foi partindo desta averiguação que encontramos facetas antes não cogitadas quando se pensava na relação que as letras criadas por eles tivesse com a sua configuração histórica, àquele momento marcada pela desilusão com as ideologias coletivas que nortearam as gerações anteriores. Pelas suas

letras/poemas constatamos que foi ali que o individualismo e o consumismo acentuaram o fim das utopias políticas e sociais, avançando para aquilo que se consolidaria nos anos noventa com os valores da *globalização*, que estenderia sua influência inclusive sobre os bens culturais, podendo a partir daí se falar no surgimento de uma chamada *globalização cultural*²²⁷.

Assim, ao longo da leitura do *corpus* acreditamos que foi possível constatar que a produção poética dos letristas aqui enquadrados está perpassada por elementos que compunham o universo referencial de cada um deles. Para empregar o léxico deleuziano, que deu embasamento de leitura para as conjecturas aqui elencadas, percebemos que as letras estão *agenciadas* pelos temas que deram subsídios aos seus autores, entendendo com isso que estamos sempre *envolvidos por agenciamentos*²²⁸ que dão sustentação ao modo como elaboramos uma ação de *performance* diante do mundo.

Tendo essa prerrogativa como um eixo de leitura, parece legítimo afirmar que as letras expõem ao leitor uma série de fatos que estão indissociáveis das rupturas que aconteceram dentro da década de oitenta, no Brasil de modo particular. Vendo-as sob o resultado dos *agenciamentos* que àquele tempo se faziam presentes, visualizamos em cada uma delas matizes nuançadas de um desencanto com a existência e com as justificativas que tentavam validar valores não mais compartilhados pelos jovens daquela geração. De modo paradoxal, talvez o único projeto dos anos oitenta tenha sido abolir projetos e ideologias, acentuando com isso mais uma face da pós-modernidade, que tem a peculiaridade de abolir maniqueísmos reducionistas com direcionamentos ideológicos.

Tais maniqueísmos, dentro dos anos oitenta, de fato já não tinham *sobrevida*²²⁹, ensejando aos jovens daquele período a

²²⁷ CASTRO, Guilherme Gustavo Simões de Castro. **A Banda Dazaranha**: circuito musical e espaço cultural de Florianópolis na década de 90. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2009, p. 99: “A *globalização cultural* foi disseminada em âmbito planetário com o término da Guerra Fria. Isso ocorreu para a constatação da fragmentação das identidades culturais dos sujeitos históricos nas sociedades contemporâneas.”

²²⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1 /Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 50: “Cada um de nós é envolvido num tal *agenciamento*, produz o enunciado quando acredita falar em seu nome, ou antes fala em seu nome quando produz o enunciado.”

²²⁹ SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura Rock e Arte de Massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995, p. 64: “O certo é que desde os anos 20, com o modernismo brasileiro, caíram algumas barreiras do maniqueísmo que nos anos 80 já não tinha nenhuma sobrevida; uma quebra de polarizações que ainda tinham como existir nos anos 60-70, em função de impulsos

possibilidade de se libertarem de orientações ideológicas que não possuíam qualquer sentido naquela nova configuração de mundo. Entre esses *agenciamentos* temáticos encontramos, conforme as leituras se desenvolveram, diversas alusões ao contexto histórico e social do Brasil, legitimando a nossa hipótese de ver nas letras de Cazusa, Renato Russo e Humberto Gessinger quadros nuançados pelas diferentes rupturas que foram contemporâneas ao momento de edificação da poética existente em cada um deles. E foi percebendo a presença destas rupturas nas letras do *corpus* que pudemos constatar que as letras expressam afetos e relações que estavam direta ou indiretamente relacionadas às intensidades que as *compunham*, *descompunham* ou *modificavam*, entendendo então estes afetos, tal como Deleuze e Guattari o conceituaram, como uma potencialidade de *devires*²³⁰.

Tais *devires*, tomando agora as letras/poemas *Ideologia, Brasil, O Tempo Não Para* e *Blues da Piedade*, de Cazusa, ganham uma roupagem temática que, ao que constatamos, tem uma relação direta com a leitura de *mundo* que o poeta fez de sua geração e das *vontades* que a nortearam. Se em *Brasil* e em *Ideologia* encontramos fragmentações de nacionalismos e utopias políticas, em *O Tempo Não Para* e no *Blues da Piedade* nos deparamos com uma reflexão subjetiva quanto à instantaneidade da existência humana e o quão fútil ela pode se tornar quando engessada pelas regras sociais que tentam circunscrevê-la ao *status quo* da sociedade.

