



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

Campus de São José do Rio Preto

Elisângela Maria Ozório

A canção de Renato Russo: uma poética
da utopia e da distopia

São José do Rio Preto
2018

Elisângela Maria Ozório

A canção de Renato Russo: uma poética
da utopia e da distopia

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Bolsa Doutorado para Professores da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo

Orientador: Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

São José do Rio Preto
2018

Ozório, Elisângela Maria.

A canção de Renato Russo: uma poética da utopia e da distopia /
Elisângela Maria Ozório. – São José do Rio Preto, 2018
177 f.

Orientador: Susanna Busato

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Música brasileira – História e crítica. 2. Poesia brasileira. 3.
Russo, Renato – 1960 - 1996 - Crítica e interpretação. I. Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas.

II. Título.

CDU – 78(81).09

Elisângela Maria Ozório

A canção de Renato Russo: uma poética
da utopia e da distopia

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Bolsa Doutorado para Professores da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo

Comissão Examinadora

Profª Drª Susanna Busato
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Profª Drª Lúcia Granja
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. José Leonardo Tonus
Sorbonne – França

Profª Drª Maria Rosa Duarte de Oliveira
PUC – São Paulo

São José do Rio Preto
15 de fevereiro de 2018

Dedicatória

A meu irmão Fernando (in memoriam).

A meus pais Antonio e Maria.

A meus irmãos Celso e Denise.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, meus companheiros na jornada da vida. Entre risos e lágrimas, aqui estamos juntos.

A meus irmãos, por serem os amigos e confidentes.

À Professora Doutora Susanna Busato, por aceitar o desafio e, mesmo assim, não ter desistido.

Aos Professores Doutores Álvaro Luiz Hattner e Lúcia Granja, por suas observações de imensa importância neste último caminho da pesquisa.

Aos demais professores que contribuíram com a pesquisa.

Aos funcionários do Instituto, que deram apoio nas questões acadêmico-administrativas.

À Cidinha, da Diretoria Regional de Assis, que manteve em dia o prontuário da Bolsa Doutorado.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pela ajuda financeira da Bolsa de Doutorado.

Em especial, a Deus, por ter dado minha existência à família que amo por toda a eternidade.

... não basta apenas que a imaginação utópica leve em conta a vontade da comunidade – sem o que, de fato, ela não estará considerando as condições reais, objetivas, da época, as únicas capazes de evitar que ela seja, na melhor das hipóteses, apenas uma imaginação subjetiva, sonhadora, e portanto abstrata e fadada ao fracasso. Se quiser evitar a distopia, ela deve pôr um pouco de lado sua consciência racional e abrir um amplo espaço à consciência exercida através do sentir, da intuição, do *insight* – a única capaz de amplos voos libertários. (Teixeira Coelho, *O que é utopia*)

Na verdade, para mim, o Poder Supremo não se explica por palavras. Sua existência é percebida não pelo intelecto, mas sim pelo coração. É como o vento, não se vê o vento, mas vemos as árvores em movimento, ouvimos o som e sentimos o vento no corpo. Só que o vento se explica, e o Poder Supremo não. É importante para mim porque minha vida agora depende disso. (Renato Russo, *Só por hoje e para sempre*)

Quando não há compaixão
Ou mesmo um gesto de ajuda
O que pensar da vida
E daqueles que sabemos que amamos?
Quem pensa por si mesmo é livre
E ser livre é coisa muito séria
(Renato Russo, *L'Avventura*)

RESUMO

As letras das canções escritas por Renato Russo deflagram um olhar crítico e reflexivo para com a existência humana e a vida em sociedade. A voz poética capta os conflitos e mostra, em primeiro plano, a face imperfeita da sociedade e do ser humano: a desigualdade, a ganância, o egoísmo e a falta de liberdade. Como resultado, há o desajuste e a sensação de não pertencimento, gerando no sujeito desconforto. A face imperfeita representada na canção de Renato Russo constrói um tipo de real que se contrapõe à volição do eu poético, que confessa o desejo de edificar uma nova sociedade, na qual haja a reintegração da igualdade, da solidariedade, da compaixão e da liberdade. O desejo despertaria o amor, a partilha e o senso de coletividade e formaria o sonho de perfeição, onde o homem seria plenamente feliz, o que representaria o real perfeito. A partir dessas constatações sobre as canções de Renato Russo, podemos afirmar que as representações de um real imperfeito e de um sonho perfeito corresponderiam à imagem da distopia e à imagem da utopia, respectivamente. Para embasar nosso raciocínio, elegemos como fonte de pesquisa teórica sobre a imagem da utopia Thomas More (2015) e Beatriz Berrini (1997); e sobre a imagem da distopia Russel Jacoby (2007) e Martim Vasques da Cunha (2012). As leituras foram ampliadas com outros autores, como Nelson Levy (2012), Teixeira Coelho (1985), Miguel Abensour (1990) e Fredric Jameson (2005) que também ajudaram a perceber que tais conceitos – de utopia e de distopia – não podem ser compreendidos de modo antagônico e estanque. Neste estudo analítico-reflexivo das canções de Renato Russo, escolhemos o álbum *Dois* (1986) para verificarmos a coexistência de ambos os conceitos. Além disso, o embasamento crítico-literário e musical esteve atrelado aos ensinamentos, respectivamente, de Paul Zumthor (1997; 2005; 2007) e Octavio Paz (1982), e de Paul Friedlander (2008) e Arthur Dapieve (2004; 2006).

Palavras-chaves: Renato Russo, utopia, distopia, canção, poesia.

ABSTRACT

The lyrics written by Renato Russo deflagrate a critical and reflexive look to the human existence and life in society. The poetic voice captures conflicts and shows, in the first place, the imperfect face of society and human being: inequality, greed, egoism and lack of freedom. As a result, there is the misfitting and the feeling of not belonging, generating one's discomfort. The imperfect face represented on Renato Russo's songs build a type of real thing that counterposes against the volition of the poetic self, who confesses the desire of building a new society, where there is the reintegration of equality, solidarity, compassion and freedom. The desire would wake loving, sharing and collectivity sense and would form the dream of perfection, in which the man would be fully happy, what would represent the perfect real. From these findings about Renato Russo's songs, we can affirm that the representations of an imperfect real and of the perfect dream would correspond to the image of the dystopia and to image of the utopia, respectively. To support our reasoning, we chose as a source of theoretical research about the image of utopia Thomas More (2015) and Beatriz Berrini (1997); and about the image of dystopia Russel Jacoby (2007) and Martim Vasques da Cunha (2012). The readings have been enlarged with another writers, like Nelson Levy (2012), Teixeira Coelho (1985), Miguel Abensour (1990) and Fredric Jameson (2005) who also helped realizing that such concepts – utopia and dystopia – can not be understood in an antagonistic and tigh mannner. In this analytical-reflexive studying of Renato Russo's songs, we have chosen the record *Dois* (1986) to check the coexistence of both concepts. Besides that, the critical-literary and musical basis was linked to teachings, respectively, from Paul Zumthor (1997; 2005; 2007) and Octavio Paz (1982), and of Paul Friedlander (2008) and Arthur Dapieve (2004; 2006).

Keywords: Renato Russo, utopia, dystopia, song, poetry.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1: Utopia e distopia na linguagem poética de Renato Russo	10
1.1: Apresentação da obra músico-poética de Renato Russo	10
1.2: Uma reflexão sobre a utopia e a distopia	13
1.3: A criação do real e a possibilidade de sonhar com um mundo melhor	31
1.4: O outro e o tempo: articulações com a utopia e a distopia nas canções de Renato Russo	35
Capítulo 2: A utopia e a distopia nas canções de Renato Russo	46
2.1: O real distópico e o sonho utópico nas canções	46
2.2: A utopia e a distopia na canção de protesto	46
2.3: Utopia e distopia na canção de cunho existencial	63
2.4: A existência do ser no álbum <i>Dois</i> : utopia derivada da distopia	77
2.5: As canções de protesto no álbum <i>Dois</i> : o real da distopia versus o sonho da utopia	97
Capítulo 3: O discurso distópico e o discurso utópico nas canções “Tempo Perdido”, “Andrea Doria” e “Índios”	109
3.1: O tempo como articulador da utopia e da distopia na canção “Tempo Perdido”	109
3.2: Canção “Andrea Doria”: a perda do sonho utópico	123
3.3: Canção “Índios”: o discurso da distopia	137
Considerações Finais	151
Referências Bibliográficas	157
Discografia	165

Introdução

[Bob] Dylan costumava dizer “Preste atenção nas letras, cara”. (John Lennon, *apud* FRIEDLANDER, 2008, p. 132).

Renato Manfredini Junior, conhecido artisticamente como Renato Russo, integrou a banda de *rock* brasileiro Legião Urbana, ocupando o papel de intérprete e de compositor das letras de música que formavam o repertório da banda. No aspecto musical, Renato Russo foi considerado como um líder que soube conduzir e aproveitar os ditames do mercado fonográfico com músicas que criticavam a sociedade e pensavam o ser humano. Esta pesquisa centra-se sobre as letras de suas canções. Nelas queremos enfatizar as imagens que nascem das palavras que presentificam o universo humano a partir de uma perspectiva que recria um real que se opõe a um sonho. A recriação do universo humano pelas letras das canções deixa em relevo uma reflexão crítica sobre a sociedade e suas problemáticas e também sobre os conflitos da existência do sujeito na sociedade.

A hipótese central desta pesquisa é a de que as letras das canções compostas por Renato Russo recriam um real e um sonho, ou melhor, impõem-se as imagens da imperfeição e da perfeição a partir das quais resgata as ideias da utopia e da distopia que permeiam uma voz que sente o mundo e o acusa de sua crueldade, pois provoca no sujeito a ferida. Ao mesmo tempo essa voz se impõe e enfrenta por meio do sonho e do desejo, e, assim, recria a imagem do real e do sonho como uma possibilidade de utopia. Buscaremos ao longo de nossa pesquisa pontuar as canções de protesto como construtoras de um real distópico e recriadoras do sonho como saída utópica. As canções de cunho existencial participam também desse jogo e resgatam para o sujeito uma reflexão sobre a vida que impõe sua imagem distópica para construir a utopia no sonho.

O objetivo que nos move é mostrar como a produção das canções poéticas de Renato Russo emerge nas imagens da utopia e da distopia. Queremos saber como tais imagens recriam nesse contexto de produção um real que concentra os problemas do nosso mundo, como a decadência social e os conflitos subjetivos e existenciais do ser humano, que são captados pela voz do eu poético que os representa. A voz do eu poético busca, acima de tudo, encontrar o espaço e o tempo perfeitos, baseados na imagem da utopia. A busca pelo encontro da utopia que está limitada ao sonho corresponde à instauração do senso de coletividade, da compaixão, da solidariedade e do amor, todos eles perdidos no real; afinal, para o eu poético,

“É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã/ Porque se você parar para pensar, na verdade não há” (RUSSO, 1989).

As canções expressam um eu poético que vive em um real sempre dado como imperfeito, calcado sobre a distopia, o que o leva a buscar uma saída, edificada pelo sonho. Este é traduzido em imagens que animam a utopia. Quando a análise recai insistentemente sobre a crítica ao mundo e à organização social, encontramos a canção de protesto; quando a análise e a crítica se voltam para o eu, para as emoções particularizadas e o entendimento de si, as letras das canções são consideradas de cunho existencial. No entanto, essa divisão não ocorre de maneira clara e evidente, visto que os conflitos particulares e sociais interagem na constituição da personalidade emotiva do sujeito cancional. A divisão das canções, por sua vez, serve para ordenar a pesquisa, a leitura e a compreensão de como funciona a articulação entre o real e o sonho e de como esta articulação produz suas imagens. Sabendo, inicialmente, que a distopia está representada por um real, e a utopia está recriada por um sonho, percebe-se que o discurso das canções de protesto e de cunho existencial presentificam a decadência do sujeito como aquele que se sente alijado do social ou ferido por ele, causando-lhe os sentimentos de solidão, de abandono e de injustiça. Essa experiência dolorosa provoca no sujeito a busca por uma saída que reintegre a coletividade, a compaixão e o amor, pois assim ele estaria a salvo. Esta busca encontra-se no nível do sonho utópico, enquanto a experiência dolorosa no real distópico.

Desse modo, o percurso traçado nesta pesquisa busca pensar os conceitos de utopia e de distopia e sobre como as letras das canções constroem o percurso crítico do real observado e do real vivido pelo sujeito. Algumas outras leituras acerca do contexto histórico-social, da poesia, da música e da biografia de Renato Russo contribuíram para adensar o raciocínio. Para compreender o conceito de utopia, consideramos o romance *A Utopia* (2015), de Thomas More, que narra uma viagem até a Ilha chamada Utopia e que se localiza isoladamente do restante do mundo. Este é considerado perverso, porque se preocupa somente com o poder advindo dos bens materiais e com a rápida propagação do individualismo e da indiferença. O isolamento da Ilha favorece a construção de uma sociedade oposta ao mundo perverso, visto que os utopianos vivem em perfeita harmonia, buscam o bem-estar coletivo, porquanto se entendem como um organismo único e uno. Não há maldades entre os habitantes:

A natureza te recomenda ser bom para com teu próximo; ela não te ordena ser cruel e impiedoso contigo mesmo. A própria natureza, dizem eles, nos prescreve uma vida feliz, isto é, o prazer, como a finalidade de todas as

nossas ações. Eles definem inclusive a virtude como uma vida orientada de acordo com esse princípio.

A natureza convida portanto todos os mortais a se darem uma ajuda recíproca tendo em vista uma vida mais risonha: sábio conselho, ninguém estando tão acima da sorte comum que a natureza deva ocupar-se apenas dele, ela que quer o mesmo bem para todos os seres que reuniu num grupo único por sua participação numa forma comum. Essa mesma natureza, por conseguinte, te prescreve renunciar a benefícios que se pagariam com perdas para outrem (MORE, 2015, p. 100-101).

No romance, as sociedades perfeitas estipulam acordos de convivência que têm o objetivo de garantir o bem-estar de todas as pessoas. Os acordos consideram a natureza como exemplo a ser seguido pelas pessoas, porque ela fornece os recursos que o homem necessita para ter uma vida boa, prazerosa e feliz. Ter mais do que a natureza oferece exprime a ganância, emoção a ser combatida na sociedade, já que ela gera o individualismo e a maldade. Sendo a natureza um exemplo a ser seguido, os acordos sociais espelham-se nela e entendem que a vida boa deve ser garantida e praticada por todos.

O romance de Thomas More pensa uma sociedade perfeita, porque os utopianos seguem os acordos sociais inspirados na natureza. No retrato desta sociedade, Thomas More critica e repreende a sociedade em que vivia durante o Renascimento. Para ele, os reis interessavam-se mais pelas conquistas territoriais do que pela preservação da vida boa dos seus habitantes. Por isso, a sociedade era vista como imperfeita e perversa, pois desejava apenas os bens materiais. O olhar de repreensão de Thomas More indicia a presença de uma distopia na realidade, uma vez que ela mora na imperfeição do mundo. Thomas More, porém, não se prende à questão distópica, nem faz alusões a ela.

Martim Vasques da Cunha (2012), no livro *Crise e utopia*, percebe o indício de uma crise na sociedade em que vivia Thomas More e que possibilitou a produção do livro *A Utopia*. Já Nelson Levy (2012) salienta que a imagem da utopia em Thomas More inspira-se na obra *A República* (2012), do filósofo grego Platão, que, durante a Antiguidade, descreveu a república perfeita, cuja preocupação do ser humano seria o bem-estar do outro, ou seja, do coletivo que garante a segurança e a felicidade do ser individual. Thomas More (2015) e Platão (2012) aproximam-se ao considerarem que as mazelas das sociedades imperfeitas decorrem da posse privada dos objetos, como o capital e o dinheiro que instigam a ganância e o egoísmo no ser humano. Para Platão, quem deseja arrastar os bens materiais ou físicos (constituídos pelo contato emocional entre os parentes) para o mundo privado condena a sociedade a um mundo imperfeito, voltado para a ambição. Por outro lado, quem rejeita a

posse dos bens no universo particular e compartilha deles, edifica a sociedade coletiva e da partilha. Somente nessa sociedade, o homem sente prazer e felicidade.

De posse dos conceitos de utopia, acredita-se que seu significado corresponde a uma imagem projetada a partir do senso de coletividade, porque o ser humano constrói a felicidade por meio do convívio social que se dá na harmonia conquistada quando o homem domina a ambição e a indiferença em prol do outro. As canções de Renato Russo propõem a imagem da utopia, resgatando o sentido de coletividade que acarreta a compaixão, o amor e a liberdade; todavia, as canções não propõem somente esta imagem utópica, elas mergulham incisivamente na distopia, o que exigiu a leitura de livros que debatessem o tema. Dentre eles, estão Russel Jacoby (2007) e Emil Cioran (2011).

Russel Jacoby (2007) explica que a imagem imperfeita, nomeada como distopia, é companheira da utopia. Não há a presença de uma sem a imagem primeira da outra. Por causa disso, nenhuma imagem sobrevive sozinha. Resumindo drasticamente o pensamento de Russel Jacoby, pode-se entender que a distopia advém de uma utopia. Quando a sociedade ou o homem concretizam o sonho perfeito, a manutenção do sonho concretizado cobra um preço muito alto: a perda de liberdade. Isso acontece porque, uma vez conquistada a utopia, as pessoas devem abrir mão das vontades individuais, provocando o fim da liberdade. Sem a liberdade, o homem entra em um mundo de aprisionamento que corresponde à distopia.

Outro fator da distopia, conforme Russel Jacoby (2007), localiza-se na economia capitalista. Atribuindo valor monetário aos objetos e ao próprio homem, o ser humano inaugura a sociedade egoísta, em que o bem-estar coletivo é substituído pelo bem-estar individual. O sonho de coletividade transforma-se em ilusão, em utopia. Emil Cioran (2011) vai ao encontro dessa ideia ao criticar o capitalismo, pois, para o filósofo, o mundo em decadência origina-se na aquisição desenfreada de bens de consumo que causa a miséria e a tirania no mundo. Para construir uma sociedade melhor – e perfeita –, o homem deve rebelar-se contra o sistema e fundar a revolução que, segundo Emil Cioran (2011), deve destruir a sociedade existente para edificar uma nova. As canções de Renato Russo creem na edificação de uma nova sociedade sem a destruição radical da existente, pois a nova sociedade viria da mudança de pensamento e de comportamento do homem que desenvolveria a solidariedade, o amor, a liberdade e o senso de coletividade em detrimento do egoísmo, da individualidade e da solidão.

A distopia, por assim dizer, tem relações com a sociedade em decadência, com a falta de liberdade do homem, com a supervalorização dos bens de consumo em detrimento do próprio ser humano como aquele que não tem compaixão, nem a identificação com o outro,

afinal a “distopia” é “o mau lugar, o lugar da distorção” (COELHO, 1985, p. 45). Enfim, a distopia colabora para que o homem viva a e na solidão.

A relação entre os conceitos de utopia e de distopia é o que buscamos esclarecer ao longo de nossa pesquisa, bem como a forma como as canções de Renato Russo vão trabalhando esses conceitos. Desse modo, organizamos nosso raciocínio em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Utopia e distopia na linguagem poética de Renato Russo”, encontra-se subdividido em quatro subcapítulos. Iniciamos com a apresentação da obra cancional de Renato Russo a fim de situar seu trabalho e o contexto histórico em que estava inserido. Posteriormente, o capítulo desenvolve os conceitos de utopia e de distopia, a partir das canções “Fábrica” (1986) e “Soldados” (1984). Na leitura que fazemos procuramos observar que as canções criam um real e a possibilidade de sonhar um mundo melhor, como pontuamos na análise da canção “Faroeste Caboclo” (1987). Ao procurarmos compreender os conceitos de utopia e de distopia, observamos que ambos interagem com duas dimensões, a do tempo e a do outro e, nas canções de Renato Russo, as interações acontecem de maneira fluida e comum. Verificamos nas leituras de Beatriz Berrini (1997) e de Martim Vasques da Cunha (2012) que a utopia interage com o tempo e, da mesma maneira, a distopia. Ambas se manifestam em um espaço e um tempo, percebidos na voz do sujeito da canção. Além do mais, elas dependem da presença de um outro que pode ser um lugar, uma pessoa, um contexto. A análise dessas dimensões será, portanto, o foco de nossas preocupações nesse momento.