As letras poemas de Cazusa, neste sentido, parecem convergir para a constatação de que *todo mal vem de nós*²³¹, em uma tentativa de livrar-nos das máscaras sociais que nos prendem a formulações que passivamente nos chegam sem questionamentos. Esse *mal*, pelo que conseguimos apreender, consegue à sua maneira ligar-se ao *mal* da existência que dá sustentação ao pessimismo como um pensamento que conceitua a vida como um palco de constante desencanto e perene sofrimento, ainda que mascarado por *vontades*, movidas por *agenciamentos*, distintas e em constante mutação, cuja natureza por si mesma nunca está completa.

ideológicos e da separação dos mundos socialista e capitalista. O declínio dessa situação polarizada no mundo inteiro, e no Brasil esse processo foi acompanhado por um movimento de ascensão da democracia, deixou os críticos sem compreender o que acontecia no campo cultural (onde localizo o rock and roll, que também estava se modificando)."

²³⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4 /Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 42.

²³¹ NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga, 2. Ed. São Paulo: Escala, 2007, p. 90.

Assim, as letras/poemas de Cazuza operam seus versos por meio dos fatos contemporâneos a elas, assentando-se fundamentalmente como *a expressão de uma geração sem perspectivas*²³² e, por isso, buscando fugas para escapar aos condicionamentos reducionistas que aleijavam o seu presente. A música, pelo que entendemos, funcionaria como um caminho viável neste sentido.

Sob este condicionante também pudemos constatar que estão inseridas as letras de Renato Russo que perfizeram o *corpus*. Ainda que com os *agenciamentos* particulares que compõem qualquer subjetividade, o fato é que encontramos em *Perfeição*, *Que País É Esse*, *A Canção do Senhor da Guerra* e *Baader-Meinhof Blues* muitos *princípios de conexão*²³³ com o argumento central de que Renato Russo edifica uma poética que potencializa intertextualidades, ou novos *devires*, com o pessimismo do século XIX, utilizando para isso a sua capacidade em criar letras de música para o rock que, segundo ele, não é apenas um ritmo musical, antes um estilo e até mesmo uma *forma de pensamento*²³⁴. Nas letras/poemas que nos conduziram a esta asserção encontramos um olhar precocemente desiludido pela banalização da violência, pela corrupção da sociedade, pela falência ética da nação e, não menos, pela própria constatação de cumplicidade com toda a *estupidez*²³⁵ que denuncia. Neste sentido, e vendo-as como *devires* reterritorializados do pessimismo shopenhauriano, percebemos que as letras de Renato Russo têm uma percepção sobre a existência e as contextualizações histórico-sociais que as amparam como capazes de retomar muitas das prerrogativas elencadas em *O Mundo Como Vontade*

²³² “O rock se firma como estética do aqui e agora, já que é a expressão de uma geração sem perspectivas, ainda que livre da repressão, mas que vê o passado repetir o futuro, sem grandes novidades: uma geração que aprendeu a viver com o que possui, sem ideologia, sem expectativas de tomada de poder, sem heróis, mortos por overdose, e com inimigos no poder.”

In: SILVEIRA, José Roberto. **Renato Russo e Cazuza**: a poética da travessia. Dissertação de Mestrado. São João Del-Rei, UFSJ, 2007, p. 22. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES/RENATO_RUSSO_E_CAZUZA.pdf>. Acesso em: jul. 2011.

²³³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1 /Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 15.

²³⁴ ASSAD, Simone (org.). **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p. 222: “O rock, a meu ver, é um estilo de vida, uma forma de pensamento. E você se utiliza dessa forma musical para expressar idéias. Então, basicamente, o rock não é só música. Cada artista tem a sua imagem, a sua linha.”

²³⁵ Referência aos últimos versos de Renato Russo quando mostra-se cúmplice de toda a profusão de mazelas que denuncia na letra de *Perfeição*. In: LEGIÃO URBANA. “Perfeição”. Renato Russo [letrista]. In: **O Descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: EMI Music, p1994. 1 CD. Faixa 4.

e *Representação*, sobretudo com os conceitos de *mundo* e *vontade*, revestindo estes com os empuxos de desejo que alimentaram a geração de Renato Russo e, por extensão, a poética do rock brasileiro.

Percebendo a música como *reprodução da própria vontade*²³⁶, tal como Schopenhauer a via, Renato Russo faz com ela uma reterritorialização enquanto força capaz de engendrar o pessimismo como um olhar diante do mundo e os seus condicionantes históricos. Por isso, embora trabalhe com uma *tessitura heterogênea*²³⁷, considerando toda a contextualização dos anos oitenta no Brasil, as letras de Renato Russo que foram lidas aqui possibilitam visualizar a aclimatação do rock ao Brasil e o seu auge no período da redemocratização do país, entendendo-o então como uma “*forma de cultura que pode ampliar a compreensão de nosso tempo*”²³⁸ e relegar à posteridade uma leitura quanto aos liames históricos que envolviam a produção musical, e por isso cultural, de uma determinada época.

O encontro que estabelecemos com as letras de Renato Russo propiciaram exatamente isso: a descoberta da visão que ele, como letrista e poeta, conseguiu projetar nos versos que não raro faziam menções ao *mundo* segundo as *representações* compreendidas pelo seu universo referencial. Diante deste exposto e tomando estas constatações, foi possível legitimar suas letras como linhas de encontro ao pessimismo enquanto um pensamento e uma postura diante dos *devires* que compõem a vida, fazendo do líder da Legião Urbana um poeta de seu tempo, que edifica uma obra capaz de relegar uma mensagem às gerações futuras.