O segundo capítulo, “A utopia e a distopia nas canções de Renato Russo”, trata das canções do compositor por meio de uma leitura que se prende aos dois temas básicos: o da crítica social (e aqui se situam as canções de protesto), notadamente a que se faz à estrutura econômico-social, e a dos problemas existenciais do ser humano (que estão presentes nas canções de cunho existencial), sobretudo o que diz respeito ao medo, à solidão, ao amor e à morte.

O segundo capítulo divide-se em cinco subcapítulos, sendo três responsáveis por comentar globalmente a produção das canções poéticas de Renato Russo, enquanto os outros dois se debruçam sobre o álbum *Dois* (1986). Os três subcapítulos, intitulados de “O real distópico e o sonho utópico”, “A utopia e a distopia na canção de protesto” e “Utopia e distopia na canção de cunho existencial”, procuram demonstrar como a imagem distópica impõe-se como um real que foi criado na canção de protesto e na de cunho existencial, e cujo sujeito poético se impõe de modo a negar, enfrentar e rejeitar este real. As imagens de um real

distópico e de um sonho utópico transitam por todas as canções de Renato Russo, independentemente do ano ou do álbum em que foram lançadas.

Nos dois subcapítulos seguintes, “A existência do ser no álbum *Dois*: utopia derivada da distopia” e “As canções de protesto no álbum *Dois*: o real da distopia versus o sonho da utopia”, escolhemos o álbum *Dois* (1986) por ser este que incursiona primeira e precisamente na linguagem da poesia, ainda que o álbum anterior, *Legião Urbana* (1984), apresentasse uma suave e efêmera presença da poesia, uma vez que o discurso da música *punk rock* estava mais presente e alimentado por letras com mensagens claras e sem metáforas. No álbum *Dois*, Renato Russo apresenta uma canção mais amadurecida, usando melhor os recursos da linguagem poética e da construção imagética advinda de um trabalho com a palavra, ainda não exaustivo, que se torna objeto ou matéria capaz de ser sentida pelo homem.

Há que lembrar-se que a produção dos textos das canções data das décadas de oitenta e noventa, quando o *rock* se hibridiza definitivamente com a cultura brasileira e funda o *rock* brasileiro:

“Roqueiros brasileiros sempre têm cara de bandido” – cantou Rita Lee. Mas os maus antecedentes do gênero no país não têm – ou melhor, não tinham – nenhuma ligação com aparências ou crimes. Será que mesmo a mais zelosa das mães conseguiria enxergar algum perigo em Celly Campelo ou Roberto Carlos? Até os anos 80, a marginalidade do BRock era outra. Nem em seu momento de maior sucesso popular, a Jovem Guarda, ele conseguiria deixar de ser tratado, por quase todos, inclusive por alguns de seus cultores, como uma febre passageira, que logo os glóbulos verde-e-amarelos se encarregariam de expulsar do corpo da música brasileira, devolvendo-lhe assim sua sanidade. Estrangeiro numa nação de estrangeiros, o rock penou quase três décadas até conseguir, de fato e de direito, a cidadania brasileira (DAPIEVE, 2004, p. 11).

O *rock* aportou no Brasil na década de cinquenta. Os primeiros passos da música roqueira no país constituíam-se de versões do *rock* estadunidense ou de textos no idioma inglês. Em 1957, Miguel Gustavo compôs a primeira letra de música roqueira no Brasil, chamada de “Rock and roll em Copacabana”, e cantada por Cauby Peixoto. Na década seguinte, o *rock* expandiu-se em todo o território brasileiro e ficou conhecido como a Jovem Guarda. Esta captou uma versão extrovertida do *rock* e aplicou-lhe, de vez, a letra de música em português:

Os jovens, que descobriam a pílula anticoncepcional e se habituavam com o uso da minissaia, identificaram-se de cara com aqueles artistas de cabelos mais compridos que o normal, músicas dançantes e letras que abordavam uma realidade compatível com seus anseios (TOSO, 2010, p. 18).

A versão mais extrovertida da Jovem Guarda não significa inocência e infantilidade, porque, por meio da recriação do mundo jovem, as músicas trouxeram a liberdade corporal que parte da juventude almejava e com a qual se identificava. O universo libertário do *rock* tematiza o sexo, o namoro, o corpo e o dinheiro, assuntos considerados tabus para a época e contrários à Música Popular Brasileira que estava mais engajada politicamente e, por isso, refletia sobre os problemas da nação que enfrentava a falta de liberdade provocada pela censura do governo militar. Lidando com os assuntos tabus, a Jovem Guarda desafiava os padrões sociais e educacionais e concedia espaço para novas reflexões.

A Jovem Guarda abriu definitivamente as portas da hibridização do *rock* no Brasil, cujo processo ganhou força na década de oitenta, quando as músicas passam a ampliar as letras com a representação dos conflitos sociais brasileiros e do mundo jovem por meio do escracho. Em matéria de música, o *rock* herda da bossa nova o canto decantado, considerado por Luiz Tatit (2008) o grau zero da melodia da voz do cantor. Segundo o músico e crítico, o grau zero da voz do cantor equivale à aproximação da fala cotidiana, no tom das conversas informais:

a bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto aprumou a canção brasileira expondo o que lhe era essencial. Essa triagem dos traços fundamentais deu origem ao que hoje podemos chamar de *protocanção*, uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos ou enunciativos. Isso não significa que os excessos não sejam bem-vindos ou que não garantam a saúde da linguagem cancional. (...) Mas a bossa nova, cuja marca é justamente a da decantação, não os suporta. Toda vez que um cancionista – roqueiro, pagodeiro, tecno, sertanejo, vanguardista etc. – sente a necessidade de fazer um recuo estratégico para recuperar as linhas de força essenciais de sua produção, o principal horizonte que tem à disposição é a bossa nova (TATIT, 2008, p. 79).

As músicas brasileiras, durante as décadas de quarenta, ficaram conhecidas como músicas de dor-de-cotovelo, porque, para expressarem o sofrimento da perda do amor, os intérpretes exploravam os vocalizes e os sussurros, excessos na voz que a bossa nova eliminava, visto que sua proposta era a representação da vida cotidiana, o que permitiu ao intérprete cantar com uma voz quase sem melodia e muito próxima do tom natural da voz que usamos nas comunicações feitas no dia a dia. Esta voz Luiz Tatit identifica como decantação.

A decantação faz parte de qualquer trabalho de melodia da voz na música e, não diferentemente, surge nas canções de Renato Russo. Nelas, é possível flagrar a voz decantada

por meio da ausência parcial de excessos vocálicos ou, ainda, pelo uso do grito, que é considerado um traço da liberdade e da rebeldia do *rock*.

O *rock* oitentista fundamenta-se na proposta estética do *rock* e do *punk rock* que, dentre suas ideologias, proclama uma música de protesto, independente e de fácil acesso e comunicação com o público. Por isso, o *punk rock* estabelece uma instrumentação básica e simples, com uma letra de música sem a presença de metáforas, vista como uma linguagem clara e limpa:

A música era geralmente conduzida por um ritmo frenético levado por todo o grupo. Palavras eram vomitadas por vocalistas sem noções prévias de tom e melodia. A maioria das letras refletia sentimentos em relação à sociedade corrupta e em desintegração e à situação difícil dos companheiros da subcultura. A música e as letras revelavam uma atitude de confrontação que refletia graus variados de ódio justificado, performance técnica, exploração artística de choque de valores e intenção de renegar as instituições oficiais de produção de música (FRIEDLANDER, 2008, p. 352).

Os recursos do *punk rock* são observados na linguagem poética de Renato Russo: uma mensagem clara, limpa, de fácil acesso comunicativo com o público leitor-ouvinte. A voz da canção de Renato Russo cria o elo de identificação entre compositor-cantor e público devido à fusão entre a decantação, o uso de uma poesia de fácil memorização e de uma letra que representa o mundo e o homem da atualidade. O público, na execução da canção, toma a posição do cantor que personifica a voz do eu poético. Paul Zumthor (1997) intitula o momento da execução do canto de performance, referindo-se ao instante exato em que a mensagem da canção é transmitida e recebida (ZUMTHOR, p. 33, 1997).

Nesse contexto, verifica-se que as canções no álbum *Dois* permanecem com uma linguagem clara, mas poética. Os subcapítulos “A existência do ser no álbum *Dois*: utopia derivada da distopia” e “As canções de protesto no álbum *Dois*: o real da distopia versus o sonho da utopia” visualizam o protesto e as problemáticas da existência somente no álbum *Dois*, ainda que as canções “Tempo Perdido”, “Andrea Doria” e “Índios” do mesmo álbum surjam analisadas apenas no terceiro capítulo, onde se busca uma interpretação mais profunda da distopia e da utopia.

A construção do terceiro capítulo, intitulado “O discurso distópico e o discurso utópico nas canções ‘Tempo Perdido’, ‘Andrea Doria’ e ‘Índios’”, pretende compreender como a imagem da utopia e da distopia dialogam com o tempo e com a presença do outro. A canção “Tempo Perdido” explora o tempo cronológico e o tempo do ser. Angela Guida (2013) explica que o tempo cronológico se refere à passagem das horas, dos dias, do passado, do

presente e do futuro, e se contrapõe ao tempo do ser, porque este corresponde à experiência plena da vida, ao modo como cada ser humano sente a passagem do tempo. A canção “Tempo Perdido” recria a oposição entre o tempo cronológico e o tempo do ser, sendo aquele visto como a distopia, e este como a utopia.

Na canção “Andrea Doria”, a articulação com o tempo surge mais amenizada do que em “Tempo Perdido”, concedendo espaço para a representação da utopia e da distopia por meio do outro que figura como o companheiro e o amigo do eu poético, em outras vezes, ele ocupa o lugar do inimigo, de quem o eu poético foge. Por esta razão, a canção “Andrea Doria”, intencionando a presença do outro, tem um discurso oscilante, em que o eu poético coloca-se como um ser individual e como um ser coletivo. Enquanto ser individual, o eu poético separa-se do outro; enquanto ser coletivo, o outro se funde com o eu poético, formando o “nós”.

A canção “Índios” traça quase o mesmo caminho de “Andrea Doria” a partir da presença marcante do outro. Inicialmente, o outro, nessa canção, alude ao mundo que o eu poético rejeita, porquanto o mundo se edifica com a ganância, o individualismo e a maldade. A rejeição do eu poético pelo mundo faz com que ele busque um outro que seja seu amigo. Esse outro retoma a noção de paraíso na Terra, tendo como referencial a imagem do paraíso bíblico.

O capítulo três, enfim, tem como objetivo analisar as três canções especificadas, a fim de que possamos ver a atuação do tempo e do outro na construção das imagens da utopia e da distopia e entendermos como tais imagens delineiam a edificação de um real e a projeção de um sonho na linguagem poético-cancional de Renato Russo.

Capítulo 1: Utopia e Distopia na linguagem poética de Renato Russo

1.1 Apresentação da obra músico-poética de Renato Russo

Escrever poesia não deve ser uma distração nem um meio para atrair a aprovação de leitores; só se deve se entregar à escrita poética quando se tratar de uma necessidade imperativa, de uma urgência vital. Mas, quando é esse o caso, tem-se a obrigação de se submeter a essa urgência, já que permite ascender a uma vida superior – e, com isso, tornar mais belo o mundo e os homens (TODOROV, 2011, p. 107-108).

Renato Russo foi compositor e intérprete da banda de *rock* brasileiro Legião Urbana. A banda era composta por três integrantes, Renato Russo, compositor e vocalista, Dado Villa-Lobos, guitarrista, e Marcelo Bonfá, baterista. A produção da Legião Urbana abrange as décadas de 1980 e 1990, tendo as atividades encerradas após a morte de Renato Russo em 1996. Muitas canções, entretanto, foram escritas na década anterior, quando Renato Russo participava da banda de *punk rock* Aborto Elétrico e, posteriormente, apresentando-se solitariamente sob a designação de Trovador Solitário. O Aborto Elétrico e o Trovador Solitário acabaram no momento em que Renato Russo formou a Legião Urbana.

As canções compostas por Renato Russo apreendem os anos finais da década de setenta, toda a década de oitenta e a primeira metade da década de noventa. Isso significa que a produção faz referências ao momento histórico de transição entre o regime ditatorial dos militares, iniciado em 1964 e finalizado em 1984, e a redemocratização do país, bem como aos escândalos de corrupção na gestão presidencial de Fernando Collor de Melo em 1992.

De acordo com José Roberto Silveira (2008), os poetas compositores Cazusa e Renato Russo configuram-se como poetas de travessia, porque viveram os percalços e a reorganização sociopolítico-econômica do Brasil. Ao viverem e experimentarem as mudanças, escreveram a própria história a partir de um eu poético que se encontra presente na travessia:

O sujeito da travessia dos anos 80 se insere na história ao contar sua própria História. Essa História individual, que pode ser escrita com letra maiúscula, mesmo sendo construída com passadas largas e descompassadas, compromete-se com o subjetivo e desvela, pelas bordas do *eu*, o aprofundamento dos acontecimentos. Nesse trânsito, o sujeito busca o equilíbrio e, antes, no confronto das forças adversas, tenta o caminhar. Entre os escombros de um regime autoritário que se esgota e a mobilização para um estado democrático, encontra-se o sujeito que, como agente da história,

experimenta a vivência que repercute no corpo e na escrita. Diante da produção estética do sujeito que responde por seu tempo de travessia, indaga-se sobre a “singela existência” que vem à tona e atinge as esferas do espaço público, constituindo-se como a atitude política do momento (SILVEIRA, 2008, p. 56-57).

O sujeito nas canções de Renato Russo e Cazuza põe-se como aquele que atravessa a história em execução não como um mero observador, um espectador, mas sim como um atuante que ama, odeia, deseja e decepciona-se. É o sujeito que vive e sente os percalços da história em pleno movimento, que sai da privacidade de um eu individual para um eu da esfera pública, da coletividade. Entre o fim da ditadura e o reinício da democracia, encontra-se o sujeito da canção, o eu individual-coletivo que age e analisa seu tempo. Os textos produzidos por Renato Russo representam seu tempo, sua história, esboçando-se em um trabalho de canções poéticas.

No interior das canções, Renato Russo imprime um discurso crítico-reflexivo por meio dos conceitos da distopia e da utopia. As imagens criadas nas canções interagem diretamente na percepção das relações sociais e nas indagações sobre a existência. Ao abordar as relações sociais, o texto da música representa a sociedade em declínio, onde prevalecem o egoísmo e a injustiça. Em determinadas canções, a decadência da sociedade afeta diretamente a existência do sujeito – percebido como o eu poético. Em outras, a canção mostra pouca interação entre os problemas sociais e a personalidade do sujeito. Às canções que se restringem à crítica social, denominar-se-ão canções de protesto.

As canções de Renato Russo trazem, além do protesto social, uma reflexão voltada para a subjetividade do ser humano, centrando-se nos conflitos interiores. A vertente subjetiva das canções lida com os temas do amor, da morte e da solidão. Ao referirem-se às questões intimistas, as canções serão chamadas de canções de cunho existencial.

As canções de protesto e as canções de cunho existencial surgem fortificadas em determinados álbuns do que em outros. Isso acontece, por exemplo, com os álbuns *Legião Urbana* (1984) e *Que país é este - 1978/1987* (1987), cujas canções mergulham profundamente na crítica social, presentificando os problemas econômicos do país que originam a miséria, a desigualdade e a indiferença. Os problemas econômicos brasileiros representados aludem aos conflitos históricos das décadas de setenta, oitenta e noventa. Por essa razão, os álbuns tendem para a recriação da crise econômica, iniciada e deixada pelos militares. A recessão econômica derrubou os militares, perdurou por toda a década de oitenta e atingiu parte da de noventa. Foram anos em que o país redescobriu a liberdade juntamente com o crescimento da miséria e do conhecimento da prática de corrupção. A queda dos

militares, que abriu caminhos para a liberdade de expressão, conforme Bernardo Kucinski (2001), deveu-se, sobretudo, à crise econômica do país:

Em agosto de 1982, alguns meses depois de o México decretar a moratória de sua dívida externa, em virtude de uma grande crise financeira, o governo brasileiro foi obrigado a reconhecer que também não tinha como pagar os juros da crescente dívida externa e teria, portanto, de decretar a moratória. A moratória confirmava de modo dramático o fracasso do modelo econômico adotado durante os anos da ditadura. De apenas 13,8 bilhões de dólares, no início da crise do petróleo, a dívida externa brasileira havia saltado para 75,7 bilhões em 1982. Ao mesmo tempo, a inflação estourava, chegando a 90% ao ano em 1982 e 200% ao ano, dois anos depois. O governo foi obrigado a pedir empréstimo do Fundo Monetário Internacional, que impôs ao país condições severas de austeridade fiscal (KUCINSKI, 2001, p.136).

De acordo com Bernardo Kucinski, durante a década de setenta, o Brasil sofre uma grave crise econômica advinda do baixo preço do petróleo. A situação exige novos empréstimos para os cofres públicos e o aumento da inflação. A década seguinte inaugura um período de crise tanto da economia quanto da política, sendo que a população começa a cobrar novamente a participação nas decisões políticas. Os empréstimos feitos pelos militares vêm à tona e o governo reconhece que não tem como pagar as contas, elevando, cada vez mais, a inflação e o desemprego no país, sucedendo no acréscimo dos trabalhos informais e na miséria da população. A realidade da população impõe-se como temática para as canções de protesto.

As canções mais subjetivas, por sua vez, voltadas para as questões da existência, rasgam o espaço do protesto e acabam também aparecendo nos álbuns que se apegam à temática da crise social. Sua presença, no entanto, fica menos enfatizada. Já nos álbuns *Dois* (1986), *As quatro estações* (1989) e *V* (1991), o caminho das canções faz-se pela inversão: elas trabalham com a existência, sendo de menor aparição as canções com temas de protesto. De qualquer maneira, os álbuns produzidos por Renato Russo representam os conflitos sociais e pessoais, lembrando que a representação pode recair com mais precisão em alguns álbuns do que em outros. Além do mais, as canções, independentemente da temática, costumam mostrar um eu poético que interage com o meio social em que está inserido. Desse modo, a obra cancional de Renato Russo, ao alinhar-se com os temas sociais e existenciais, explora as imagens da distopia e da utopia.

A obra cancional de Renato Russo é organizada cronologicamente em *Legião Urbana* (1984), *Dois* (1986), *Que país é este – 1978/1987* (1987), *As quatro estações* (1989), *V* (1991), *O Descobrimento do Brasil* (1993), *A tempestade ou o livro dos dias* (1996) e *Uma*

outra estação (1996/1997). Afora os álbuns descritos, Renato Russo e a Legião Urbana contam com gravações ao vivo, como os álbuns *Música para Acampamento* (1992), *Acústico MTV* (1999) e *Legião Urbana – Como é que se diz eu te amo* – volume 1 e volume 2 (2001). Também nestes álbuns é possível ouvir a performance de Renato Russo e dos integrantes da banda Legião Urbana quando interpretavam músicas de outros artistas. Renato Russo, sozinho, gravou em estúdio músicas de diversos compositores/intérpretes que resultaram nos álbuns cantados em inglês *The Stonewall Celebration* (1994) e em italiano *Equilíbrio Distante* (1995).