Adiante, seguindo nosso percurso, chegamos por fim às letras de Humberto Gessinger, também elas territorializadas no universo contextual dos anos oitenta e, também elas, como acreditamos,

²³⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 74: “*Porque a música é uma reprodução e uma objetivação tão imediata de toda vontade, como a constitui o próprio mundo, como o são as idéias, cujo fenômeno multiplicado forma o mundo das coisas individuais. Portanto de modo algum a música é, como as outras artes, reprodução das idéias, mas reprodução da própria vontade, cuja objetividade também são as idéias; por isso o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência.*”

²³⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 39.

²³⁸ SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura Rock e Arte de Massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995, p. 26: “*Mais que um substantivo, o rock é uma forma de cultura que pode ampliar a compreensão de nosso tempo. O seu entendimento significa descobrir novos encantamentos para a nossa triste existência. Nesses tempos de cólera, o rock tem dado alguma ênfase ao reencantamento do mundo.*”

cadenciadas pela temática do pessimismo. Seguindo esta sondagem de leitura tomamos as letras de *Toda Forma de Poder, Infinita Highway, Somos Quem Podemos Ser* e *Muros e Grades*, visualizando em cada uma delas diferentes “*agenciamentos maquínicos de desejo*”²³⁹ que, a seu modo, retomam o conceito de *vontade* como um elemento de constante pesar sobre a vida. Outrossim, nas letras de Humberto Gessinger tomadas como parte de nosso *corpus*, encontramos inserida a temática das guerras, dos jogos de poder, da solidão e da prisão metafísica que encerra a existência, lançando a partir destes temas linhas de confluência com um pensamento marcado pelos condicionantes do pessimismo quando este se apresenta “*como vontade, e portanto luta, e portanto angústia*”²⁴⁰ do sujeito envolvido pelos agenciamentos que o *mundo* lhe impõe.

Esta presença pessimista nas letras do líder dos Engenheiros do Hawaii, assim como nas de Cazuzza e Renato Russo, leva-nos à constatação de que aquilo que escreveram está marcado não apenas pelas impressões subjetivas de cada um deles, mas também pelas *variedades de agenciamento*²⁴¹ que envolviam a geração do rock brasileiro que, após duas décadas de censura, podia matizar suas letras com todos os *devires* que a ela chegavam, sem precisar escamotear temas ou criar subterfúgios para exercer a liberdade de expressão.

O encontro que fizemos ao longo destas páginas com a irreverência do rock de Cazuzza, Renato Russo e Humberto Gessinger, entendendo esta como uma maneira de dizer coisas que eram verdades prementes para eles mesmos e aqueles que compartilhavam de seus referenciais de *mundo*, permite-nos considerar suas letras não como enunciados individuais, antes como instrumentos potencializados com aquilo que Deleuze e Guattari chamam de *agentes coletivos de enunciação*²⁴², agentes estes capazes de produzir multiplicidades que, livres, poderiam levar o sujeito a reivindicar sem medo a sua identidade e a de todo um coletivo ao qual pertence.

²³⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1 /Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 34.

²⁴⁰ DURANT, Will. **A História da Filosofia. Schopenhauer**. trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo, Nova Cultural, 2000, p. 292.

²⁴¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 98.

²⁴² IDEM. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1 /Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 51: “*Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (...).*”

Com essa liberdade para exercitar os mais diferentes *devires* na poética de suas letras, segundo constatamos, parece factível afirmar agora que existe no *corpus* a ideia de que a vida, como uma *vontade*, é *uma ausência, uma dor*²⁴³ que impossibilita àqueles que a percebem desta forma experimentar a felicidade ou a esperança enquanto estados existenciais. Diante desta realidade notamos que o rock, como um estilo musical que comporta significativa capacidade de *persuasão*²⁴⁴, foi a linguagem utilizada pelos jovens para que pudessem à sua maneira construir um novo discurso diante do caótico quadro sócio-econômico que encontraram quando, no Brasil, se fazia uma reflexão em relação à própria identidade nacional, seus valores e o *processo de desterritorialização de bens culturais*²⁴⁵ que já não possuíam relevância diante dos novos *agenciamentos históricos* que, como uma característica da pós-modernidade tardia do país, deslocavam-se com celeridade.

Foi o rock que, em conformidade com o nosso entendimento, atendeu a esse imediatismo de mudança e adaptação ao qual a geração de Cazusa, Renato Russo e Humberto Gessinger pertence. Com a cadência rápida de seus acordes esses letristas criaram versos que conseguem postergar um legado não somente àqueles que se interessam por música, e pelo rock em particular, mas para todos que reconhecem em qualquer artefato humano uma inscrição da sensibilidade do artista-criador, reconhecendo neste uma testemunha de seu tempo e das relações, *agenciadas*, que pôde estabelecer, movendo-se por *vontades* à procura de respostas quase sempre não encontradas, mas intensamente buscadas.