Apesar da variação dos álbuns lançados, esta pesquisa utiliza somente os álbuns feitos em estúdio, sendo que os gravados ao vivo somente serão mencionados quando e se permitirem maior visualização e compreensão do trabalho performático da poesia cantada de Renato Russo.

1.2 Uma reflexão sobre a utopia e a distopia

A ideia da utopia concretiza-se com o livro *A Utopia*, de Thomas More – Tomás Morus¹ –, escrito durante o Renascimento. A cidade de Utopia indica uma ilha isolada do restante do mundo, o que a impede de se contaminar com as mazelas do mundo que a margeiam e não interagem com a Ilha: a ganância, o poder e a riqueza não integram a personalidade do habitante de Utopia. Dessa maneira, o autor relata a cidade perfeita, onde os habitantes vivem em comunidade e não há desigualdades entre eles, não há miséria, não há classes sociais, não há violência, nem egoísmo. O livro *A Utopia* estabelece a sociedade preocupada com o bem-estar comum para alcançar o bem-estar individual, uma vez que reconhece na figura do outro a parte essencial que define o ser. Isto é, o homem sente-se bem quando o outro também está satisfeito.

A preocupação com o bem-estar coletivo que culmina no bem-estar individual integra a noção de felicidade para os habitantes da Ilha de Utopia. Para eles, a felicidade está intimamente ligada à natureza, uma vez que ela fornece todos os componentes responsáveis para a sobrevivência humana: alimentação, vestimenta e materiais para a edificação dos prédios construídos na cidade; estar em contato com natureza proporciona o prazer que desperta o sentimento de felicidade.

¹ O livro *A Utopia*, de Tomás Morus, utilizado no corpo do texto é de tradução de Paulo Neves, publicado em 2015, pela Editora LP&M.

Thomas More (2015), recusando a ideia de uma sociedade perfeita sob a ótica platonista, que pregava o fim das paixões em termos de única e exclusivamente adquirir o conhecimento pela via racional, assume que o ser humano deve cultivar a emoção, pois os sentimentos trazem a experiência do prazer. O prazer é necessário para a boa conduta do ser humano. Logo, quando a emoção proporciona a experiência da virtude, o homem sente prazer e a sensação de prazer forma a felicidade plena. Mas, há que se ressaltar que a virtude, segundo Thomas More (2015), imbrica-se com a presença de um Deus semelhante ao imaginado pelo cristianismo: “A alma é imortal, a bondade de Deus a destinou à felicidade” (MORE, 2005, p. 99). Fieis a essa proposição, os utopianos buscam a felicidade – derivada do prazer – juntamente à natureza que é a criação de Deus:

Só que a felicidade, para eles, não reside em qualquer prazer, mas no prazer correto e honesto para o qual nossa natureza é atraída, como para seu bem supremo, por aquela mesma virtude na qual a seita oposta² coloca a felicidade com exclusão de qualquer domínio. Pois eles definem a virtude como uma vida de acordo com a natureza, Deus tendo nos destinado a isso. Vive de acordo com a natureza quem obedece à razão quando esta aconselha a desejar certas coisas e evitar outras. A natureza primeiro preenche os mortais de um grande amor, de uma ardente veneração pela majestade divina, à qual devemos tanto nosso próprio ser quanto a possibilidade de alcançar a felicidade. Ela nos incita, a seguir, a levar uma vida tão isenta de tormentos, tão repleta de alegrias quanto possível, e a ajudar todos os outros, em virtude da solidariedade que nos une, a obter o mesmo. Com efeito, o mais sombrio, o mais austero zelador da virtude, o mais feroz inimigo do prazer, embora te recomendando trabalhos, vigílias e macerações, jamais deixa de te ordenar ao mesmo tempo que alivies o quanto puderes as privações e os sofrimentos dos outros, e considera louvável, em nome da humanidade, a ajuda e o consolo dados pelo homem ao homem. Se a humanidade, essa virtude mais que qualquer outra natural ao homem, consiste essencialmente em atenuar os males dos outros, aliviar seus sofrimentos e, com isso, dar mais alegrias às suas vidas, ou seja, mais prazer, por que a natureza não incitaria também cada um a prestar o mesmo serviço? (MORE, 2015, p. 100-101).

A presença de um Deus poderoso, amoroso e solidário permeia a vida dos utopianos, por isso, cada um regozija-se na prática permanente do amor e da solidariedade. A razão humana não se restringe, neste caso, a apenas o conhecimento do *logos*, e sim a um *logos* que se opera concomitantemente com o amor e com a compaixão, sendo que a compaixão engloba certa noção de coletividade. A coletividade deriva da preocupação e da luta para o bem-estar da comunidade, em que nenhum morador sofra com a falta de elementos materiais, como, por

² De acordo com a edição aqui utilizada, a seita oposta é uma referência aos estoicos que, dentre outras ideias, acreditavam na extirpação das paixões humanas.

exemplo, a falta de alimentação, ou com a acentuação do egoísmo advindo da divisão de classes sociais. Uma cidade utópica seria a que dá acesso às estruturas políticas, econômicas e culturais de forma igualitária, instigando e valorizando o amor ao próximo e a compaixão, afinal a solidariedade causa o prazer do homem individual que deslumbra a felicidade.

A ideia de utopia, conseqüentemente, consiste na imagem de uma cidade que representa a perfeição, de sorte que esta perfeição se baseia em uma comunidade que valoriza o bem-estar coletivo. Quanto mais bem-estar coletivo, tanto mais bem-estar individual, o que ocasiona a sensação de prazer no homem e, em seguida, a felicidade. A sociedade da Ilha de Utopia cria uma cidade em que não haja a procura pela aquisição de bens materiais, onde as pessoas comportam-se como iguais e, ao mesmo tempo, importantes para o bom e perfeito funcionamento das esferas sociais.

Por estes motivos, o livro *A Utopia* (2015) é a realização do espaço e do tempo perfeitos. O espaço é definido como o lugar que garante a moradia, a segurança e a sobrevivência igual entre todos. O tempo é concebido como a perfeição, porque as boas relações e o bem-estar acontecem no momento, no instante. Nada pertence ao passado, nada depende do futuro. Não existe o passado perdido, nem o futuro sonhado, porque o perfeito acontece no agora.

Nelson Levy, no livro *Crítica e Utopia* (2012), retoma a origem grega do termo utopia, afirmando que a expressão significa a ausência do lugar. Ao mesmo tempo, Levy define que o discurso da utopia derruba os valores morais vigentes em uma comunidade:

Composto pelos vocábulos gregos *ou* (adv. de negação) e *topos* (lugar), o termo *utopia* designa uma ideia fora do lugar, ou, na língua sociológica, uma mentalidade e uma realidade projetadas em vista da constituição de um futuro diferenciado. Enquanto discurso, a utopia pode se expressar sob formas literárias, em que se descreve um mundo inexistente habitado por personagens ficcionais, como no romance político de More, ou ainda manifestar-se sob uma forma estritamente argumentativa, como no caso de Platão e de Marx, entre outros. Não importa tanto a forma, o fundamental é que o seu conteúdo incorpore uma perspectiva crítico-criativa, assumindo e defendendo valores contrapostos àqueles que vigoram no mundo dado (LEVY, 2012, p. 21-22).

A explicação de Nelson Levy parte do “Livro Segundo” de *A Utopia*, em que Thomas More narra a invasão realizada por Utopus na Ilha de Utopia. A invasão isola a ilha, levando Utopus a implantar um sistema de desenvolvimento eficaz e igualitário, inaugurando uma sociedade única e perfeita. A palavra utopia faz referência a Utopus que, segundo Nelson Levy, significa “não-lugar”. O “não-lugar” corresponde ao isolamento da ilha que beneficia a

sociedade perfeita, uma vez que a ausência de contato com o resto do mundo corresponde à falta de conhecimento sobre o egoísmo humano. O resto do mundo convive e vive com a desigualdade social, com a ambição e com o individualismo, elementos que geram a violência e a maldade no homem.

Miguel Abensour (1990) acrescenta que a palavra utopia também significa lugar de nenhum tempo ou lugar da felicidade: “A *Utopia* escolhe com o próprio neologismo do título a via da ambiguidade: *Utopia*, lugar de nenhuma parte, ou então *Udeotopia*, lugar de nenhum tempo, ou então *Eutopia*, lugar da felicidade, onde tudo está bem” (ABENSOUR, 1990, p. 86). A explicação do neologismo situado na palavra utopia ajuda a compreender e a definir que a obra de Thomas More (2015) figura em um projeto de cidade perfeita que se localiza na imaginação, no sonho. Basta observar que a utopia se remete ao espaço da felicidade que encontramos descrita na citação de More: “a felicidade (...) reside (...) no prazer correto e honesto para o qual nossa natureza é atraída” (MORE, 2015, p. 99). Fixada em uma imaginação, a utopia não pertence a um lugar e, muito menos, a um tempo; afinal seu lugar e seu tempo dependem da ação humana, não da ação dos fenômenos físicos. Talvez seja por essa razão que a obra de Thomas More se aproxima – e bebe – da obra de Platão.

Nelson Levy, ao retomar a obra de Thomas More, menciona o filósofo grego Platão e o filósofo Karl Marx como companheiros da ideia da utopia. Em Platão, filósofo na Grécia Antiga, a república perfeita seria aquela que se preocupa com a coletividade: “Em nosso entender, nenhum deveria possuir nada que têm atualmente os demais, mas que, como atletas, guerreiros e guardiões, receberiam dos outros, como salário de seu trabalho, a alimentação necessária para um ano, enquanto velam por si e por toda a cidade” (PLATÃO, 2012, p. 210).

O diálogo de Platão com Glauco demonstra que a cidade perfeita é aquela em que nenhum habitante deve possuir nada a mais e nada a menos que o outro. O eu e o outro formam uma única composição social, por isso, não deve haver divergências entre si. Platão salienta que os habitantes só poderão receber alguma coisa para a própria sobrevivência, como alimentação, quando se tratarem de atletas, guerreiros e guardiões. Como eles respondem pela competição, divertimento e segurança da cidade e precisam fazer migrações, podem receber ajuda material para sobreviver. E, ainda assim, o “salário” recebido não deve ser soberano aos dos demais moradores.

A ideia de cidade perfeita em Platão (2012) é amplamente aproveitada por Thomas More (2015), o que nos leva a um olhar mais atento para *A Utopia*. A leitura de Platão concede-nos a possibilidade de refletir sobre a diferença entre a sociedade imperfeita, na qual vivemos, e a sociedade perfeita, aquela que gostaríamos de ter. Daí, por exemplo, o dinheiro

ser elemento de discórdia da sociedade. O dinheiro, para ambos, o filósofo e o romancista, causa as desigualdades, a divisão de classes sociais, visto que o dinheiro distribuído de maneira desigual estimula a ganância e o desejo pelo poder. Ganancioso e poderoso, o homem investe na propriedade privada, acreditando que ela trará o prazer e a felicidade. A fim de possuir, cada vez mais, o capital privado, o homem esquece-se da comunidade e da solidariedade. A propriedade privada, conquistada graças ao poder de compra do dinheiro, impõe o individualismo e o egoísmo, sentimentos contrários à compaixão e à virtude, sustentáculos da felicidade na Ilha de Utopia.

A problemática que envolve o salário é refletida pelo filósofo Karl Marx durante o século XIX. Na obra *Trabalho assalariado e capital*³ (1982), Marx explica que a força de trabalho corresponde a uma força vital do ser humano. A venda da força vital nem sempre é justa, porque a ambição do comprador pelo lucro colabora para que o pagamento pela força de trabalho seja muito inferior ao que o comprador recebe com a venda do produto pronto. Quem vende a força de trabalho é o operário; quem compra, o proprietário da fábrica:

a força de trabalho em acção, o trabalho, é a própria actividade vital do operário, a própria manifestação da sua vida. E é essa actividade vital que ele vende a um terceiro para se assegurar dos meios de vida necessários. A sua actividade vital é para ele, portanto, apenas um meio para poder existir. Trabalha para viver. Ele, nem sequer considera o trabalho como parte de sua vida, é antes um sacrifício da sua vida. É uma mercadoria que adjuçou a um terceiro. Por isso, o produto da sua actividade tão-pouco é o objetivo da sua actividade. O que o operário produz para si próprio não é a seda que tece, não é o ouro que extrai das minas, não é o palácio que constrói. O que ele produz para si próprio é o salário; e a seda, o ouro, o palácio, reduzem-se para ele a uma determinada quantidade de meios de vida, talvez a uma camisola de algodão, a uns cobres, a um quarto numa cave. E o operário, que, durante doze horas, tece, fia, perfura, torneia, constrói, cava, talha a pedra e a transporta, etc. – valerão para ele essas doze horas de tecelagem, de fiação, de pedreiro, cavador ou canteiro, como manifestação da sua vida, como vida? Pelo contrário. Para ele, quando termina essa actividade é que começa a sua vida, à mesa, na taberna, na cama. As doze horas de trabalho não têm de modo algum para ele o sentido de tecer, de fiar, de perfurar, etc., mas representam unicamente o meio de ganhar o dinheiro que lhe permitirá sentar-se à mesa, ir à taberna, deitar-se na cama. Se o bicho-da-seda fiasse para manter a sua existência de lagarta, seria então um autêntico operário assalariado (MARX, 1982, p. 10).

³ A versão utilizada no texto é das *Obras escolhidas de Marx e Engels*, da Editoral Avante, de 1982. A tradução pertence a José Barata-Moura e Álvaro Pina. Disponível para download nos sites: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1849/04/05.htm> e http://ciml.250x.com.archive/marx_engels/portuguese/portuguese_marx_trbalho_assalariado_e_capital_1849.pdf.

O trabalho assalariado responde pela compra da força vital do operário. Essa força vital é direcionada à execução de uma tarefa do sistema industrial e resulta sempre num produto final para a comercialização. O produto final, feito pela força vital do operário, é vendido para as pessoas que têm o capital para adquiri-lo. Neste ponto, Karl Marx indica que, muitas vezes, o operário que fez o produto não tem o capital para comprá-lo, pois o salário recebido pela venda da força de trabalho é inferior ao preço do produto. A inferioridade do salário com o preço do produto revela a diferença exorbitante entre o salário do operário e o lucro obtido na venda do produto. Tamanha diferença resulta na desigualdade social e na indiferença emocional do operário sobre o período em que vende a sua força vital. Em outras palavras, com baixos salários, o operário dissocia o trabalho na fábrica com a vida particular. Em consequência, o trabalho vira o momento em que o operário executa sua força para receber o salário que não o deixará na pura miséria. Para o operário, a vida – ou o prazer pela vida – começa quando termina o horário do trabalho.

Desse modo, para Karl Marx, a organização social moderna, construída nos ideais do capitalismo, divide a sociedade nas classes do trabalhador e do proprietário, do pobre e do rico. O trabalhador executa a força braçal e luta pelo lucro da empresa. O proprietário não executa o trabalho, todavia é quem detém o lucro. A divisão das forças do trabalho produz a sociedade organizada em classes, contribuindo para a desigualdade social e para a alienação do trabalhador. Uma das soluções para o fim da desigualdade social e para a divisão do trabalho concentra-se na participação e na distribuição igual do lucro da indústria. Tanto o proprietário, que compra a força de trabalho, quanto o operário que vende a força de trabalho passariam a dividir igualmente o lucro da venda do produto. A divisão igual do lucro restitui o senso de igualdade e, conseqüentemente, o senso de pertencimento na sociedade. Paul Ricoeur (2015) ajuda a compreender melhor a desigualdade e a igualdade no interior do sistema comunista, cujas ideias inspiram-se nas teorias de Karl Marx:

O conceito de comunismo acabado tem por efeito essencial e concreto a restituição de um sentido de conjunto, a restauração da totalidade. Na divisão do trabalho, é a própria humanidade que se acha dividida: um é proprietário, o outro é um trabalhador, e assim por diante. Em compensação, o conceito de totalidade visa à reconstrução de um todo: a integridade e a integralidade da humanidade se tornam o conceito preponderante (RICOEUR, 2015, p. 78).

A concretização do comunismo culmina com o fim da relação do trabalho e a instalação da igualdade entre o trabalhador e o proprietário. A instalação da igualdade

recupera o senso de coletividade, porque o outro não é o proprietário, nem o trabalhador. O outro é o ser semelhante, que luta pelo mesmo bem: a sociedade igualitária. Por esse motivo, a ideia de Karl Marx sobre o ser provém da questão coletiva que considera o outro como parte essencial para o desenvolvimento da personalidade do ser, enquanto indivíduo. Destarte, o ser existe na vida compartilhada com o outro, conhecendo-se a partir do outro e, com ele, transformando-se em ser coletivo. Ao se tornar coletivo, o ser percebe-se como indivíduo. Daí a sua totalidade. No entanto, nas relações de trabalho da sociedade atual e capitalista, a divisão de trabalho focada em proprietário e em trabalhador derruba a totalidade, porque o trabalhador não encontra no proprietário o seu outro. Encontra apenas o detentor dos bens materiais que também almeja, porquanto o proprietário vive em condições melhores que o trabalhador. Esta situação promove no trabalhador o sentimento da ausência de totalidade e de coletividade; concomitantemente, o proprietário age igualmente, porque o trabalhador não é visto como seu outro, e sim como o indivíduo subalterno. Ambos convivem em uma sociedade privada do ser enquanto totalidade.

Paul Ricoeur (2015) mostra que a ideia de comunismo segundo Karl Marx e Friedrich Engels consiste na mudança concreta de comportamento e de organização da sociedade de classes a partir da luta do proletariado. O proletariado deve conquistar os mesmos direitos da classe burguesa, investindo contra a propriedade privada – o capital privado – a fim de que o patrimônio privado se torne o bem público, garantindo o acesso a todos. Karl Marx (2016) propõe, dessa maneira, a mudança da estrutura social a partir de sua condição possível de realizar-se, contrariando a utopia inerente ao socialismo. Em outras palavras, Karl Marx não aceita que o comunismo seja uma utopia, visto que a utopia pertence ao campo da imaginação, não da realização concreta. Para ele, o comunismo não se restringe ao sonho, à imaginação; o comunismo refere-se à passibilidade de se concretizar com a mudança de comportamento e de conhecimento da classe proletária. No “*Prefácio*” de *O manifesto do partido comunista*⁴ (2016), Friedrich Engels explica a ideia de socialismo/comunismo utópico em Karl Marx:

prometiam [sistemas utópicos] abolir todos os tipos de males sociais, mas sem oferecer perigo nenhum para o capital e o lucro. Em ambos os casos, tratava-se de pessoas alheias ao movimento dos trabalhadores, as quais buscavam apoio sobretudo nas classes “cultas”. Aquela porção da classe trabalhadora que já estava convencida da insuficiência de meras

⁴ A tradução do *Manifesto do Partido Comunista* pertence a Sérgio Tellaroli, edição da Companhia das Letras, 2016.

transformações políticas e que defendia a necessidade de uma remodelação total da sociedade, essa porção se autodenominava, à época, comunista. Era uma espécie bruta, não lapidada, meramente instintiva, de comunismo, mas que tocava o ponto essencial e teve força suficiente na classe trabalhadora para gerar o comunismo utópico – o de Cabet, na França, o de Weitling, na Alemanha. Assim sendo, em 1847, o socialismo era um movimento da classe burguesa, e o comunismo, um movimento da classe trabalhadora (Friedrich Engels, *apud* MARX, 2016, p. 20-21).

O socialismo utópico tem em mente a imagem de uma cidade perfeita, como a narrada por Thomas More (2015), em que todos os conflitos e problemas sociais são resolvidos. Na verdade, a imagem utópica do socialismo volta-se para a visão de um paraíso instaurado na cidade a ser erguida. O sonho do socialismo utópico traz três sérios questionamentos: a impossibilidade de resolução de todos os conflitos, a união e a proximidade com a classe burguesa e a manutenção da propriedade privada.

No primeiro questionamento, vemos um retorno ao uso da palavra utopia, ligada aos conceitos de lugar nenhum, de lugar de tempo nenhum e lugar da felicidade, como apontado por Nelson Levy (2012) e Miguel Abensour (1990). Isso permite a compreensão prévia de que a utopia se limita à visão paradisíaca da cidade que nunca se concretizará. O socialismo utópico, ainda que procure construir uma sociedade melhor, não busca a efetivação da mudança e do fim da sociedade de classes, pois o seu intuito de dar fim às classes sociais tende para a preservação da propriedade privada, já que os socialistas utópicos provinham e mantinham relações estreitas com a burguesia. Tal situação demonstra que os utópicos do comunismo se originavam das famílias abastadas e a visão perfeita da sociedade não se desvinculava dos interesses capitalistas; enquanto o discurso amenizava os conflitos com o proletariado. Defronte a esta realidade, Friedrich Engels e Karl Marx (2016) estabeleceram o comunismo como contrário ao próprio socialismo:

No continente [Europa], ao menos, o socialismo era “aceito nos salões”; o comunismo era precisamente o contrário disso. E como desde o princípio fôssemos da opinião de que “a emancipação da classe trabalhadora precisa ser obra da própria classe trabalhadora”, não podia haver dúvida nenhuma acerca de qual das duas designações haveríamos de escolher (Friedrich Engels, *apud* MARX, 2016, p. 21).

O comunismo não começa nos meandros dos socialistas utópicos, mas no germe do proletariado. A visão do comunismo não parte da perfeição da utopia, mas da mudança social que ocorre concretamente com o movimento de luta do proletariado.

Mediante as considerações expostas sobre Thomas More em sua obra *A Utopia*, e Karl Marx, acerca do comunismo, temos duas perspectivas sobre a busca do fim da divisão social e da instauração de uma sociedade livre. A primeira perspectiva vincula-se às imagens perfeitas que se encontram no romance *A Utopia*, onde se proclama uma sociedade sem conflitos, que liberta o homem da propriedade privada e cede importância ao coletivo. Nesta perspectiva, a felicidade localiza-se no bom convívio entre os seres humanos. A segunda perspectiva encontra-se nas lutas do comunismo conforme Karl Marx e Friedrich Engels defendem. Para eles, a hierarquia social termina quando o proletariado proclama a liberdade e a independência através do fim da propriedade privada e da classe burguesa.

As perspectivas, apesar de refutarem-se por uma estar presa à imaginação e a outra à mudança de comportamento, auxiliam a perceber como as canções do compositor Renato Russo desenvolvem uma linguagem poética da utopia e da distopia. Os textos das canções constroem a imagem utópica como o espaço em que reina a felicidade em termos de um contexto em que as pessoas se ajudam e trabalham em prol da igualdade e da liberdade, virtudes oriundas do amor ao próximo. Por outro lado, ao vislumbrar a sociedade utópica, as canções lançam-se não a um sonho irrealizável, e sim a uma mudança concreta no comportamento da população marginalizada, porquanto está fora dos benefícios da burguesia. Tal mudança indica que a utopia em Renato Russo, além de imaginar uma sociedade perfeita, porque está construída sobre a igualdade, a liberdade e a felicidade, ela também é passível de realização concreta, como fato a ser definido na realidade. De acordo com Teixeira Coelho (1985), a utopia não pode ser vista como uma abstração pertencente ao imaginário fantasioso, como defende Karl Marx (2016) ao criticar e analisar o socialismo utópico – há que se lembrar de que Marx e Engels (2016) refletiam a utopia no cerne de uma burguesia que ditava as regras da cidade e do proletariado no século XIX. Atualmente, e não tão diferente do século XIX, a classe burguesa ainda comanda as diretrizes das leis de trabalho, no entanto, aquém da vontade do trabalhador. Nos tempos atuais, porém, há um maior debate e participação da população do que ocorria no século XIX.

Teixeira Coelho declara que as utopias “são realizáveis” (COELHO, 1985, p. 35), o que significa que a concretização da utopia, muitas vezes, acarreta desastres. Entretanto, as utopias que se concretizaram e que se transformaram em desastres serão refletidas posteriormente com a imagem da distopia. Agora, observa-se que, para Renato Russo, as utopias poderão se tornar realidades por meio da ação modificada do homem, o que, geralmente, na canção não acontece. De forma contraditória ao dito, nas canções escritas por Renato Russo percebe-se que a imagem de uma sociedade utópica pode virar uma realidade,

mas elas praticamente não se concretizam, porque o ser humano não modifica o próprio comportamento.

As canções de Renato Russo, assim, representam a sociedade que surge como dividida e desigual, ao mesmo tempo em que aparece um sonho que se contrapõe a um real que foi criado na canção. As ideias do comunismo como restauração da totalidade, apontadas por Paul Ricoeur (2015), interagem na tentativa de se criar uma cidade perfeita, baseada na coletividade e na liberdade. A presença da cidade desigual e dividida, retomando as noções das relações do trabalho, invade, por exemplo, a canção “Fábrica” (1986). A canção “Fábrica” localiza-se no álbum *Dois* (1986), considerado como o marco inicial de Renato Russo na investida poética, já que as letras das músicas ganham contornos da linguagem da poesia. Na letra da canção, emerge a personagem do trabalhador. Sua voz expressa o desejo de um tempo melhor, com mais justiça e honestidade.

A imagem do trabalhador é facilmente percebida, porque se encontra na voz do eu poético. A voz do eu poético da canção “Fábrica” posiciona-se como aquele que detém a força de trabalho e recebe, por isso, um salário: “Eu quero trabalho honesto/ Em vez de escravidão”. Os versos indiciam um tom de ironia, porque o eu poético abre uma reflexão acerca do significado da palavra “honesto”. A palavra indica que o trabalho do homem respeita e deve ser respeitado pelas demais pessoas. O trabalhador nunca deve usar de subterfúgios para enriquecer. O trabalho honesto implica a venda da força vital para o dono da fábrica. De acordo com a canção, a relação de compra e venda deveria basear-se no salário justo pelo serviço executado. No entanto, na sociedade representada na canção, a remuneração é inferior e injusta, ou quase inexistente, daí o eu poético relacionar o trabalho com as palavras “escravidão” e “escravizar”, sendo que estas palavras metaforizam o árduo serviço do trabalhador de uma fábrica (o operário ou o proletário, como Karl Marx identifica o trabalhador). O trabalho deixa de ser honesto, porque alude à exploração da mão-de-obra do empregado que vende “a sua força de trabalho” (MARX, 1982, p. 10) ao proprietário ou dono da fábrica, sendo que o pagamento é desigual ao serviço executado: “*aqueles* que nela trabalham nada ganham, ao passo que *os* que ganham não trabalham” (MARX, 2016, p. 63). O discurso da ironia centraliza-se na comparação do trabalho do operário com a escravidão, posto que, na atualidade, não é permitida a prática da escravidão. Ou seja, a mão-de-obra do trabalhador sofre excessiva exploração, indicando que o trabalhador é o escravo da fábrica. A comparação entre o trabalho e a escravidão tem origem na linguagem coloquial, porque as pessoas, nas relações informais do cotidiano, têm o costume de mencionar a brutalidade do serviço como um trabalho escravo, sem prazer, sem felicidade. A inclusão do coloquialismo

dá maior realidade à imagem da fábrica, ao mesmo tempo, usa da ironia para acentuar as dificuldades do trabalhador. E a palavra “honesto” enfatiza a comparação, porque cria um paradoxo entre o trabalhador “escravo” e a honestidade.

No caso da imagem do proprietário, o dono da fábrica, a indicação pela canção acontece de maneira sutil e quase imperceptível. Como a voz da canção corresponde à figura do operário e é a única a cantar, o proprietário fica designado pela lógica do senso comum de que onde há fábrica, há um dono. Ou, ainda, pelos versos “Onde o mais forte/ Não consegue escravizar/ Quem não tem chance”. O “mais forte” seria a imagem do proprietário da indústria que detém o maior capital e o poder de compra:

Fábrica

Nosso dia vai chegar,
Teremos nossa vez.
Não é pedir demais:
Quero justiça,
Quero trabalhar em paz.
Não é muito o que lhe peço –
Eu quero trabalho honesto
Em vez de escravidão.

Deve haver algum lugar
Onde o mais forte
Não consegue escravizar
Quem não tem chance.

De onde vem a indiferença
Temperada a ferro e fogo?
Quem guarda os portões da fábrica?

O céu já foi azul, mas agora é cinza
E o que era verde aqui já não existe mais.
Quem me dera acreditar
Que não acontece nada de tanto brincar com fogo.

Que venha o fogo então.

Esse ar deixou minha vista cansada,
Nada demais.

Os vocábulos “ferro” e “fogo” reportam ao trabalho na fábrica. O fogo molda o ferro que integra a fabricação do maquinário da indústria. A lida com o ferro e o fogo indica a dificuldade e a severidade do trabalho. O eu poético associa a indiferença com o ferro e o fogo, fazendo com que a imagem da indiferença se torne mais abrupta e perversa.

Na canção, há também a representação da cidade mudada pela ação do homem: não se tem mais o campo, o que se tem são o concreto e a poluição. A mudança na paisagem de uma localidade, saindo do aspecto natural para o aspecto urbano, é notada nos versos “O céu já foi azul, mas agora é cinza/ E o que era verde aqui já não existe mais”. Eles mostram a cidade passando pelo processo de industrialização, em que as construções das fábricas alteram a paisagem, pois, com a fumaça cinza despejada no ar, o céu passa a ser coberto pela coloração acinzentada, escondendo o azul. Da mesma maneira, na edificação das fábricas, as áreas verdes e naturais cedem ao concreto. A problemática campo x cidade não é comum nas canções escritas por Renato Russo, uma vez que o foco quase sempre é a vida cotidiana das cidades. A canção “Fábrica”, no entanto, recorre à imagem da industrialização para enfatizar o funcionamento do sistema de trabalho em um país com forte crise econômica como aconteceu com o Brasil nas décadas de 1970 e 1980. Segundo José Roberto Silveira (2008), Renato Russo canta os problemas de um homem de travessia, porque as canções representam a situação incerta de um futuro melhor diante de um presente de atrocidades:

O material escrito da obra musical permite o posicionamento crítico do autor [Renato Russo], acionado pelo diálogo da primeira pessoa do singular com os acontecimentos que norteiam a sua época. A canção se instala, assim, como memória cultural de um tempo, *suplementando* o processo de transição de uma década (SILVEIRA, 2008, p. 22).

As canções de Renato Russo, como já observadas, apreenderam os percalços da vida brasileira nas décadas de oitenta e de noventa; dessa maneira, é possível flagrar nas letras das músicas a história brasileira de sua época. É possível, também, ver nas mesmas canções o posicionamento crítico do poeta-compositor, demonstrando sua efetiva participação naqueles anos e acabando por escrever nas canções as decepções e as angústias que sentia particularmente.

A crise econômica da década de oitenta, que gera desemprego e miséria, complica a liberdade do ser humano naqueles anos, uma vez que, para sobreviver, o homem abdica de qualquer coisa e aceita qualquer oferta de salário. Esta mesma crise, afetando a maioria da população, abre um abismo entre as classes sociais: os poucos ricos vivem no luxo, os muitos pobres, na miséria e na incerteza. A crise econômica do Brasil na década de oitenta foi tão avassaladora para grande parte populacional que Eric Hobsbawm (2006) considera o Brasil oitentista como o campeão de desigualdade social: “candidato a campeão em desigualdade econômica” (HOBSBAWM, 2006, p. 397).

A canção “Fábrica” representa metaforicamente a economia em crise do País durante a década de 1980 e denuncia o abismo entre as classes sociais respectivas ao rico e ao pobre. O eu poético posiciona-se no papel do trabalhador, representa a sua voz, que deseja ter serviço e salário dignos, logo sua figura centraliza-se na classe trabalhadora: “Não é pedir demais:/ Quero justiça,/ Quero trabalhar em paz”. Os versos expressam a volição do eu poético. Neste tom volitivo, o eu poético abre-se para uma chance de mudança concreta na sociedade, em que o mais fraco, o trabalhador, tomará o poder: “Nosso dia vai chegar,/ Teremos nossa vez”.

Na terceira estrofe, diferentemente das demais que expõem um discurso de enfrentamento com a situação socioeconômica, afinal “Nosso dia vai chegar”, a indagação ocupa o centro dos pensamentos do eu poético: “De onde vem a indiferença/ Temperada a ferro e fogo?/ Quem guarda os portões da fábrica?”. Como vimos anteriormente, para recriar o trabalho pesado e bruto da indústria, o eu poético fala do ferro e do fogo, materiais comuns no ambiente fabril; em contrapartida, a fala das palavras ferro e fogo não serve como referência ao perigo do serviço somente, e sim para enfatizar a indiferença das outras pessoas: “De onde vem a indiferença/ Temperada a ferro e fogo?”. O questionamento da indiferença permite que o leitor-ouvinte infira que a voz do eu poético critica a cidade sustentada na hierarquia social, a fim de também retornar a sua pergunta à classe burguesa, porque ela é quem detém o poder da fábrica e do capital. Seguindo essa linha de análise, crê-se que o verso “Quem guarda os portões da fábrica?”, além de indagar, designa tanto o operário quanto o dono da indústria. Na medida em que os portões simbolizam a propriedade privada, o interesse em preservá-los fica entre os proprietários da fábrica que contratam os funcionários para fazer a guarda da indústria. Novamente, a canção lembra o *Manifesto do partido comunista* (2016) ao perguntar sobre a indiferença e a guarda dos portões, uma vez que, para Karl Marx (2016), quando o proletariado se unir e formar uma classe, derrubará a estratificação sociopolítica: “O objetivo imediato dos comunistas é o mesmo de todos os partidos proletários: a constituição do proletariado como classe, a derrubada da dominação burguesa e a conquista do poder político pelo proletariado” (MARX, 2016, p.59). O desejo de mudança de Karl Marx insere-se, de alguma maneira, na canção “Fábrica” por meio da indagação do eu poético, cuja voz levanta reflexões acerca da divisão social que está representada na fábrica.

Dado que a voz do eu poético seja questionadora na terceira estrofe, há ainda a presença de um discurso irônico, porquanto a voz que instiga a dúvida sobre o guardador dos portões e concede-nos a premissa de que o guardador pode ser o trabalhador que ganha um salário para vigiar a entrada das pessoas, causa a percepção de que o operário, que é o eu

poético, configura-se em uma personagem ambígua, porque não percebe que protege e persevera a desigualdade no sistema de trabalho, uma vez que ele não se vê como elemento essencial para a manutenção e o desenvolvimento da fábrica. O operário faz a fábrica funcionar, mas não reconhece a importância do seu trabalho. O desconhecimento do valor da força de trabalho do operário causa o discurso irônico no verso, porque o verso levanta a premissa de que o operário é aquele que preserva o patrimônio da indústria, por ser assalariado, e não se observa como elemento fundamental do funcionamento da fábrica. Por isso, a divisão do trabalho assalariado assegura-se por aquele que “guarda os portões da fábrica”, que é o trabalhador. Por outro lado, se há portões a serem guardados, a lógica indica a existência de um dono. Portanto, pode-se afirmar que a canção traz a presença dos dois lados das relações de trabalho, o operário e o dono da fábrica. Mas a canção abraça um único lado: a do funcionário. Daí a ironia do verso figurar a divisão do trabalho, como discutida por Karl Marx (1982) durante o século XIX.

A explicação de Paul Ricoeur (2015) sobre a noção de totalidade – a totalidade implica a restauração da sociedade como um único organismo que não se organiza em classes – auxilia a compreender a ironia do verso “Quem guarda os portões da fábrica?”, porque o operário, que guarda os portões da fábrica, forma uma unidade de trabalhadores. O tom volitivo do eu poético em querer participar honesta e pacificamente do serviço remunerado revela a busca da totalidade, a união dos trabalhadores. A cidade dividida em classes derruba a noção de totalidade, e essa cidade é negada pelo eu poético que busca uma nova sociedade formada com a igualdade entre as pessoas.

Ademais, o mesmo verso – “Quem guarda os portões da fábrica?” – coaduna com os versos “Nosso dia vai chegar/ Teremos nossa vez”, porque prometem um novo tempo a partir da mudança de comportamento dos trabalhadores. A ironia anterior e a proclamação do novo tempo estabelecem a utopia apoiada na ideia de que o trabalhador tomará o poder das mãos do proprietário.

Outro momento de ironia na canção “Fábrica” concentra-se na estrofe final, em que o eu poético admite desilusão com a situação em que vive: “Esse ar deixou minha vista cansada/ Nada demais”. Cansado da situação distópica, o eu poético diz que o real significa “Nada demais”, o que talvez possa ser compreendido mais na base de uma constatação do sujeito frente à situação toda descrita na canção como a de que ele está pronto para lutar, a vista dele está somente cansada, mas não destruída: “Que venha o fogo então”, afirma ele em momento anterior, ou seja, ele está pronto para lutar. O “Nada demais” constrói a postura do sujeito diante da situação: o “eu” mostra-se forte, o cansaço aparente diante da situação não o retira

da luta. Isso o faz humano e herói. Assim, o verso “Nada demais” indica justamente que o nada significa o tudo; ou seja, o nada corresponde à experiência de toda a canção. Daí o último verso reiterar a ironia, sugerindo que toda a experiência do eu poético como o operário da fábrica criada na canção não tem significado, nem mensagem alguma. Ao sugerir a ausência de importância, a voz do eu poético causa o efeito contrário: o nada condiz com a vivência e a representação de uma sociedade organizada sob os pilares da desigualdade.

A certeza, na canção, de um novo tempo lembra as ideias de Nelson Levy (2012) sobre a derrubada dos valores vigentes para a edificação criativa e crítica de um novo lugar: “o fundamental é que o seu conteúdo incorpore uma perspectiva crítico-criativa, assumindo e defendendo valores contrapostos àqueles que vigoram o mundo dado” (LEVY, 2012, p. 21-22). Por conseguinte, a utopia condiz com uma visão sobre o novo tempo e o novo espaço. A liberdade e a igualdade das pessoas definem o novo espaço e permitem que possam experimentar a verdadeira essência do ser. A totalidade concede ao indivíduo a percepção do ser, porque vive e experimenta a si mesmo com a existência e a relação com o outro, o seu igual. O tempo, pretendido como presente, mas sonhado como futuro ou como passado, corresponde ao momento em que o lugar perfeito se desenvolve. O tempo é o tempo do convívio e da partilha com o outro. A utopia constitui-se de um grande sonho da perfeita sociedade. Renato Russo projeta a perfeição nas canções de protesto, em que critica e ironiza a organização da sociedade atual e, geralmente, a sociedade brasileira. Para desenvolver a utopia, Renato Russo desenvolve uma imagem de sociedade imperfeita e repleta de desigualdades.

O projeto de utopia, retomando a canção “Fábrica”, deriva de uma imagem imperfeita. Os portões da fábrica dividem a sociedade e representam uma hierarquia social. A sociedade perde o elo com a natureza e se embrutece com a nova paisagem. O cinza, o cimento, o fogo e os portões delineiam a cidade de todos. O feio sobrepõe-se ao bonito; o cimento sobre a natureza. O contexto da cidade na canção “Fábrica” parte da ideia da distopia para construir a utopia, o desejo por um mundo mais justo. Para que a canção chegue à utopia, a voz do eu poético que se põe como o operário ou como o funcionário representa o desejo de mudança, declarando que haverá um tempo de luta em que o trabalhador finalmente conquistará a igualdade, a justiça, o trabalho honesto e o bom salário: “Nosso dia vai chegar/ Teremos nossa vez”. O tempo de luta começa nas indagações sobre as posições hierárquicas e a indiferença. Todavia, para alcançar a utopia, o percurso da canção fixa-se na distopia. Mas o que é a distopia?