Aqui verificamos um paralelo entre essa busca e o conceito de *vontade*, entendendo este como uma pulsão infindável, cuja principal meta é manter a vida dentro deste perene ciclo de procura. Antes de fazer a leitura do *corpus* sob esta hipótese de interpretação tentamos repassar o que seria essa *vontade* dentro do *logos* shopenhauriano para, a partir de então, entendê-la como uma analogia de compreensão aos temas presentes nas letras que foram circunscritas como representantes desta poética pessimista que estaria presente no rock brasileiro. Portanto, para

²⁴³ MONTEIRO, Fernando J. S. **10 lições sobre Schopenhauer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 45.

²⁴⁴ CASTRO, Guilherme Gustavo Simões de Castro. **A Banda Dazaranha**: circuito musical e espaço cultural de Florianópolis na década de 90. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2009, p. 110: “*Não obstante, o rock, tem uma capacidade de persuasão, uma característica que promove a aglomeração de um grande número de pessoas (...)*.”

²⁴⁵ NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, p. 208.

isso, foi importante percebermos que esta *vontade* caracteriza-se fundamentalmente como uma força que revela o lado sombrio que cada sujeito guarda em seu interior.²⁴⁶ Esse lado sombrio, entretanto, é alimentado constantemente por desejos que tendem a impulsionar a ação humana a uma busca intermitente, tornando-a refém de outras vontades que, uma vez satisfeitas, reconfiguram-se sob outros *devires* e retornam à consciência para novamente alimentá-la.²⁴⁷

Esclarecemos que foi sob esta premissa que fizemos a leitura do *corpus* para encontrar nele subsídios que pudessem legitimar o principal argumento da tese, reconhecendo nas letras de Cazusa, Renato Russo e Humberto Gessinger rastilhos de *vontades* que suscitassem engodos. Estes, uma vez identificados, capazes de gerar uma postura de decepção, apatia e descrédito pelas imposições ideológicas que nortearam as gerações anteriores às rupturas do Brasil em uma época na qual, “*sem grandes pretensões e com as ilusões perdidas*”²⁴⁸, os jovens não mais pensavam em mudar o país e o mundo. Foi com este propósito que tentamos legitimar a leitura das letras, vendo-as como a idiossincrasia de uma geração com o seu tempo; retratando o que seria o *Zeitgeist* de um período e os liames históricos e culturais nele situados.

Nossa leitura, como já mencionamos anteriormente nos *Primeiros Acordes*, leu as letras que perfizeram o nosso *corpus* não apenas como um texto criado para dar materialidade semântica a uma composição musical, mas sim entendendo-as como poesias, conforme assevera Nelson Ascher²⁴⁹, que encontra razões significativas para se ler a letra de uma música como uma poesia e, como assim o fizemos, constatamos a existência de um “*enlace primordial entre palavra*

²⁴⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. **O livre arbítrio**. São Paulo: Editora Novo Horizonte, 1982, p.181: “*Todavia, no interior tudo é sombra, como em telescópio bem enegrecido: nenhum princípio a priori iluminará a noite do nosso fórum interior; são faróis que reverberam unicamente para fora.*”

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 166: “*A vontade é, pois, o objeto principal, direi mesmo o objeto exclusivo da consciência.*”

²⁴⁸ SILVEIRA, José Roberto. **Renato Russo e Cazusa: a poética da travessia**. Dissertação de Mestrado. São João Del-Rei, UFSJ, 2007, p. 33: “*E qual seria o próprio tempo dessa geração? A letra de “Ideologia”, de Cazusa, em parte responde: uma juventude órfã do sistema político, sem ideologia que a una num mesmo propósito, como aconteceu na década de 60. Sem grandes pretensões e com ilusões perdidas, os jovens e artistas já não pensam mais na possibilidade de mudar o mundo.*” Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portalexpositorio/File/mestletras/DISSERTACOES/RENATO_RUSSO_E_CAZUZA.pdf>. Acesso em: jul. 2011.

²⁴⁹ ASCHER, Nelson. **Letra de música é ou não é, enfim, poesia?** In: *Folha de São Paulo: seção Folha Ilustrada*, 05 de outubro de 2002, p. C 2.

poética e expressão musical”²⁵⁰ nas letras que estão aqui selecionadas. Por isso, Cazuzu, Renato Russo e Humberto Gessinger corroboram o argumento de que a palavra cantada e a palavra escrita nasceram como elementos comuns antes que caminhassem para uma sistematização que acabaria por separá-las.

A partir daí, mais do que músicos, letristas ou cantores, os autores de nosso *corpus* são, pela nossa perspectiva, poetas que canalizaram para aquilo que escreveram o sentido que apreendiam da vida, do *mundo* e dos conflitos que desafiavam a sua geração. Diante disso, a reflexão que fizeram em relação às angústias que atravessavam o Brasil da chamada *década perdida* é, como entendemos, o registro de um momento permeado por *devires* que potencializaram nos jovens um olhar de descrédito ao presente e um vazio quanto às possibilidades de um futuro mais promissor. Nas letras de Cazuzu, Renato Russo e Humberto Gessinger estão inscritos os *agenciamentos* que permearam o processo de criação deles. Entre tais agenciamentos vimos que a falência das ideologias totalizantes dos anos sessenta, o fracasso econômico e moral do país, a banalização da violência e, entre outros, a falta de sentido para estar vivo, afinal, como diz Humberto Gessinger, *que motivos temos para estar?*²⁵¹, estão presentes nas letras/poemas, dando créditos à nossa argumentação para entendê-las como um trabalho que, em conjunto, recupera a visão que Arthur Schopenhauer nutriu em sua obra maior, aculturando os conceitos de *vontade* e *mundo* à poética do rock brasileiro.

Essa transposição do pessimismo funcionou sob um processo de *reterritorialização* cultural promovido pela ideia de que somos todos responsáveis pelas *territorialidades* que criamos e pelas *linhas de fuga*

²⁵⁰ MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: Laços de Parentesco e Parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: FAPERJ, 7Letras, 2008, p. 83: “*De fato, já é lugar-comum assinalar o enlace primordial entre palavra poética e expressão musical, que andaram juntas em suas manifestações mais primitivas e imemoriais, construindo uma das formas primordiais de expressão anímica e fatura artística: o canto – melodia e linguagem enlaçadas pelos ritmos da respiração convertida em voz. Pois a intervenção ativa da voz humana é o que possibilita, o que verdadeiramente anima a presença da música na linguagem verbal, e vice-versa. A voz funciona musicalmente na realização e transmissão de todo discurso poético quando este não era ainda ‘literatura’, isto é, não vivia ainda sob o signo da letra; quando a produção e transmissão de arte verbal eram feitas exclusiva ou predominantemente por via áudio-oral. A poesia antiga e medieval foi toda mais ou menos cantada ou entoada: tanto a épica dos gregos e a dos romances quanto a tragédia antiga e o teatro medieval; e sobretudo, naturalmente, o lirismo, a palavra lírica de cantos e canções.*”

²⁵¹ Alusão aos versos de *Infinita Highway*. In: ENGENHEIROS DO HAWAII. “Infinita Highway”. Humberto Gessinger [letrista]. In: **A Revoltas dos Dândis**. São Paulo: BMG, p1987. 1 LP. Faixa 3.

que usamos para *semiotizar* as experiências que nos envolvem por *agenciamentos diversos*²⁵², conforme sentenciam Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*, texto que nos serviu como uma grade de leitura aplicada ao *corpus*.

Então, diante destas constatações, é sem a benesse de qualquer *dubitação*²⁵³ que afirmamos a possibilidade de encontrar nas letras/poemas de Cazuzu, Renato Russo e Humberto Gessinger uma poética pessimista, que por sua vez testemunha a idiosincrasia que eles criaram com as fragmentações sociais, políticas, econômicas e culturais dos anos oitenta, particularmente no Brasil. Impregnadas por *devires* de natureza pessimista estas letras conseguem nos reportar a um contexto já relativamente distante pela perspectiva histórica, mas ao mesmo tempo presente por meio da capacidade singular de uma geração que usou a música como uma sublimação contra a realidade abjeta que existia, retomando assim, ou *reterritorializando*, a ideia que o próprio Arthur Schopenhauer tinha da música, reconhecendo esta como “*uma arte a tal ponto grandiosa e majestosa, a atuar tão intensamente sobre o que há de mais interior no homem, onde é compreendida com tal intensidade e perfeição, como se fosse uma linguagem totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo intuitivo.*”²⁵⁴

²⁵² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 96.

²⁵³ TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974, p. 354.

²⁵⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 72.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bossi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. 3. ed. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AGUILLAR, Antônio; AGUILLAR, Débora; RIBEIRO, Paulo César. **Histórias da Jovem Guarda**. São Paulo: Editora Globo, 2005.
- ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. **Almanaque anos 80**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.
- ANDERSON, Perry. **As Origens da Pós-modernidade**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza: só as mães são felizes**. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9. ed. São Paulo: Globo, 1997.
- _____. **Preciso dizer que te amo**. Texto: Regina Echeverria. São Paulo: Globo, 2001.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo, Forense Universitária, 2001.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ASCHER, Nelson. Letra de música é ou não é, enfim, poesia? In: **Folha de São Paulo**: seção Folha Ilustrada, 05 out. 2002.

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

AVILA, Alisson. **Gauleses Irredutíveis: causos e atitudes do rock gaúcho**. Alisson Avila, Cristiano Bastos, Eduardo Müller. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001.