A resposta mais valiosa para a distopia encontra-se no livro *Imagem Imperfeita*, de Russel Jacoby (2007). Na obra, a distopia configura-se como a outra face da utopia. Não significa que seja o contrário exato da utopia, e sim o seu prolongamento:

Poucos seriam capazes de sustentar que a liberdade leva à escravidão ou que a água gelada ferverá, mas muitos de fato argumentam que a utopia leva à distopia – ou, pelo menos, que há muito pouco que distinga as duas. A fronteira nevoenta entre a utopia e a distopia resume o julgamento histórico. A distopia não está para a utopia assim como a dislexia está para a leitura, ou a dispepsia está para a digestão. As outras palavras compostas a partir do prefixo “dis-”, derivadas de uma raiz grega que significa doença ou imperfeição, são formas distorcidas de algo saudável ou desejável, mas distopia é considerada menos como uma utopia deteriorada, do que uma utopia desenvolvida. As distopias são habitualmente vistas não como oposto das utopias, mas como o seu complemento lógico (JACOBY, 2007, p. 33).

Russel Jacoby salienta a dificuldade em delimitar o campo da utopia e o campo da distopia, porque as ideias contidas nos termos não são puramente opostas, não se comportam como conceitos distorcidos e contraditórios. O conceito de distopia não se traduz pela contrariedade à utopia, e sim pelo excesso que brota no ideal da utopia. O excesso de utopia, chamado pelo historiador de utopismo, acontece quando as pessoas levam ao extremo a imagem de sociedade perfeita. O extremo da utopia recusa, até mesmo, os pequenos problemas da sociedade, usando de violência para exterminá-los, afinal os utopistas “querem transformar a sociedade” a partir da realização de “um ideal longínquo” que “leva à ditadura” (JACOBY, 2007, p. 96). Quando há extremos nas ideias da utopia, o homem começa a vivenciar a distopia, pois essas não mais proclamam a liberdade outrora sonhada. Proclamam sim o enquadramento do homem em determinado comportamento, priorizando antes a manutenção do suposto sonho conquistado. A utopia caracteriza-se pela busca de um sonho, considerando que este sonho tenha em mente a liberdade do homem. Em teoria, quando o utopismo tem a chance de conquistar a utopia, obriga o ser humano a permanecer com ela; e é nessa permanência que morre a liberdade do indivíduo. Ressalve-se que Russel Jacoby analisa os conceitos de utopia e de distopia com os elementos sociais, demonstrando que a pregação do sonho perfeito e a sua possível conquista levam a um novo problema: a experiência da distopia. Desse modo, a distopia não consiste somente no desenvolvimento da utopia, apesar de depender dela. Consiste na deterioração da própria utopia.

O texto escrito por Russel Jacoby, em contraste com as considerações anteriores sobre a utopia, acaba por significar a distopia como o espaço e o tempo imperfeitos. A desigualdade social constrói o espaço da distopia, ocasionando a falta de liberdade do ser. O tempo presente

corresponde ao espaço da desigualdade, porque é o momento em que as práticas sociais tradicionais colaboram e intensificam a diferença social entre os seres: o outro não é mais o ser semelhante. Ele é o outro detentor dos bens materiais. Os bens especificam a posição social de cada indivíduo. Logo, aqueles em posição social menos favorável almejam a posição mais alta. A especificação do homem pela aquisição do bem material e a ganância desenvolve o sentimento do individualismo. O ser não integra mais a totalidade, porque ele é quem busca tornar-se coisa ao desejar o bem material. O homem individual poda a liberdade em troca da aquisição material.

O ciclo da divisão social colabora para a invenção da imagem da utopia, porque, de acordo com o artigo de Rogério Bianchi Araújo, *A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental* (2011), “as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas que têm por característica comum serem negligenciadas ou rejeitadas” (ARAÚJO, 2011, p. 05). Ou seja, a utopia consiste na visão crítico-criativa sobre a sociedade. Notando a divisão social como um problema para a formação da personalidade do homem, a utopia imagina uma cidade diferente da vigente, cujos valores morais são novos e pregam por uma total liberdade do ser. A cidade atual perambula pelos velhos valores que estabilizam a divisão e a desigualdade social, bem como consideram normal a busca desenfreada pelo capital que aprisiona e aliena o indivíduo: “as distopias procuram demonstrar tendências contemporâneas que podam a liberdade” (ARAÚJO, 2011, p. 05).

Rogério Bianchi Araújo acrescenta ao conceito de utopia a questão da liberdade, porque enquanto a utopia projeta uma sociedade de igualdade e de liberdade, sendo o homem visto como o ser igual e livre, a distopia compõe a efetivação exagerada da liberdade que culmina na imposição dos ideais. A perpetuação da igualdade cobra do homem o comportamento condicionado que suga sua própria liberdade. A pessoa vendo-se como ser extremamente coletivo, não se vê como indivíduo. Seus sonhos individuais não podem contrastar com o bem-estar social. Por isso, o homem não está livre, está preso aos desígnios da sociedade. Por fim, a igualdade vira a própria prisão.

A imagem de uma sociedade perfeita que prega a igualdade a partir da força e do poder dos soldados é derrubada por Renato Russo na canção “Soldados”, do álbum *Legião Urbana* (1984). A canção representa a distopia. O soldado, ícone da segurança nacional e da imagem de herói, transforma-se em ser frágil, preso às ações atrozés do Exército:

Soldados

Nossas meninas estão longe daqui
 Não temos com quem chorar e nem p'rá onde ir
 Se lembra quando era só brincadeira
 Fingir ser soldado a tarde inteira?
 Mas agora a coragem que temos no coração
 Parece medo da morte mas não era então.
 Tenho medo de lhe dizer o que eu quero tanto
 Tenho medo e eu sei por quê:
 Estamos esperando.
 Quem é o inimigo?
 Quem é você?
 Nos defendemos tanto tanto sem saber
 Por que lutar.

Nossas meninas estão longe daqui
 E de repente eu vi você cair
 Não sei armar o que eu senti
 Não sei dizer que vi você ali.
 Quem vai saber o que você sentiu?
 Quem vai saber o que você pensou?
 Quem vai dizer agora o que eu não fiz?
 Como explicar pra você o que eu quis

Somos soldados
 Pedindo esmola
 E a gente não queria lutar.

A canção emerge do sujeito que, na posição de soldado, questiona-se acerca de sua condição. Ser soldado era o sonho perfeito de uma brincadeira de infância do sujeito; domina agora o medo de lutar. O estado eufórico do passado em que brincar de soldado era sonho de garoto em ser defensor do mundo, de seu país, ser herói, cede agora lugar a uma condição distópica, em que domina o medo e o questionamento (“Nos defendemos tanto tanto sem saber/ por que lutar”). O soldado vive só, com medo da morte, não sabe mais por que e por quem lutar. Apenas luta. O homem deixa de ser o ser humano. Passa a constituir-se como um elemento de força armada que é levada a agir não por desejo próprio, mas por uma obrigação externa de luta. A perspectiva que tece o pensamento dessa voz é a de que a luta não é heroica, pois a realidade da guerra e do combate revela um mundo violento que fere a consciência. Do sonho do soldado perfeito da infância para o soldado solitário e mendicante do agora. Do sonho realizado para a consciência de uma realidade imperfeita. Esse é o caminho da canção “Soldados”, o caminho da utopia para a distopia. Os discursos da utopia e da distopia nesta canção de Renato Russo remetem ao que Russel Jacoby (2007) afirma sobre o fato de que a distopia se localiza na mesma moeda da utopia. Ambas pertencem à mesma atmosfera: uma é complemento da outra; nenhuma existe sem a noção da outra. O perfeito e o

imperfeito não são opostos, mas complementares de si mesmos, porque caminham juntos: “A distopia não está para a utopia assim como a dislexia está para a leitura, ou a dispepsia está para a digestão” (JACOBY, 2007, p. 33).

A utopia refere-se à sociedade perfeita, que prioriza a igualdade e a liberdade. Nela, o homem convive pacificamente com o outro. A convivência do eu com o outro permite ao eu encontrar-se e reconhecer-se como um ser. Entretanto, a distopia localiza-se na imperfeição, quando os sonhos se tornam pesadelos. A liberdade cede à manutenção da igualdade que, por sua vez, sucumbe ao individualismo que depõe a igualdade. Na canção “Fábrica”, a questão do poder pela aquisição do capital constrói a sociedade distópica. O desejo do eu poético é a mudança das relações de trabalho estabelecidas pelo capital. Na canção “Soldados”, por sua vez, a distopia acontece com a decepção do eu poético em ter consciência de que o sonho de infância, que era uma idealização, configura-se na luta armada e violenta. O homem não convive com o outro, ele vive com o outro uma relação de competição. A linguagem da canção de protesto de Renato Russo irá se configurar a partir dessas duas faces com as quais o sujeito pensa o mundo e o representa: a face da utopia, ligada aos sonhos e ao desejo de um mundo harmônico, e da distopia, ligada ao estado de consciência de uma realidade que subverte o sonho. Veremos que mesmo nas canções de cunho existencialista, observaremos a presença desses dois estados.

1.3 A criação do real e a possibilidade de sonhar com um mundo melhor

Observamos que a imagem utópica se realiza no sonho do sujeito poético presente nas canções escritas por Renato Russo. A imagem utópica entra em contraste com a situação em que o sujeito poético vive, formando a distopia. A situação imperfeita tem semelhanças com a realidade e constitui um tipo de real criado na canção. Por causa disso, os conceitos de real e de realidade apresentam-se aqui por meio de uma breve reflexão, cujo objetivo é a compreensão de como a canção cria um real a partir da visão subjetiva do sujeito cancional, o eu poético.

O conceito de real refere-se a uma representação da realidade que faz parte do contexto da canção, sendo que este contexto se inspira nos fatos da realidade. A palavra “real” tem origem na língua latina e resume-se por aquilo “Que existe, que tem existência no mundo dos sentidos” (FONTINHA, s/d, p. 1483). O dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (2007) acrescenta que o real “se refere à coisa” e “Aquilo que existe de fato ou atualmente” (ABBAGNANO, 2007, p. 831). Portanto, o real é o objeto que existe factualmente, não é uma

suposição, mas algo que o ser humano sente concretamente. Apesar de o real ter ligação direta com a realidade, segundo o mesmo dicionário, a realidade corresponde ao objeto que existe independente da vontade e da interpretação do homem; enquanto o real depende da sensação e da interpretação humana. A canção de Renato Russo, ao criar um real, sustenta-se no conceito dos dicionários, porque parte de uma voz poética presente no texto cancional que é compartilhada com o ouvinte durante a execução, chamada por Paul Zumthor de performance⁵. A canção constrói um real como fato concreto para o eu poético. Como o real envolve-se na imperfeição, o eu poético lança uma proposta de edificar-se um outro real que se inicia por meio do sonho. A proposta de um novo real não costuma concretizar-se na canção, dessa maneira, a proposta fica no plano do sonho, da possibilidade.

No texto de Tim Crane (2013), professor e filósofo, o real aparece como sinônimo de realidade, e os dois vocábulos significam aquilo que existe. Esquivando-se da sinonímia, o texto de Crane colabora para a afirmação de que o real significa objetos que existam porque dependem da interpretação do homem:

Os seres são o que existe, ou o que é, ou o que é real, ou o que as coisas são. As três palavras – ser, existência, realidade – expressam fundamentalmente a mesma ideia. De acordo com essa consideração, não há coisas que não existam, uma vez que isso seria o mesmo que dizer que existem coisas que não existem, o que é uma contradição (Tim Crane, *apud* PAPINEAU, 2013, p. 10).

Para Tim Crane, real, existência e ser denotam a mesma coisa. Isto é, a resposta para os conceitos de real (realidade), existência e ser sinalizam para a ideia de que existem; já que a negação da própria existência da ideia indica a existência de fato delas.

A poética de Renato Russo tende a representar o real como aquilo que realmente aconteceu, por essa razão, há um traço muito próximo com a realidade, pois o real presente na canção lembra os fatos da sociedade, principalmente, da sociedade brasileira. Os fatos retirados da realidade compõem geralmente os problemas sociais; no entanto, podem fazer referência aos questionamentos da existência do homem. A canção “Faroeste Caboclo” (1987), por exemplo, estrutura-se em um real como fato acontecido. Ou seja, a temática da

⁵ O termo performance aparece nas seguintes obras crítico-literárias de Paul Zumthor: *Introdução à poesia oral* (1997), *A letra e a voz – A “literatura” medieval* (2001), *Escritura e Nomadismo* (2005) e *Performance, recepção, leitura* (2007). A performance pode ser resumida brevemente nas palavras de Paul Zumthor: “A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (1997, p. 33). A canção corresponde ao momento da performance, porque a palavra poética é cantada e, no ato do canto, é transmitida e recebida. Neste momento, a palavra da canção transforma-se em objeto capaz de ser sentida fisicamente e tornar-se palavra poética.

canção inspira-se na miséria da população nordestina que tem esperanças de melhorar a vida, migrando para as grandes cidades. Em alguns casos mais extremos, muitas pessoas cometem crimes com o objetivo de saírem da miséria em que vivem. O enredo da canção conta a saga de João de Santo Cristo, um jovem miserável e violento que teve a chance de mudar o rumo trágico de sua vida, viajando para Brasília. Lá, conquista trabalho e amor. Mas, o trabalho que não põe fim à miséria deixa surgir a chance de enriquecimento ilegal por meio do tráfico que promete melhores condições de vida. João de Santo Cristo é preso duas vezes e acaba perdendo o que conquistou: o emprego e o amor. A canção constrói um real a partir da vida errante e errada de João de Santo Cristo. As estrofes abaixo entreveem a vida de João de Santo Cristo:

__ Não tinha medo o tal João de Santo Cristo,
Era o que todos diziam quando ele se perdeu.
Deixou pra trás todo o marasmo da fazenda
Só para sentir no seu sangue o ódio que Jesus lhe deu.
Quando criança só pensava em ser bandido,
Ainda mais quando com um tiro de um soldado o pai morreu
Era o terror da cercania onde morava
E na escola até o professor com ele aprendeu.

Ia pra Igreja só pra roubar o dinheiro
Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar.
Sentia mesmo que era diferente
E sentia que aquilo ali não era o seu lugar
Ele queria sair para ver o mar
E as coisas que ele via na televisão
Juntou dinheiro para poder viajar
E de escolha própria, escolheu a solidão.

A personagem central figura-se em João de Santo Cristo. Ele lembra as migrações efetuadas pela população pobre que busca condições melhores de vida num outro lugar: “Um motorista de táxi, outro dia, me disse que tinha um amigo que comprou a fita [álbum *Que país é este 1978-1987*] porque era, exatamente, a história do irmão dele. O cara tinha saído de Mato Grosso e ido para Brasília, e morreu num tiroteio no Nordeste” (Renato Russo, *apud* ASSAD, 2000, p. 103). O real na canção aproxima-se da realidade “da vida”, com fatos análogos aos que conhecemos. O dado de verossimilhança colabora para dar maior relevância ao real criado na canção, porque ele se torna fato possível de sensação boa ou ruim. No artigo de Rogério Bianchi de Araújo (2011), lemos que a questão do real parece ir ao encontro da noção apresentada pelos dicionários consultados de Fontinha e Abbagnano, porque o real

depende da interpretação do homem, enquanto a realidade existe independentemente da ação humana:

O imaginário possui um comprometimento com o real e não com a realidade. Mas o que é o real? Ele é a interpretação que os homens atribuem às coisas e à natureza. É, portanto, uma realidade percebida através dos sinais ou signos de referência. Tanto a imagem como o símbolo constituem representações. Os homens atribuem significado aos objetos e isso é o elemento consciente do universo simbólico. Como consequência, as imagens e a dinâmica do imaginário são identificadas aos símbolos (ARAÚJO, 2011, p. 05).

O real consiste na percepção interpretativa que o homem faz sobre as coisas. Assim, se o real for aquilo que realmente aconteceu, pode-se concluir que é o que aconteceu a partir da interpretação que o homem faz sobre o fato. No mundo imaginário, o real existe como fato, porque instiga a interpretação do homem. Como o real depende da sensação do homem, a realidade encontra-se fora do subjetivismo. A realidade indica a existência das coisas independentemente da sensação do homem: “esse termo [realidade] indica o modo de ser das coisas existentes fora da mente humana ou independentemente dela” (ABBAGNANO, 2007, p. 831). Lendo a definição do dicionário de filosofia, compreende-se por que Araújo afirma que o imaginário se localiza mais no real do que na realidade. Afinal, o imaginário depende da mente humana para tornar-se real; enquanto a realidade designa o que existe no mundo independentemente do imaginário. A literatura, enfim, seria o real criado, em que o imaginário cria a imagem concreta. No caso da canção “Faroeste Caboclo”, a distopia determina o real, em que a personagem sofre solidão, ilusão e decepção. A utopia não ultrapassa as inúmeras tentativas de se ter uma vida melhor, porque ela nunca se concretiza. Permanece no desejo e no sonho de João de Santo Cristo.

Assim, João de Santo Cristo se faz real por meio da voz do eu poético que narra os percalços de sua vida. Além da voz do eu poético, há a entrada da voz do próprio João de Santo Cristo, como ocorre nos versos:

___ Não boto bomba em banca de jornal nem em colégio de criança
 Isso eu não faço não
 E não protejo general de dez estrelas, que fica atrás da mesa
 Com o cu na mão.

A voz de João de Santo Cristo é reproduzida em discurso direto quando o narrador cede espaço a ele. Nos versos citados, a personagem responde a um burguês que vem a sua procura para a execução de um crime, já que João de Santo Cristo era reconhecido como um

criminoso em Brasília. A presença da voz do eu poético como narrador domina toda a canção, sendo que a voz de João de Santo Cristo emerge poucas vezes, via de regra, quando a canção se torna mais agressiva, com o uso de palavras de enfrentamento, “não protejo general de dez estrelas”, e de baixo calão, “com o cu na mão”. Apesar da presença das duas vozes, é o intérprete quem canta as vozes, sendo que ele pode se caracterizar tanto pelo ouvinte, quanto pelo cantor, uma vez que, no *rock*, é comum a participação ativa do público como co-autor⁶ da canção: “Poderíamos, sem paradoxo, distinguir assim, na pessoa do ouvinte, dois papéis: o de receptor e o de co-autor” (ZUMTHOR, 1997, p. 242). O *rock* permite que o público interaja mutuamente com o intérprete, tomando e incorporando a voz da música, o que o transforma em uma espécie de co-autor, porque reinventa a canção poética. A troca de posições sobre quem executa a canção ajuda a arquitetar a imagem da personagem João de Santo Cristo.

Em suma, ao utilizar a palavra real aqui, partiu-se do conceito de que o real se configura em uma criação do discurso poético presente na canção. O real, na canção, pode ser compreendido nas imagens criadas no contexto da letra que, muitas vezes, revelam ou sugerem semelhanças com a realidade, principalmente em canções que criticam a sociedade. No caso das canções de cunho existencial, que analisam a existência do homem, a construção da imagem do real torna-se particularizada no modo como o eu poético concebe a realidade. Os textos cancionais produzidos por Renato Russo apresentam um real, cuja imagem fixa-se na distopia, para, a partir daí construir o sonho resultante que vai levar à imagem utópica da saída.