ÁVILA, Jânio T. M. de. **Veja, os anos oitenta em revista: leitura e memória cultural**. Dissertação de Mestrado em Literatura. Florianópolis: UFSC, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada Será Como Antes: MPB nos anos 70**. Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BARBOZA, Jair. **Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

_____. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BEAU, Albin Eduard. *Langenscheidts Taschenwörterbuch*. São Paulo, Melhoramentos, 1953.

BECK, Ulrich. **O que é Globalização?** Equívocos do Globalismo: Respostas à Globalização. Tradução André Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras escolhidas**. Volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. **O Cânone Ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança** – cultura jovem brasileira dos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BUENO, André; GÓES, Fred. **O que é geração Beat?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes.** São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Tropicália: a História de Uma Revolução Musical.** São Paulo: Editora 34, 1997.

CALDAS, Waldecyr. **A Cultura Político-Musical Brasileira.** São Paulo: Musa, 2005.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas.** São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada.** São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: USP, 1998.

_____. ***Diferentes, Desiguales y Desconectados.*** Barcelona: Gedisa Editorial, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade.** Estudos de Teoria e História Literária. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1967.

CASTRO, Guilherme Gustavo Simões de Castro. **A Banda Dazaranha: circuito musical e espaço cultural de Florianópolis na década de 90.** Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2009.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHACON, Paulo Pan. **O que é rock?** São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária.** 6. ed. São Paulo, Perseu Abramo, s/d.

_____. **O que é ideologia.** Coleção Primeiros Passos. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações.** Lisboa e Rio de Janeiro: Difel e Bertrand, 1990.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Trad. Cleonice Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTO, José Geraldo. **Brasil:** anos 60. 15. ed. São Paulo, Ática, 2003.

DAPIEVE, Arthur. **Brock** – O rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Renato Russo** – O Trovador Solitário. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Empirismo e Subjetividade:** ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001. Coleção TRANS.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1 /Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2 /Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 /Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4 /Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, vol. 5/Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O anti-Édipo** – capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

DINIZ, André. **Almanaque do Samba: a História do Samba, o que Ouvir, o que Ler, onde Curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DREYFUS, Dominique e outros. **Raízes musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005.

DURANT, Will. **A História da Filosofia**. Schopenhauer. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **A ordem do discurso**. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda**: em ritmo de aventura. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GALVÃO, Luiz. **Anos 70** – Novos e baianos. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero**. Caxias do Sul: Editora Belas-Letras, 2009.

GIUDICE, Victor. **O Museu Darbot e Outros Mistérios**. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. Série Princípios, São Paulo: Ática, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Brasília: Unesco, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrina. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. Tradução Maria Célia Poli, Anna Maria Quirino. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone**: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IANNI, Octávio. **Teorias da globalização**. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KEIL, Charles. *Urban Blues*. Chicago, University of Chicago Press, 1991.

LAFER, Celso. **A identidade internacional do Brasil e a política externa brasileira**: passado, presente e futuro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LAMOUNIER, Bolívar (org.). **De Geisel a Collor**: o balanço da transição. São Paulo, Editora Sumaré, 1990.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACHADO, Janete Gaspar. **Constantes ficcionais em romances dos anos 70**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1981.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

MACLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Comunicações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. Trad. Roland Polito e Sérgio Alcides. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MATOS, Cláudia Neiva de (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: FAPERJ, 7Letras, 2008.

MEDÁGLIA, Júlio. **Música impopular**. São Paulo: Global, 1988.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MONTEIRO, Fernando J. S. **10 lições sobre Schopenhauer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MORICONI, Ítalo. **Provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria hoje**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NETO, Henrique Duarte. **As Cosm visões Pessimistas de Schopenhauer e Augusto dos Anjos**. Florianópolis: UFSC, 2000.

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. A relação da filosofia de Schopenhauer com uma cultura alemã. In: **Cinco prefácios para cinco livros não escritos** (Tradução de Pedro Sússekind). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. **A genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga, 2. ed. São Paulo: Escala, 2007.

_____. **O anticristo**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Obras incompletas**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música: modulações pós-coloniais**. Coleção Debates, 286. São Paulo: Perspectiva.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. São Paulo: Ática, 1999.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991. Coleção Primeiros Passos.

PERRONE Moyses, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964 – 2004)**. Bauru, SP: Edusc, 2004.

REY, Marcos. **Brasil, os fascinantes anos 20**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

RODRIGUES, Marly. **A década de 80. Brasil: quando a multidão voltou às praças**. São Paulo: Ática, 1999.

ROSENFELD, kathrin (org.). **Filosofia e literature: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SÁ, Jussara Bittencourt de. **Cazuza no vídeo o tempo não pára**. Tubarão: Ed. Unisul, 2006.

SAID, Edward W. O orientalismo revisto. Trad. Heloísa Barbosa. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004.

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SARTRE, Jean Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Editora Abril, 1977.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **A arte de ter razão**. Trad. Alexandre Krug e Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Metafísica do amor/metafísica da morte.** Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Metafísica do belo.** Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2003.