1.4 O outro e o tempo: articulações com a utopia e a distopia nas canções de Renato Russo

As imagens da utopia e da distopia aparecem nas canções de cunho social e de cunho existencial. A imagem da distopia é construída a partir da maldade humana e do egoísmo, ações que levam a desigualdade e a solidão para os homens. Por outro lado, a utopia reintegra a bondade do homem por meio do estabelecimento da igualdade e da fraternidade entre os homens. As canções, de modo geral, fazem uma vasta crítica e ironia acerca do

⁶ A ideia de co-autoria na canção poética pertence a Paul Zumthor, no livro *Introdução à poesia oral* (1997, p. 242), em que defende e explica a participação ativa do público na canção. Esta participação, muitas vezes, não é a de espectador, e sim de cantor, como um tipo de coral, mas sem organização imposta. Estudando a história do *rock*, percebemos que é um gênero musical que convoca o ouvinte a participar da execução da canção. Essa participação não divide o palco, onde os músicos se apresentam, e realiza-se com o público cantando junto com o artista.

comportamento do homem que busca, acima de tudo, o poder. Podemos entender, nesse momento posterior aos conceitos de utopia e de distopia, que o significado da palavra “poder” resulta na ação humana de adquirir bens materiais. Em uma sociedade desigual, o poder costuma concentrar-se nas mãos de quem tem mais capital. A canção de cunho social volta-se para a crítica da postura social, criando uma espécie de real com base na imperfeição da sociedade. O real na canção funciona como mecanismo para se projetar a utopia que se estabelece como um sonho a ser alcançado. A utopia na canção contraria a imagem da distopia, porque prega a noção de igualdade, o que derruba a divisão social e, consequentemente, o poder que se dá pela aquisição de bens de consumo.

Nas canções de cunho existencial, a criação de um real e a possibilidade de um sonho também são marcadas pela distopia e pela utopia. No entanto, ao invés de centralizar a crítica no ambiente social; as canções têm início na crítica e na reflexão sobre a existência do ser. A distopia, dessa maneira, acontece na sensação de solidão e de abandono que o eu poético experimenta. Isto constrói a imagem de um real que se contrapõe ao sonho do eu poético, que é a busca por uma experiência do ser através da sensação de companheirismo e de amor ao próximo. Há uma percepção de que a separação temática das canções – o protesto e as questões da existência – não acontece de forma clara, uma vez que o aspecto social invade o aspecto individual e vice-versa. É como se as canções dissessem que o outro fosse salvação e perdição para o eu poético. Daí a linha divisória entre os temas ser complicada; no entanto, básica e elementarmente, podemos falar que as canções de cunho social tendem a criticar a sociedade pelo viés político e ideológico, enquanto as canções de cunho existencial, refletem sobre a individualidade do ser a partir do contato e da influência do outro ser social. Por causa disso, o outro é quem colabora para a verdadeira experiência do ser e para a imersão no “eu”. Sem o outro, não há o eu⁷.

Por conseguinte, o outro, que fornece a distopia, também é aquele que concede a utopia, porque, na utopia, o ser humano projeta a imagem do perfeito que contradiz a distopia: a sociedade solidária, justa, coletiva, livre e amorosa. O lugar perfeito preserva o bem-estar coletivo, porque o coletivo condiz com o outro que o eu procura. Com o outro, o eu conhece a si mesmo, entra em contato com seu verdadeiro ser e desenvolve a visão íntegra de si mesmo.

⁷ A importância do outro como aquele que se torna referência para o eu parte das ideias de Mikhail Bakhtin (2006), no livro *Estética da Criação Verbal*. Também se conta com as proposições de críticos e historiadores presentes no livro *Figurações do outro* (2012). De maneira mais remota, os livros *O arco e a lira* (1982) e *A outra voz* (1993), de Octavio Paz, e os livros *Introdução à poesia oral* (1997) e *Escritura e Nomadismo* (2005), de Paul Zumthor, colaboram para a aceção do termo. Devo salientar que, neste capítulo, a aceção sobre o outro utiliza somente as ideias de Mikhail Bakhtin (2006).

A percepção de si mesmo através da percepção do outro, em Thomas More (2015), caminha para a descoberta e a prática do prazer. O prazer do homem não se dá com a aquisição de bens materiais, tampouco com o desprezo do outro. O prazer do homem existe na relação com a natureza e com o bem-estar do corpo físico, sem tormentos e sem medos:

Se a humanidade, essa virtude mais que qualquer outra natural ao homem, consiste essencialmente em atenuar os males dos outros, aliviar os sofrimentos e, com isso, dar mais alegria às suas vidas, ou seja, mais prazer, por que a natureza não incitaria também cada um prestar o mesmo serviço a si mesmo?

Com efeito, das duas, uma. Ou uma vida agradável, isto é, rica em prazeres, é má e, nesse caso, longe de ajudar a obtê-la, cumpre ao contrário retirá-la de todos como algo prejudicial e pernicioso; ou, se te é não apenas permitido, mas ordenado, propiciá-la aos outros como um bem, então não há por que não concedê-la primeiramente a ti mesmo, que tens o direito de ser tão benévolo contigo quanto com os outros (MORE, 2015, p. 100).

O texto de Thomas More expressa que a vivência do prazer se encontra ligada ao outro. O homem individual só tem direito ao prazer quando o outro não sofre, por isso, o indivíduo precisa ajudar o outro e, com a experiência e o resultado do auxílio, ele tem condições de viver o prazer. Logo o prazer localiza-se na outra pessoa, porque ela é o parâmetro e o recurso de se conhecer o verdadeiro prazer humano. O verdadeiro prazer ocasiona a felicidade dos habitantes da ilha, portanto, o prazer advindo da relação de ajuda ao outro reafirma que o homem é um ser do coletivo, pois, na coletividade, experimenta a si mesmo.

A construção do olhar para o outro possibilita que o eu veja a si mesmo como um ser coletivo que possui unicidade. Ou seja, o indivíduo é único, porque pertence a uma totalidade, em que pode vivenciar o ser a partir do olhar compartilhado e alternado do outro. A problemática do outro é mais bem explicada por Mikhail Bakhtin (2006), uma vez que o teórico diz que o homem tem noção de sua existência quando passa a olhar o outro e vê nesse olhar a sua imagem:

Partindo de si mesmo, sem nenhuma mediação do outro que ama, o homem nunca conseguiria falar a seu próprio respeito na forma e nos tons hipocorísticos, em todo caso estes não exprimiriam, de modo algum, o efetivo tom volitivo-emocional do meu autovivenciamento, da minha relação interior imediata comigo mesmo, seriam esteticamente falsos: é de dentro de mim que eu menos vivencio a minha “cabecinha” ou minha “mãozinha”, mais propriamente a “cabeça”, eu ajo precisamente com a “mão”. Na forma hipocorística só posso falar de mim em relação ao outro, exprimindo através dela a atitude real desejada do outro para comigo (BAKHTIN, 2006, p. 47).

As palavras do teórico auxiliam na percepção de que a presença do outro permite ao ser individual vivenciar a si mesmo, porque, olhando para o outro, é possível definir o eu. A definição do ser engloba as vontades, as emoções e, acima de tudo, uma visão autorreflexiva. Este olhar sobre o outro não significa somente o olhar para o outro, mas também o olhar localizado na imagem dos olhos do outro. É o enxergar-se na visão do outro. Quando o homem consegue efetuar o olhar do outro constrói uma identificação, desenvolvendo uma noção de igualdade entre o eu e o outro. O outro vira o igual do eu.

A identificação com o outro constrói a ideia de igualdade e de companheirismo, elementos pertencentes à utopia. De acordo com Nelson Levy (2012), o homem tem consciência de sua autonomia na mediação com as outras pessoas que formam a sociedade. As pessoas cooperam com as ideias e as ações do homem individual quando o respeitam:

o indivíduo, ao tomar consciência da sua autonomia – da sua capacidade de autodeterminação – percebe em seguida que tal faculdade só se exercita plenamente ao se projetar na práxis social, pois a realização da sua opinião e das suas escolhas existenciais depende do reconhecimento, bem como na cooperação dos seus pares (LEVY, 2012, p. 117).

Na imagem de uma sociedade utópica, a participação do outro indivíduo é de suma importância, já que a interação entre as pessoas desenvolve o conhecimento da autonomia no indivíduo. Aliás, na utopia, o respeito do outro origina-se no auxílio do homem em retirá-lo do sofrimento, colaborando para que este vivencie o prazer e a felicidade. O outro, na utopia, nunca é visto como inimigo, e sim como par igual e companheiro, cujos princípios consistem no bem-estar da sociedade. Observar-se como o ser igual leva à prática da justiça e da solidariedade que funda a sociedade perfeita na Ilha da Utopia (MORE, 2015). Por causa disso, a sociedade utópica finca os pilares na igualdade e na consideração pela presença do outro semelhante que acaba correspondendo ao próprio eu. Novamente, sem o outro, não há o ser, como não há comunidade. A noção de comunidade, por sua vez, concentra-se na presença dos habitantes como uma parte essencial do mecanismo coletivo. Logo a coletividade fundamenta o ser.

Ademais, a utopia associa-se à ideia de liberdade. O homem consegue vivenciar o ser a partir da convivência libertária com o outro, que é seu semelhante. O aprisionamento do homem individual impede-o de entrar em contato com o próprio ser, uma vez que ele não visualiza o olhar do outro. O outro torna-se, então, seu inimigo, porque condiciona o

comportamento do eu por meio de uma prisão imposta que impossibilita a experiência plena do ser. Por esta razão, ninguém conhece a si mesmo sem estar livre.

Em suma, a imagem da utopia realiza-se, basicamente, em dois movimentos: um pela busca do ser coletivo e um pela busca do ser livre. Os movimentos sinalizam para um confronto, posto que a preservação pura e simples da coletividade causa a prisão do eu. Conforme Sigmund Freud (2014), a liberdade, muitas vezes, consiste na quebra do elo com o coletivo, porque o coletivo, para manter-se, impõe sua cultura, objetivando uma imagem da felicidade e não a felicidade propriamente dita. Beatriz Berrini (1997) concorda com Freud, pois, ao tratar da utopia com base nas ideias de Emil Cioran⁸ (2011), afirma que a felicidade da utopia não passa de uma ideia, cuja realidade não se efetiva. Os sonhos de perfeição incentivam a imagem da felicidade, mas nunca a tornam um fato concreto: “após passar meses recenseando e lendo a literatura que gira em torno dos sonhos de um mundo futuro melhor, que chegou à conclusão de que é a felicidade, ou melhor, a ideia de felicidade que atua na gênese dos acontecimentos” (BERRINI, 1997, p. 21). Beatriz Berrini parte do pressuposto de que a leitura crítica do filósofo Emil Cioran sobre a utopia demonstra que a imagem da utopia tende para a transmissão da ideia de felicidade plena. Contudo, entre a ideia e a realidade ocorre um abismo perigoso, no qual surge a distopia. Quando o homem, ao vivenciar a imagem da ideia da felicidade, percebe que não há felicidade plena, experimenta a desilusão e a decepção. A realidade, enfim, impõe-se como a verdade da ausência da felicidade. A verdade passa a ser a distopia: a realidade com ausência de felicidade. Essa complexa diferenciação entre a imagem da felicidade e a felicidade propriamente dita acontece no senso de coletividade. Isto é, a coletividade fixa a imagem da felicidade como verdade e, para mantê-la, o homem deve lutar em prol do grupo social, o que exige, muitas vezes, o abandono da vontade individual. De certa maneira, o homem abre mão de si para o outro, o que culmina com a ausência de felicidade, porque o homem não consegue ser livre, já que está amarrado ao senso de coletividade. O que anteriormente era a imagem da felicidade traduzida pelo senso de coletividade, agora condiz com a realidade de aprisionamento, conseqüentemente, da ausência de felicidade.

⁸ Beatriz Berrini (1997) faz citação de Emil Cioran (2011) a partir do livro *História e Utopia*. No referido livro, Emil Cioran analisa a imagem da utopia diante de um comportamento egoísta e ambicioso. Tal comportamento, por sua vez, constrói a sociedade em decadência, resultando em uma realidade que entrevê o declínio da bondade humana e abre-se para a distopia. Beatriz Berrini faz sua análise com as observações elencadas por Emil Cioran no livro *História e Utopia*, portanto não realiza nenhum comentário acerca da participação do filósofo junto ao nazismo. Da mesma maneira, a tese usa excertos do livro *História e Utopia*, ignorando a vida e a inclinação política, ligadas ao nazismo, de Emil Cioran. Interessa-nos somente captar as ideias sobre a utopia e a distopia que aparecem no referido livro, porque elas colaboram para a conceituação da imagem utópica e da imagem distópica que surgem na poética de Renato Russo.

A canção “O teatro dos vampiros” (1991), incluída no álbum V, representa a importância da presença e da ausência do outro para o ser individual. Nela, o eu poético é um buscador, aquele que tenta estabelecer elos identitários que garantam o sentimento de pertencimento a um grupo: “Quando me vi tendo de viver comigo apenas/ E com o mundo/ Você me veio como um sonho bom/ E me assustei”. O outro é, ao mesmo tempo, a fuga e a prisão do eu poético, porque o outro, enquanto presença, figura em uma espécie de fuga para um espaço novo, no qual se supõe ser o espaço da utopia. Eu e outro como seres iguais, porquanto haja identidade, trazem alento para o sujeito da poesia. Em contrapartida, quando o outro não cria a identificação com o eu poético, porque é o mundo, o que não compartilha dos mesmos sonhos, traduz-se pela prisão do sujeito cancional que tem que viver com sua própria individualidade, com a própria existência imperfeita.

A procura pelo elo de identidade na canção inicia-se na primeira estrofe, enquanto o eu poético se abre para a confissão dos desejos:

O teatro dos vampiros

Sempre precisei de um pouco de atenção
Acho que não sei quem sou
Só sei do que não gosto
E destes dias tão estranhos
Fica a poeira se escondendo pelos cantos

Este é o nosso mundo:
O que é demais nunca é o bastante
E a primeira vez é sempre a última chance.
Ninguém vê onde chegamos:
Os assassinos estão livres, nós não estamos.

Vamos sair – mas não temos mais dinheiro
Os meus amigos todos estão procurando emprego
Voltamos a viver como há dez anos atrás
E a cada hora que passa
Envelhecemos dez semanas.

Vamos lá, tudo bem – eu só quero me divertir.
Esquecer, dessa noite ter um lugar legal p’rá ir
Já entregamos o alvo e a artilharia
Comparamos nossas vidas
E esperamos que um dia
Nossas vidas possam se encontrar.

Quando me vi tendo de viver comigo apenas
E com o mundo
Você me veio como um sonho bom
E me assustei

Não sou perfeito
 Eu não esqueço
 A riqueza que nós temos
 Ninguém consegue perceber
 E de pensar nisso tudo, eu, homem feito
 Tive medo e não consegui dormir.

Comparamos nossas vidas
 E mesmo assim, não tenho pena de ninguém.

O verso “Acho que não sei quem sou”, localizado na primeira estrofe, colabora com a quinta estrofe, porque a ausência de conhecimento de si deve-se à ausência do outro. Relembrando Mikhail Bakhtin (2006), é na relação com o outro que o homem define a si mesmo. Sem o outro, o eu poético da canção sente o vazio de quem é, apesar de expressar “Só sei do que não gosto”. Nesta busca pelo outro, a canção delinea gradativamente a imagem do mundo em decadência. Desse modo, a segunda estrofe recria o quadro do mundo com a falta de oportunidades, a ambição e a falta de liberdade. Para isso, a segunda estrofe usa os dois-pontos: “Este é o nosso mundo:” e “Ninguém vê onde chegamos:”. Os dois-pontos coordenam a explicação descritiva do mundo como o lugar da ambição (“O que é demais nunca é o bastante”); da brevidade (“E a primeira vez é sempre a última chance”); da violência e da prisão (“Os assassinos estão livres, nós não estamos”).

A terceira estrofe permanece com os comentários sobre o mundo em decadência, porém não utiliza mais os dois-pontos, preferindo o uso do hífen: “Vamos sair – mas não temos mais dinheiro”. A construção dos versos por meio dos dois-pontos e do hífen desenvolve uma ideia simétrica, pois dão passagem às críticas sociais e à visão subjetiva do eu poético sobre o mundo. Ademais, os dois-pontos e o hífen sinalizam dois movimentos na canção. Ou seja, na segunda estrofe, a imagem em construção pertence a um plano maior, o mundo, e a voz do eu poético fala diretamente, sem interrupções, daí os dois-pontos. Na terceira estrofe, o movimento recai para o plano particular, o mundo privado do eu poético com seus amigos, os outros. Sua voz fala particularmente, na posição de quem sente o problema em si mesmo. Surge aí o hífen. O movimento do espaço maior, o mundo, para o espaço particular, o privado, deixa que a voz do eu poético esboce entusiasmo, seguido de desilusão e de ironia e finalizando com o retrocesso do país: “Vamos sair –” → entusiasmo → “mas não temos mais dinheiro”; “Os meus amigos todos estão procurando emprego” → desilusão e ironia → “Voltamos a viver como há dez anos atrás/ E a cada hora que passa/ Envelhecemos dez semanas” → retrocesso do país. O percurso fica estabelecido da seguinte forma: o passeio, a falta de dinheiro e o impedimento do passeio, o envelhecimento de uma

país recém-democratizado que impede o passeio a custo mínimo, porque a sociedade não investe no divertimento em espaço público e gratuito.

A quarta estrofe mantém o ritmo da terceira, ordenando-se quase que copiosamente como a anterior com uso de hífen e com a voz do espaço particularizado. Contudo, quanto mais o eu poético busca a diversão – o prazer e a felicidade nos moldes de Thomas More (2015) que recusava e negava a importância do dinheiro –, mais imerge na conformação da decadência do mundo: “Já entregamos o alvo e a artilharia”. Daí para frente, o caminho do eu poético separa-se do outro e entra na vida, além de particularizada, solitária: “E esperamos que um dia/ Nossas vidas possam se encontrar”. O caminho para a solidão corresponde tanto ao medo quanto à indiferença, posto que estar consigo, para o eu poético, significa o assombro e a sombra: “Tive medo e não consegui dormir”. Ainda que tema a solidão, o eu poético que busca o outro também se torna o ser humano que não se importa com as necessidades do outro: “Comparamos nossas vidas/ E mesmo assim, não tenho pena de ninguém”. Novamente, o texto de Mikhail Bakhtin (2006), “Na forma hipocorística só posso falar de mim em relação ao outro” (p. 47), impõe-se no verso. Sem o outro, o eu poético de “O teatro dos vampiros” não poderia falar de si mesmo e do mundo que enxerga. Ele precisa da comparação entre mundos para assumir sua indiferença com este mesmo mundo. A ação do eu poético é contraditória, porque deseja o outro, mas não se apega a ele.

A canção “O teatro dos vampiros” refere-se à imagem tenebrosa e conhecida da lenda do vampiro que suga o sangue das pessoas para sobreviver e viver em pleno prazer, sendo que o prazer do sangue é efêmero, levando-o a buscar sempre mais. Sem escrever claramente, a canção parece apresentar um eu poético buscador do outro ora para construir a identidade e a cumplicidade, ora para sentir prazer. Um eu poético buscador de vidas, como um vampiro, nunca como o solidário, o que se doa ao outro.

Em suma, a canção “O teatro dos vampiros” consiste em um eu poético que busca o outro para construir a identidade e a cumplicidade, bem como busca alcançar a liberdade. Toda a busca do eu poético resume-se na experiência do prazer e da felicidade individuais, correspondentes à liberdade do ser humano. Ao final, o eu poético assume que é indiferente ao mundo em decadência e sua busca consiste em somente um olhar subjetivo para si.

“O teatro dos vampiros”, portanto, mostra a problemática da coletividade e da liberdade, visto que a coletividade concede ao eu poético a construção de sua personalidade por meio da identidade, porém ela não consegue comover o eu poético das atrocidades do mundo, porque, assim, o eu poético voltaria seu olhar para o coletivo e perderia a liberdade. Não obstante, a liberdade ainda acaba confinada aos assassinos e mal chega ao eu poético.

Logo, no conflito da preservação da coletividade e na busca da liberdade plena do ser humano, mora a distopia. A distância criada entre a coletividade e a liberdade permite que a distopia se desenrole, pois, se o homem preferir o coletivo, abre mão da liberdade. Caso o homem decida pela liberdade, não pode contar com o coletivo. Sem a coletividade e sem a liberdade, torna-se inviável a felicidade plena. O homem nota que tanto a coletividade quanto a liberdade constituem apenas a imagem da felicidade. Não é a felicidade propriamente dita. Daí vêm a decepção e a desilusão, as portas de entrada para a distopia. Desse modo, a distopia concentra a imagem deturpada de uma sociedade indiferente, individualista e solitária, em que a ideia de coletividade não existe e as pessoas acabam por não alcançar o olhar do outro. O outro nada representa e nada proporciona. O outro passa a ser substituído pela aquisição de poder. A relevância do poder integra a sociedade da distopia:

A ambição é uma droga que transforma quem se entrega a ela em um demente em potencial. Quem não observou esses estigmas – esse ar de animal transtornado, esses traços inquietos e como que animados por um êxtase sórdido – nem em si mesmo nem em nenhum outro permanecerá estranho aos malefícios e aos benefícios do Poder, inferno tônico, síntese de veneno e de panaceia (CIORAN, 2011, p. 48).

A ambição pelo poder transforma os homens em animais brutos que enxergam miopeamente a si mesmos. Não desenvolvem a visão autorreflexiva, porque o outro não existe para compartilhar da experiência do ser. Na verdade, este homem não adentra nem o próprio ser, já que o outro lhe falta. Para cobrir a ausência do outro, o homem ambicioso preenche o espaço vazio deixado pelo outro com o poder e nisso funda toda a sua vida. Quando ele percebe ou uma queda no poder ou a ausência dele, o homem comporta-se como um animal desvairado e transtornado, seus olhos só veem o desejo de possuir o poder.

No mundo do capital, o poder associa-se rapidamente ao bem material e, por isso, a matéria torna-o escravo, perdendo a liberdade que, em tempos antigos, sonhara. Neste tipo de sociedade a disputa pelo poder mora sobre o terreno pantanoso da solidão e da indiferença.

O homem que procura poder na aquisição desenfreada dos bens de consumo abre uma fenda entre ele e o outro ser humano. Na busca pelo poder, o homem transforma o outro em seu adversário, provocando o distanciamento e a solidão. O outro homem, agora transformado em adversário, age igualmente. Ambos optam pela solidão, porque eles preferem estar sozinhos para alcançarem o poder; bem como a solidão proporciona a ambos a ausência de compaixão, facilitando o comportamento desumano e competitivo.

A distopia mora no mundo competitivo e solitário dos homens que almejam o poder. A falta de companheirismo e de compaixão colaboram para a representação da imagem do real imperfeito, em que o ser humano perde o olhar do outro. No entanto, ainda que a imagem do real mostre a ausência do olhar do outro e, por conseguinte, pregue o abandono e a solidão, há a presença da utopia. Ela fornece momentos de fuga que contrariam o real imperfeito. Portanto, utopia e distopia convivem no mesmo espaço, porque, enquanto o real feito concreto, a verdade, propaga a distopia; a utopia invade o sonho e a esperança de um novo tempo e um novo lugar, vistos como o paraíso: “Os sonhos podem ser voltados para um passado que já não existe mais ou então para um futuro que se insinua nos nossos anseios mais íntimos. Em ambos os casos, trata-se de uma *nostalgia pelo paraíso* que culminará na adoração por mundos imaginários” (CUNHA, 2012, p. 257).

A citação de Martim Vasques da Cunha ajuda a ver que a utopia se debruça sobre o tempo passado e o tempo futuro. A distopia debruça-se sobre o presente. Para a utopia, o passado significa o tempo em que tudo está perfeito, as almas são puras e as pessoas, felizes. Não há maldade, nem ganância. A utopia corresponde ao passado do paraíso de Adão e de Eva, quando o coração não estava corrompido pela vileza. Em contrapartida, a distopia detém o presente que derruba a perfeição do passado. No presente, o homem vive o tormento da falsidade e da maldade, o senso de coletividade perde-se e cada um preocupa-se com o próprio ego. Diante da verdade do real recriado pela distopia, há a promessa da utopia no tempo futuro. O futuro retomará o paraíso perdido no tempo presente.

As canções de Renato Russo, de alguma maneira, falam do tempo, pregando um presente por meio da imagem da distopia e pela procura da revolução que o gesto da utopia desperta. A utopia de Renato Russo não se encontra só no tempo futuro, apesar de se referir a ele como a promessa de tempos melhores que virão. A mudança, para as canções, deve partir sempre de uma alteração no comportamento do homem no tempo presente. Daí o real tornar-se tão necessário para as canções russianas: sobre ele estão o declínio e a retomada da utopia. Daí, também, as canções russianas trazerem a representação do cotidiano como fontes ora para recriar o real, ora para recriar o sonho. O cotidiano em Renato Russo trabalha como uma superfície que assegura o real. O real, por sua vez, embasa o discurso da distopia, pois o real significa o lugar da indiferença e da solidão. O outro praticamente não tem importância e, não tendo importância, não há como o ser humano vivenciar plenamente o eu, já que o eu depende do outro. Por outro lado, a vida pela via do cotidiano, pela construção da distopia, colabora para que o eu poético das canções escritas por Renato Russo encontre frestas para se lançar à

utopia. A utopia nega e rejeita a vida do cotidiano e sugere imageticamente um novo e melhor lugar; ou, ainda, retoma a imagem do paraíso passado para construir o futuro sonhado.

Tanto o real distópico quanto o sonho utópico permitem que Renato Russo explore duas formas cancionais: as canções de protesto e as canções de cunho existencial. Ambas formas exploram a capacidade do canto representar a distopia e a utopia de modo a tornar o texto um corpo físico possível de ser sensorializado, concedendo à canção o seu próprio real e o seu próprio sonho.

Capítulo 2: A utopia e a distopia nas canções de Renato Russo

2.1 O real distópico e o sonho utópico nas canções

A lacuna evidente entre a busca de um mundo onde não existam mais deficiências ou imperfeições e um mundo onde se vê uma miséria constante cria um pessimismo que dá origem a uma nova visão de mundo: o da impossibilidade da existência do Paraíso Terrestre (CUNHA, 2012, p. 232).

Os conceitos de utopia e de distopia, como vistos anteriormente, podem ser traduzidos pelas imagens de um real imperfeito que possibilita a criação de um sonho, baseado na imagem de perfeição. A imperfeição corresponderia à prática da maldade, à desigualdade social, à solidão e à falta de solidariedade entre as pessoas. A perfeição, por sua vez, concentra a ação da solidariedade e o senso de coletividade, bem como preserva a liberdade do homem. Tais imagens interagem com a obra cancional escrita por Renato Russo, pois adentram os eixos da canção de protesto e da canção de cunho existencial.

As canções de protesto são entendidas, aqui, como aquelas que recorrem às críticas à organização da sociedade. A sociedade é sempre dada como um real imperfeito. Já as canções de cunho existencial, compreendem as canções que se voltam para o aspecto individual e intimista do ser humano, como o medo, a morte, o amor. Mais uma vez, o real apresentado pelo eu poético costuma envolver-se com a imagem distópica.

Assim, o presente capítulo trata das canções de protesto e de cunho existencial, primeiramente, na obra músico-poética completa de Renato Russo para, na sequência, fixar-se no álbum *Dois* (1986), uma vez que, neste álbum, se dá o encontro das canções que integram as análises do terceiro capítulo.

2.2 A utopia e a distopia na canção de protesto

A utopia e a distopia surgem como as faces da moeda apontadas por Russel Jacoby (2007). Ambas aparecem juntas, uma como o real criado no mundo imaginário da canção, outra como o sonho. Isto é, o real criado na canção pertence ao imaginário do homem, apesar de ter aspectos semelhantes com a realidade. Tais semelhanças representam, de alguma forma, o mal que existe na realidade, destacando uma perspectiva distópica do mundo. O sonho,

também correspondente ao imaginário do homem, não se concretiza na canção, porque é uma proposta do eu poético. A distopia embasa o real; a utopia, o sonho.

O álbum *Que país é este - 1978/1987* (lançado em 1987) apresenta canções escritas entre os anos de 1978 e 1987. Elas presentificam a distopia e a utopia, como o real feio e o sonho perfeito. De acordo com Renato Russo (*apud* ASSAD, 2008, p. 210), a pressão da gravadora por um novo álbum levou a banda Legião Urbana a usar as canções compostas antes da formação da banda, quando havia uma influência muito forte do estilo *punk*. Dessa forma, o protesto e a crítica são contundentes no álbum *Que país é este - 1978/1987*, porquanto a poesia reconstrói o país que vive às custas da desigualdade e da injustiça:

Que país é este

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

Que país é este

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

Que país é este

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

Que país é este

A voz do eu poético recria a organização político-econômica do país por meio da imagem da corrupção generalizada (“Nas favelas, no Senado”) que é acentuada pelo significado ambíguo da expressão “Sujeira pra todo lado”, que, em se valendo de um registro de coloquialidade, consegue impactar o seu sentido específico de desmoralização, ética e moral. Tal escolha por uma expressão vulgar revela o dado do protesto em registro direcionado para provocar no receptor uma reação. Tal estratégia enunciativa faz parte dos modos de escrita das letras das canções de Renato Russo, como pudemos verificar na canção

“Fábrica”, na associação do trabalho com a escravidão, e na canção “O teatro dos vampiros”, cuja objetividade de expressão pode ser percebida no verso “Os assassinos estão livres, nós não estamos”.

A força da expressão pode também ser compreendida no contraste com o verso “Mas todos acreditam no futuro da nação”, o que nos leva para um paradoxo insolúvel: corrupção e desrespeito à Constituição juntamente com “Mas todos acreditam no futuro da nação”. O contraste entre o real da corrupção e a esperança abre caminho para o sarcasmo, visto que a recriação dos problemas sociais e da esperança é explorada pelo discurso irônico, porque não existem meios de conquistar um país melhor com um sistema social e político corrupto. A fala irônica da estrofe, concentrada no verso “Mas todos acreditam no futuro da nação”, mostra a utopia em adversa, quase que numa autonegação.

Conforme Fredric Jameson (2005), a utopia, na visão de Thomas More (2015), pode ser lida em duas linhas de expressão: uma busca pela implantação do modelo da Ilha de Utopia, e a outra procura variações de práticas utópicas. A segunda linha torna-se mais sombria, visto que a multiplicidade de formas escapa ao entendimento do conceito utópico. A primeira, por sua vez, trata de um sistema e de uma mudança na política de uma sociedade: “The first of these lines will be systemic, and will include revolutionary political practice, when it aims at founding a whole new society⁹” (JAMESON, 2005, p. 04). A mudança radical da organização de uma sociedade a partir do modelo utopiano aparece timidamente na canção “Que país é este”, porque, ao representar uma sociedade edificada sobre a falta de ética e a ausência de respeito, o eu poético demonstra com o verso “Mas todos acreditam no futuro da nação” uma condição para a utopia, que estaria baseada na contramão do que foi recriado na canção. Toda a possibilidade de ver a realização da mudança na sociedade inicia com a sugestão, contida na conjunção adversativa “mas”. Portanto, apesar de a esperança ser uma ilusão diante da decadência do mundo, ainda assim, é o único traço de utopia na canção: as pessoas confiam que há um futuro melhor, em que o país conquistará a liberdade e a igualdade, e os homens corruptos não mais existirão, apesar da corrupção generalizada. O enunciado revela dois lados contrastantes e provocados pela ironia resultante.

Poderíamos pensar também que estaria aqui um índice de distopia delineado. Resgatando a leitura de Russel Jacoby, observa-se que a utopia desenvolvida ao extremo entra em colapso e gera a violência (2007, p. 74). A violência causa a distopia. Caso se retorne ao

⁹ “A primeira dessas linhas será sistêmica e incluirá a prática política revolucionária, quando visa à fundação de uma nova sociedade como um todo”. (tradução minha)

momento histórico em que a canção foi escrita (década de 1970) e lançada (década de 1980), verifica-se que o Brasil vivia o fim da ditadura militar e o início da redemocratização.

A canção “Que país é este” nasce de uma visão incomodada frente ao contexto político-econômico dos anos 80. O título e o refrão expressam, novamente, uma frase com origem na linguagem coloquial e usada frequentemente nos meios sociais informais, como as conversas e os debates feitos por pessoas comuns acerca da política e da economia do Brasil. O título e o refrão, apesar de terem tons de interrogação percebidos na voz sonora do cantor, integram a afirmação e a exclamação no texto escrito com a falta de pontuação gráfica, enfatizando a repulsa do eu poético que representa a sociedade frente ao país em conflito: “quem me diz que país é este são as pessoas que vivem aqui” (Renato Russo, *apud* ASSAD, 2008, p. 209).

A terceira estrofe focaliza o Brasil por meio da citação de localidades do território nacional. A região Norte está recriada pelo Amazonas e pelo Araguaia, regiões de forte conflito e de batalhas pelo direito ao uso da terra. Violeta R. Loureiro e Jax Nildo Aragão Pinto (2005) explicam que “as terras amazônicas”, durante a década de 1960, “pertenciam basicamente à União e aos estados” (LOUREIRO; PINTO, 2005, p. 77), sendo que “87% constituíam-se de matas e terras incultas, que eram exploradas por milhares de caboclos e ribeirinhos que viviam do extrativismo vegetal e animal” (LOUREIRO; PINTO, 2005, p. 77). Em outras palavras, poucos moradores habitavam a Amazônia. Desses moradores, identificavam-se os ribeirinhos e os índios que utilizavam os recursos da floresta de tal maneira que a preservavam, dado que os moradores viviam da baixa extração de matérias-primas. Entretanto, durante o regime militar, que objetivava o desenvolvimento econômico do país e da região, considerada atrasada por não possuir infraestrutura, como, por exemplo, sistema de saúde e educação, o governo incentivou a ida de empresas para o local. O incentivo concedia às empresas o privilégio do abatimento dos impostos, de maneira que se acreditava que as mesmas empresas investiriam nos setores de infraestrutura. O que aconteceu foi que as empresas não aplicaram os investimentos na infraestrutura do lugar e todo o lucro voltou-se para a compra de novas terras na região:

Os órgãos fundiários também não solicitavam do pretendente à compra qualquer documento da prefeitura, dos sindicatos de trabalhadores rurais, das igrejas ou de qualquer outra fonte para comprovar a inexistência de antigos moradores nas terras postas à venda. Assim, foram vendidas terras com moradores seculares habitando nelas (LOUREIRO; PINTO, 2005, p. 80).

O modo como foram vendidas as terras amazônicas resulta, ainda hoje, em conflitos entre ribeirinhos, índios, empreiteiras e madeireiras. Assim como as terras amazônicas tiveram – e têm – conflitos durante as décadas de setenta e de oitenta, encontrava-se o Araguaia em situação crítica e, por isso, a menção no verso. Conforme Vitor Amorim de Angelo (2008), no artigo “Guerrilha do Araguaia: luta armada no campo”, houve uma guerrilha na localidade que se estende entre o Pará, o Maranhão e o Tocantins, às margens do Rio Araguaia. A guerrilha desejava a implantação da reforma agrária sob os moldes do comunismo em Cuba. Os militares desarticularam o grupo, exterminando-o por meio de tortura, de decapitação e de fuzilamento.

A canção, na mesma estrofe, volta também o olhar para a Baixada Fluminense, região onde se concentra a maior população do Estado do Rio de Janeiro e, por possuir a maior população, é responsável pelo maior colégio eleitoral do Estado, daí a Baixada Fluminense chamar a atenção dos partidos e dos órgãos políticos. A partir de 1968, de acordo com Felipe Augusto dos Santos Ribeiro (2015), a Baixada passou a ser vigiada e considerada “Área de Interesse da Segurança Nacional” pelos militares que encerraram as atividades “subversivas” dos grupos de moradores que acreditavam na divisão igualitária das terras.

Com relação aos Estados de Minas Gerais e Mato Grosso, considera-se que, nos anos de 1970, tiveram bom desenvolvimento econômico, uma vez que houve forte investimento na pavimentação e na abertura de estradas, bem como a agricultura foi reforçada com novas tecnologias¹⁰. Seria perfeito se, no caso de Mato Grosso, o desenvolvimento econômico não afetasse diretamente as tribos indígenas que perderam as terras para os “novos” fazendeiros. Ângela Kempfer (2013) diz que os conflitos por terras iniciaram na década anterior, acentuando-se nos idos de 1970. Consoante com as empresas e os fazendeiros, os militares ignoraram os conflitos e parte das tribos foi encaminhada para o Parque do Xingu.

A crise, retomando o caso de Minas Gerais (“Nas Geraes”), deu-se na década de 1980, juntamente com o restante do país. O desemprego e a miséria aumentaram consideravelmente após o *boom* de sua economia.

Seguindo a estrofe, chegamos ao Nordeste. Tércio Amaral (2015), no *Diário de Pernambuco*, informa que, no regime militar, o nordeste brasileiro foi alvo de perseguições do Serviço Nacional de Investigação (SNI), sobretudo o governador do Estado de Pernambuco, cassado pelo regime, Miguel Arraes, e o bispo da Igreja Católica Dom Hélder Câmara. O bispo utilizava as viagens para o exterior para comunicar ao mundo os abusos cometidos pela

¹⁰ A situação econômica do Estado de Minas Gerais é analisada por Junior Ruiz Garcia e Daniel Caixeta Andrade, no artigo “Panorama geral da industrialização de Minas Gerais (1970-2000)”, publicado em 2007.

censura. Além disso, Tércio Amaral (2015) acrescenta que existiu uma guerrilha em Pariconhas, no Alagoas, porém, como tantos outros conflitos que esperam a abertura do governo para estudo, já que pertencem aos documentos sigilosos, o conflito permanece sem conhecimento da grande população.

Enfim, as regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste e Sudeste são mencionadas na canção “Que país é este” a fim de salientar de modo amplo a tal “Sujeira pra todo lado”, ainda que a ironia “tudo em paz” nos informe do contrário. Renato Russo provoca o receptor nesse momento promovendo para a palavra “paz” não a ausência de problemas, mas sim a presença da acomodação do homem vinda do medo e da ignorância. A ambiguidade da palavra “paz” coaduna com a esperança utópica de todos, uma vez que, ao crer na paz, crê-se na utopia.

A imagem de utopia em Thomas More (2015) equivale a uma cidade em que não há a propriedade privada, nem o dinheiro, sendo um lugar em que todos os habitantes vivem livres e felizes, porque são iguais e solidários. O foco da utopia mira a felicidade como a realização de prazer, advindo da prática comunitária e da vivência com a natureza, logo a paz se concentra nisso: “More’s text assuđerly gives us something like a constitution of Utopian Society, including any numbers of laws and customs¹¹” (JAMESON, 2005, p. 36). As leis e os costumes visam o bem-estar da coletividade e, por meio delas, o indivíduo atinge plenamente o prazer e a felicidade. Com isso, finalmente, a sociedade encontra a paz. Embora todos, na canção “Que país é este”, acreditem no “futuro da nação”, ocorre um mascaramento da paz, porquanto o país se encontra em forte crise social e política, acompanhada de censura que encobre a realidade.