_____. **O livre arbítrio.** São Paulo: Editora Novo Horizonte, 1982.

_____. **O mundo como vontade e representação.** Tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. **Parerga e paralipomena.** Tradução de Wolfgang Leo Maar. 2. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1995.

_____. **Sobre a filosofia universitária.** Trad. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola e Márcio Suzuki. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Sobre o fundamento da moral.** Tradução de Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Sobre o ofício do escritor.** Trad. Luiz Sérgio Repa e Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 2002.

_____. **Aids e suas metáforas.** Tradução Rubens Figueiredo/Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura Rock e Arte de Massa.** Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

SOUZA, Tárík de. **O Som Nosso de Cada Dia.** Porto Alegre: L&PM, 1983.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil Qual Romance?** Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1984.

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

_____. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 3. ed. Petrópolis/RJ, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. **A Pequena História da Música Popular**. 6. ed. São Paulo: Art. Editora, 1991.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque** – Letra e música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WICKE, Peter. *Rock music: culture, aesthetics, and sociology*. New York, NY, *Press Syndicate of the University of Cambridge*, 1995.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

REFERÊNCIAS DA INTERNET

ABORTO ELÉTRICO. **Fátima**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GtbDMzBTdrw&feature=related>>. Acesso em: jul. 2011.

ALCEU VALENÇA. **Xô Saudade**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WzTTnE4OSIw&feature=fvsr>>. Acesso em: jul. 2011.

ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. Disponível em: <http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/M%C3%A1rio_de_Andrade__O_movimento_modernista.pdf>. Acesso em: jun. 2011.

AMORIM, Patrícia. Dialogando com noções de modernidade e pós-modernidade: o design e o espírito do tempo. **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**, Brasília, UnB, 2006, p. 2. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0297-1.pdf>>. Acesso em: jul. 2011.

CAETANO VELOSO. **É proibido proibir**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mCM2MvnMt3c>>. Acesso em: jul. 2011.

CAZUZA. **Exagerado**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ly3yIP0x8nA>>. Acesso em: jul. 2011.

_____. **Depoimentos. Revista Bizz**. Set./1985. Disponível em: <http://www.cazuza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&id_type=2&id=24>. Acesso em: jul. 2011.

_____. **Depoimentos**. O Globo. Débora Dumar, jan./1988. Disponível em: <http://www.cazuza.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&id_type=2&id=33>. Acesso em: jul. 2011.

CHAVES, Renan Paiva. **País Tropical e seu mimetismo:** o discurso ufanista associado a Wilson Simonal e a desinvenção tropicalista. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~revista/rch44-2/RCH44-2_artigo_1.pdf>. Acesso em: jul. 2011.

FREITAS, Luiz Carlos Orro de. **O difícil caminho da democracia.** Disponível em: <<http://jus.uol.com.br/revista/texto/6142/o-dificil-caminho-da-democracia/1>>. Acesso em: jul. 2011.

FREJAT, Roberto. **Bete Balanço.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ltw0hFCdGCQ&feature=related>>. Acesso em: jul. 2011.

GOMES, Sandra. **Anos 80:** década perdida? Disponível em: <www.almg.gov.br/revistalegis/Revista42/adriana_gomes.pdf>. Acesso em: maio 2011.

LEGIÃO URBANA. **Eduardo e Mônica.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6ktq7rKRji4>>. Acesso em: jul. 2011.

LÉO JAIME. **Nada Mudou.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=J6dwER75Wwo>>. Acesso em: jul. 2011.

MARQUES, Maria Sílvia Bastos. O Plano Cruzado: teoria e prática. **Revista de Economia Política**, vol.8, n. 3, jul./set. 1988, p. 116. Disponível em: <<http://www.rep.org.br/pdf/31-7.pdf>>. Acesso em: jul. 2011.

MORAES, Valdirene de Assis. **O gauche como pária na prosa e poesia de Carlos Drummond de Andrade.** Disponível em: <<http://www.prp.ueg.br/06v1/conteudo/pesquisa/inicci/en/ eventos/sic2008/fronteira/flashsic/animacao/VISIC/arquivos/resumos/resumo136.pdf>>. Acesso em: jul. 2011.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A narrativa mediada e a permanência da tradição:** percurso de um anti-herói brasileiro em “Faroeste Caboclo”. Brasília, UnB, 2011, p. 11. Disponível em: <<http://www.faroestecaboclo.com.br/content/uploads/2011/06/narrativa-musical.pdf>>. Acesso em: jul. 2011.

RIBEIRO, Júlio Naves. **De Lugar Nenhum a Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do 'Rock Brasileiro dos Anos 80'**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/mestrado/Texto_completo_232.prn.pdf>. Acesso em: jul. 2011.

SECOS & MOLHADOS. **Sangue Latino**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wIyvM9Ce7mM>>. Acesso em: jul. 2011.

SILVEIRA, José Roberto. **Renato Russo e Cazuza: a poética da travessia**. Dissertação de Mestrado. São João Del-Rei, UFSJ, 2007, p. 22. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES/RENATO_RUSSO_E_CAZUZA.pdf>. Acesso em: jul. 2011.

VARGAS, Herom. **Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance**. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_herom_vargas.pdf>. Acesso em: jul. 2011.

DISCOGRAFIA

BARÃO VERMELHO. **Barão Vermelho**. Rio de Janeiro: Som Livre, p1982. 1CD.

_____. **Barão Vermelho 2**. Rio de Janeiro: Som Livre, p1983. 1 CD.

_____. **Maior Abandonado**. Rio de Janeiro: Som Livre, p1984. 1 CD.

CAZUZA. **Exagerado**. Rio de Janeiro: Som Livre, p1985. 1 CD.

_____. **Só se For a Dois**. Rio de Janeiro: Polygram, p1987. 1 CD.

_____. **Ideologia**. Rio de Janeiro: Polygram, p1988. 1 CD.

_____. **O Tempo Não Pára – Cazuza ao Vivo**. Rio de Janeiro: Polygram, p1989. 1 CD.

_____. **Burguesia**. Rio de Janeiro: Polygram, p1989. 2 CD.

_____. **MPB Compositores**. São Paulo: RGE, p1991. 1 CD.

_____. **Um e Dois**. Rio de Janeiro: Globodisk, p1997. 1 CD.

_____. **O Poeta não Morreu**. Rio de Janeiro: Polygram, p2000. 1 CD.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Longe Demais das Capitais**. São Paulo: BMG, p1986. 1 LP.

_____. **A Revolta dos Dândis**. São Paulo: BMG, p1987. 1 LP.

_____. **Ouçã o que eu digo: Não ouça ninguém**. São Paulo: BMG, p1988. 1 LP.

_____. **Alívio Imediato**. São Paulo: BMG, p1989. 1 LP.

_____. **O Papa é Pop**. São Paulo: BMG, p1990. 1 LP.

_____. **Várias Variáveis.** São Paulo: BMG, p1991. 1 LP.

_____. **Gessinger, Licks & Maltz.** São Paulo: BMG, p1992. 1 LP.

_____. **Filmes de Guerra, Canções de Amor.** São Paulo: BMG, p1993. 1 LP.

_____. **Simples de Coração.** São Paulo: BMG, p1995. 1 CD.

LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana.** Rio de Janeiro: EMI Music, p1985. 1 CD.

_____. **Dois.** Rio de Janeiro: EMI Music, p1986. 1 CD.

_____. **Que País É Esse.** Rio de Janeiro: EMI Music, p1987. 1 CD.

_____. **As Quatro Estações.** Rio de Janeiro: EMI, p1989. 1 CD.

_____. **V.** Rio de Janeiro: EMI Music, p1991. 1 CD.

_____. **Música Para Acampamentos.** Rio de Janeiro: EMI Music, p1992. 2 CD.

_____. **O Descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: EMI Music, p1994. 1 CD.

_____. **A Tempestade.** Rio de Janeiro: EMI Music, p1996. 1 CD.

_____. **Uma Outra Estação.** Rio de Janeiro: EMI Music, p1997. 1 CD.

RENATO RUSSO. **The Stonewall Celebration Concert.** Rio de Janeiro: EMI, p1994. 1 CD.

_____. **Equilíbrio Distante.** Rio de Janeiro: EMI, p1995. 1 CD.

_____. **O Último Solo.** Rio de Janeiro: EMI, p1997. 1 CD.

FILMOGRAFIA

A hora da estrela. Suzana Amaral, 1985.

Asa Branca, um sonho brasileiro. Djalma Limongi Batista. Warner, 1981.

Bete Balanço. Lael Rodrigues, 1984.

Cazuza – O Tempo Não Para. Sandra Werneck & Walter Carvalho, 2004.

Cidade de Deus. Fernando Meirelles, 2002.

Com Licença, eu vou à luta. Lui Faria, 1986.

Deu pra ti, anos 70. Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981.

Eu sei que vou te amar. Arnaldo Jabor, 1986.

Feliz ano velho. Roberto Gervitz, 1988.

Garota dourada. Antonio Calmon, 1983.

Inverno. Carlos Gerbase, 1983.

Menino do Rio. Antonio Calmon, 1981.

Meu nome não é Johnny. Mauro Lima, 2008.

Nunca fomos tão felizes. Murilo Salles, 1984.

O Grupo Baader-Meinhof. Uli Edel. Imagens Filmes, 2009.

Rádio Pirata. Lael Rodrigues, 1987.

Rio Babilônia. Neville de Almeida, 1982.

Rock estrela. Lael Rodrigues, 1985.

Sargento Getúlio. Hermano Penna, 1983.

Um trem para as estrelas. Carlos Diegues, 1987.

Verdes anos. Carlos Gerbase & Giba Assis Brasil, 1983.