A palavra “paz”, ademais, choca-se com os versos subsequentes, “Na morte eu descanso mas o sangue anda solto/ Manchando os papéis, documentos fiéis/ Ao descanso do patrão”, que sinalizam a posse de terras nas regiões citadas, juntamente com a morte dos ribeirinhos, dos índios e dos militantes. O descanso e a paz não estão, portanto, na vida. Localizam-se na morte. Isso leva o eu poético a assumir, por meio da primeira pessoa – “eu descanso” – a voz da população dominada. A morte mancha de sangue os papéis de compra e de venda ora dos grandes empreiteiros, ora dos grileiros. A mancha não comove a população favorecida, que, no caso, é o patrão, o único beneficiário de uma política de incentivos governamentais que prejudica as populações pobres locais.

Além de constatar que o meio social contribui para a representação de um real criado na canção “Que país é este”, é possível ver que a distopia se centraliza no real traduzido pela

¹¹ “O texto de More com certeza dá-nos alguma coisa como uma constituição da sociedade de Utopia, incluindo qualquer número de leis e de costumes”. (tradução minha)

imperfeição, pelo feio e pela ganância, justamente pelo “colapso da utopia” (JACOBY, 2007, p. 74). A canção mostra como o real dado como a imagem da distopia pode vir de maneira violenta, escancarando e debochando da forma como o país é visto no exterior: uma piada, os índios vilipendiados, somente o proprietário com a certeza da aposentadoria e a classe política corrupta sendo a única com benefícios.

O refrão “Que país é este” expressa o espanto do eu poético em perceber que sua nação é formada pelas ações gananciosas e corruptas dos líderes políticos que comandavam a economia do país à base de empréstimos com países mais estáveis financeiramente e preservando o enriquecimento da classe burguesa:

Esses governos autoritários optaram por um modelo de desenvolvimento capitalista desequilibrado, associado ao capital estrangeiro; concentrava-se a maior parte dos lucros nas mãos de poucos, que também se beneficiariam com os privilégios trazidos pela criação de uma enorme máquina estatal (BRANDÃO; DUARTE, 2004, p. 126-127).

A classe alta, única beneficiada pelos bens de consumo, porque é a única com capital suficiente para adquiri-los, pouco se movimenta em prol da população. Preocupada com o próprio capital, que só aumenta, a classe alta paga salários baixos aos trabalhadores. Esta situação de desigualdade social é representada na canção “Que país é este” por meio da imagem cômica de terceiro mundo: “Terceiro mundo se for/ Piada no exterior”. Do mesmo modo, os problemas econômicos são recriados a partir das imagens da favela e do Senado, atingindo tanto a camada populacional às margens da riqueza quanto a dos políticos beneficiados com os privilégios mantidos com os custos dos impostos pagos pelo povo. A miséria que gera a criminalidade, o abuso do poder que gera a desigualdade, a ganância que define o trabalhador e o proprietário, tudo isso se encontra em uma poética representadora de um real imperfeito, construído sobre a “sujeira” humana. Para acentuar a violência de uma sociedade criada com a imagem do real imperfeito, a voz do eu poético na canção “Que país é este” dá ênfase à linguagem de choque, como ocorre nos versos “Na morte eu descanso mas o sangue anda solto” e “Vamos faturar um milhão/ Quando vendermos todas as almas/ Dos nossos índios em um leilão”. A quinta estrofe acompanha o choque imposto na palavra “sangue”, ao passo que enfatiza a crueldade do homem que se pode julgar como o político, o empresário e o grileiro: “Quando vendermos todas as almas”. As almas maculadas, todavia, não se referem à alma do homem cruel, mas sim à alma do índio que foi tirado de sua terra, viu a tribo morrer e não tem mais a natureza. O colapso do sistema brasileiro forma a piada para o exterior, o país em desenvolvimento que precisa vender-se para conquistar a tão

sonhada economia estável. A amostragem da violência que decorre da voz da poesia gera o grito de rebeldia contra a organização sociopolítica e econômica e exige a liberdade de toda a população que se encontra prisioneira da corrupção e da censura. Em outras palavras, o eu poético da canção usa a voz agressiva para instaurar uma rebeldia que deve iniciar ainda na esperança da população, porque “todos acreditam no futuro da nação”. A rebeldia instaurada não determina que a canção “Que país é este” tenha uma letra violenta, vista como uma afronta direta às pessoas e às situações decorridas entre os anos de 1970 e 1980. A letra da canção consiste em uma rebeldia que se dá por um eu poético que critica, questiona e não se conforma com o real presente, uma vez que o real coaduna com a imagem distópica: “o lugar da distorção” (COELHO, 1985, p. 45), onde não há honestidade, igualdade e, tampouco, o senso de coletividade. E a mudança de comportamento deve ser o contrário desse real criado, em que as pessoas se aprisionam num tempo presente de egoísmos e de ambições, ou aprisionam-se no presente da sobrevivência. De qualquer forma, ao gritar o mundo imperfeito, a voz do eu poético liberta-se. O movimento da rebeldia e da liberdade indica o que Emil Cioran (2011) explica sobre o ato revolucionário: a revolução nasce no mesmo berço da utopia e da distopia. O filósofo atenta para o fato de que a revolução consiste na mudança radical da sociedade em decadência. A mudança radical derruba os velhos pilares, já corrompidos pela ganância, pelo poder e pelo individualismo, e implanta novos sedimentos que se opõem a eles. Em Renato Russo, a ideia de revolução não se assegura pela mudança radical da sociedade; ela conta sim com uma mudança de mentalidade que altera o comportamento, fundando uma nova possibilidade de sociedade a partir da imagem da utopia, calcada na igualdade, na compaixão, na liberdade, no amor e na coletividade. Desse modo, ao invés de usar a palavra revolução nesta pesquisa, preferimos a expressão mudança, porquanto resulta na compreensão do real e na possibilidade da construção concreta de uma sociedade, cujos homens agem perfeitamente.

A utopia surge da mudança de comportamento quando o homem demonstra a intolerância e a inaceitabilidade das normas que regem o mundo em que vive. O mundo, para Cioran, retira a liberdade do homem, e as normas que deveriam organizar a sociedade oprimem as vontades do ser humano. O filósofo percebe que, geralmente, as normas associam-se ao bem-estar de uma minoria populacional, identificada pela condição financeira de comprar e manter o capital. Contrariar as normas, impondo um novo sistema, concilia-se com o discurso utópico, uma vez que, ao negar e ao recusar a sociedade, o ser humano busca o espaço melhor, em que a liberdade seja a máxima conduta. O mundo melhor constrói a imagem da sociedade perfeita – a utopia – que procura a liberdade como sedimento.

Sem desejo nem vontade de destruir, é suspeito, venceu o demônio ou, o que é mais grave, nunca foi possuído por ele. Viver verdadeiramente é recusar os outros; para aceitá-los, é preciso saber renunciar, violentar-se, agir contra sua própria natureza, *enfraquecer-se*; só se concebe a liberdade para si mesmo: ao próximo só a concebemos a duras penas (CIORAN, 2011, p. 13).¹²

O texto de Cioran tem uma abordagem histórica da utopia, porque parte da análise sobre o liberalismo. No entanto, o que chama a atenção na fala de Cioran e que auxilia esta tese é a questão revolucionária que se dá através da mudança radical do homem, conforme comentado anteriormente. Dessa maneira, observa-se que a utopia se ergue do sentimento rebelde e revolucionário. A rebeldia fundamenta-se na recusa e na negação da sociedade. A revolução busca a mudança da ordem social. Na canção “Que país é este”, o desejo de mudança de comportamento do homem consiste na visualização clara, crítica e reflexiva da sociedade real, consoante à voz do eu poético. Assim, o texto da canção torna-se uma outra forma de utopia, porque exprime o desejo de representar por imagens o Brasil dos conflitos e das desigualdades. Ou seja, conforme Carlos Felipe Moisés (2007), a poesia em si mesma é uma busca utópica, pois a poesia quer ensinar-nos a ver o mundo como se fosse a primeira vez, o que faz com que o texto poético constitua uma forma de utopia:

O modo de ver ensinado pela poesia pede a negação, ao menos provisória, do conhecimento enquanto resultado, a fim de privilegiar o próprio ato de conhecer, entendido como disponibilidade, como ato a ser reencetado *ab ovo*, incansavelmente, a cada objeto (ou coisa ou ideia) com que nos deparamos. Se formos capazes de aprender a lição da poesia, não haverá mais objetos definitivamente conhecidos: todos serão sempre novos e desconhecidos, à procura do seu lugar na árvore do saber (MOISÉS, 2007, p. 21).

A afirmação de Carlos Felipe Moisés¹³ leva-nos a considerar que o eu poético na canção de Renato Russo deseja construir o conhecimento sobre o Brasil escondido e marginalizado, vivenciando-o por meio da crítica e da denúncia social. A canção seria o lugar

¹² Grifo do autor.

¹³ Há que se ressaltar que, para Carlos Felipe Moisés (2007), a poesia pertence à prática da escrita: “desde de Gutenberg (...), a poesia circula predominantemente em forma impressa, o que a condenou, há muito, a deixar de ser experiência coletiva, para se tornar uma espécie de vício secreto, individual e intransferível, cada vez mais afastado, pelo menos aparentemente, dos interesses gerais da coletividade. O consumidor de poesia, hoje como há mais de cinco séculos, leva para casa um livro, um folheto ou equivalente, por meio do qual, em silêncio, entra em contato com a voz do poeta” (MOISÉS, 2007, p. 71). Contrário a este pensamento, a obra de Paul Zumthor (1997) reconhece a poesia na canção e é sobre ela que esta pesquisa considera a presença da poesia nas letras das canções de Renato Russo.

de projetar a utopia por meio da construção distópica da sociedade. E assim a linguagem da canção teria como função dar a conhecer o mundo ao outro como um gesto de negação e de enfrentamento do real.

Segundo certo pensamento de Emil Cioran (2011) há duas sociedades: a tolerante e a intolerante. Na tolerante, o homem define-se pelo comportamento de conformação, aceitando as normas sociais, sem qualquer ato reflexivo. Este homem tolera até a perda de liberdade. A sociedade edificada pelo tolerante caracteriza-se pela distopia. Do outro lado, está a sociedade em que os seres protestam e recusam as normas sociais que engessam o comportamento e privilegiam a minoria. Os seres da sociedade em conflito que se rebelam são considerados intolerantes. Eles não admitem a imposição de uma imagem que transmite a mensagem de sociedade perfeita, quando a perfeição não existe sem a liberdade. Os intolerantes proclamam o outro espaço, calcado na utopia. Lá, projetam uma sociedade preocupada com o bem-estar de todos, com a liberdade do homem e com a permanência da paz.

A canção “Que país é este” procura emancipar a reflexão pela intolerância com que vai descrevendo a situação do país e a de uma sociedade tolerante com o caos. A ironia é a arma de combate para acusar a exploração: “Vamos faturar um milhão/ Quando vendermos todas as almas”. Representar a decadência de uma sociedade acomodada que acredita “no futuro da nação” tem como função criar uma imagem provocadora dos problemas sociais a fim de mostrar a sociedade dos intolerantes, porque o eu poético traduz a voz e a volição de um sujeito que nega e inconforma-se com o que vê. O refrão representa enfaticamente a intolerância do eu poético, porquanto a intolerância causa o que Emil Cioran (2011) chamara de revolução e, aqui, vê-se como uma mudança; porque o eu poético fala ao outro e indaga sobre a situação econômico-social do Brasil. A indagação do eu poético atinge, como dizia Paul Zumthor (p. 242, 1997), o leitor-ouvinte, convidando-o a participar da canção. Por esta razão, o refrão trabalha com a função conativa, interpelando o leitor-ouvinte a responder e a compartilhar a recriação do país feita pela canção. A mensagem da canção, a partir da função conativa, convida o receptor a tomar uma posição de enfrentamento. O grito de mudança sugerido na canção também intensifica no ritmo do *rock* ou do *punk rock*. Na sua origem, estão a inconformidade, e também o desgosto e o contraste entre a prática da falta de ética e a ética. Paul Friedlander (2008) e Roberto Muggiati (1985) explicam que o *rock*, além da fusão de gêneros musicais, como o *blues* e o *rhythm and blues*, por exemplo, advém das massas populares marginalizadas que encontravam na música a liberdade de recriarem qualquer assunto, como o sexo e a miséria. Tendo noção de que o *rock* abraça temáticas polêmicas, percebe-se que a canção “Que país é este” não se alija da sociedade brasileira em conflito,

muito pelo contrário, ela a enfrenta, negando e concedendo a possibilidade de uma mudança. É nesta mudança que se constitui a utopia.

No álbum *O Descobrimento do Brasil*, datado de 1993, as canções continuam com a crítica social ao procurarem a verdadeira face do Brasil. As canções representam temas ora de cunho existencialista, ora de protesto, perfilando o mesmo grito de mudança de comportamento e libertário de outrora. A canção “Perfeição” deste álbum, por exemplo, desenvolve-se por meio de um discurso irônico sob o conceito do vocábulo “perfeição”. A letra da música forma um contraste com o título, porque, ao lermos a palavra “perfeição”, deduzimos que a representação terá como imagem uma sociedade sem problemas sociais, em que o indivíduo tenha compaixão, não sente solidão e é livre, enfim, imaginamos uma sociedade bela, perfeita, utópica. No entanto, o conceito de perfeição na canção “Perfeição” consiste na imagem distópica de um real que se inspira nos dados da realidade. A celebração de uma situação presente e imperfeita, doente, perpassa a canção e recria o imperfeito, comparado com a maldade humana.

Perfeição

1

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

2

Vamos comemorar como idiotas
 A cada fevereiro e feriado
 Todos os mortos nas estradas
 Os mortos por falta de hospitais
 Vamos celebrar nossa justiça
 A ganância e a difamação
 Vamos celebrar os preconceitos
 O voto dos analfabetos
 Comemorar a água podre
 E todos os impostos

Queimadas, mentiras e sequestros
 Nosso castelo de cartas marcadas
 O trabalho escravo
 Nosso pequeno universo
 Toda hipocrisia e toda afetação
 Todo roubo e toda a indiferença
 Vamos celebrar epidemias:
 É a festa da torcida campeã.

3
 Vamos celebrar a fome
 Não ter a quem ouvir
 Não se ter a quem amar
 Vamos alimentar o que é maldade
 Vamos machucar um coração
 Vamos celebrar a nossa bandeira
 Nosso passado de absurdos gloriosos
 Tudo que é gratuito e feio
 Tudo que é normal
 Vamos cantar juntos o Hino Nacional
 (A lágrima é verdadeira)
 Vamos celebrar nossa saudade
 E comemorar a nossa solidão.

4
 Vamos festejar a inveja
 A intolerância e a incompreensão
 Vamos festejar a violência
 E esquecer a nossa gente
 Que trabalhou honestamente a vida inteira
 E agora não tem mais direito a nada
 Vamos celebrar a aberração
 De toda a nossa falta de bom senso
 Nosso descaso por educação
 Vamos celebrar o horror
 De tudo isso – com festa, velório e caixão
 Está tudo morto e enterrado agora
 Já que também podemos celebrar
 A estupidez de quem cantou esta canção.

5
 Venha, meu coração está com pressa
 Quando a esperança está dispersa
 Só a verdade me liberta
 Chega de maldade e ilusão.

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

O texto musical de “Perfeição” organiza-se em cinco cantos, numerados por algarismos arábicos e cardinais. A organização por numeração, em um primeiro momento,

parece ter pouca importância, uma vez que os números surgem para indicar a quantidade de estrofes, com exceção da quinta numeração, que se divide em duas estrofes. Mas, com um olhar mais atento, verifica-se que cada parte numerada, cada canto, abre-se para a recriação crua da sociedade e do ser humano em decadência. Cada canto numerado condiz, portanto, com o lançamento de vários *flashes* de um real tenebroso, feio, triste e desolador. A única numeração que contradiz a canção localiza-se na quinta parte, já que, além de destoar do restante da canção devido à presença de duas estrofes, lança a imagem de um novo tempo, em que haja a esperança e a liberdade; portanto, o canto quinto abandona a recriação do feio para abraçar a recriação do belo utópico.

Os cantos numerados de um a quatro iniciam-se com o verbo “Vamos”, palavra a ser repetida diversas vezes no interior de cada parte:

Vamos celebrar a estupidez humana
 (...)

 Vamos celebrar a estupidez do povo
 (...)

 Vamos celebrar nosso governo
 (...)

 Vamos celebrar Eros e Thanatos
 (...)

 Vamos celebrar nossa tristeza
 Vamos celebrar nossa vaidade.

A repetição do verbo *vir* na primeira pessoa do plural desenvolve duas situações: a primeira consiste na definição do sujeito do eu poético junto ao qual nos situamos, a segunda configura-se no convite. Retornando à primeira situação, o eu poético aparece como aquele que domina a voz da poesia, diferentemente de algumas canções russianas em que é possível ver-ouvir outras vozes que são personificadas e unidas na figura do eu poético. Na canção “Perfeição”, há a voz de um eu pluralizado que busca no outro, a construção de um “nós”. Esta construção de um nós leva à segunda situação da canção, que é o convite. Na canção “Perfeição”, o convite corresponde ao chamamento da experiência compartilhada de uma celebração que significa a vivência do feio, do triste e do decadente.

A celebração da sociedade em ruínas, porque ambiciosa, individualista, estúpida e violenta, tem nos deuses da mitologia grega o comportamento desviado: “Vamos celebrar Eros e Thanatos/ Persephone e Hades”. Eros simboliza o amor, a união e a organização dos Cosmos. Mas, na música, Eros vem seguido de Thanatos que figura como a morte. Junito de Souza Brandão (1997) explica que Thanatos é a personagem “executora” (BRANDÃO, 1997, p. 141) da morte, por isso, todos temem sua imagem. Na canção também figura o deus do

inferno, Hades, temido e inflexível, que “desconhece a dor humana” (STEPHANIDES, 2004, p. 120). Hades costura a história com Persephone, a esposa raptada por ele, tirada da terra, para viver nas sombras do Inferno. Dividida entre a mãe na terra e o marido no Inferno, Persephone representa a divisão, porque, quando na terra, a natureza se rejubila, as plantas nascem, as flores desabrocham, os animais procriam. Quando no Inferno, a terra seca, as plantas adormecem, as flores murcham, os animais recolhem-se.

Eros, o amor, Thanatos, a morte, Hades, o Inferno, e Persephone, a esposa raptada e de existência dividida, contribuem para que a canção celebre o espaço de conflito do mundo, visto que a celebração não condiz com a festa alegre, amigável e pacífica. Ela condiz com a festa dos mortos, dos raptados, do amor egoísta. São as celebrações da tristeza, como a solidão de Hades, o rapto de Persephone e a presença assustadora de Thanatos, e da vaidade, como o amor egoísta de Hades por Persephone que a condena a viver a eternidade entre dois mundos. São estas celebrações que permitem ao canto segundo desenhar a imagem do Brasil:

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

O segundo canto aponta a insígnia da tristeza e da morte, como se Thanatos e Hades estivessem em tudo. O contraste inicial com o carnaval intensifica o caos: “Vamos comemorar como idiotas/ A cada fevereiro e feriado/ Todos os mortos nas estradas/ Os mortos por falta de hospitais”.

Encerra-se o canto com a ironia às torcidas de futebol: “Vamos celebrar epidemias:/ É a festa da torcida campeã”. Como doenças que se proliferam, as torcidas de time de futebol digladiam-se, gerando conflitos físicos e, novamente, a morte. O Brasil da segunda estrofe lida com a perspectiva da morte, porque tudo acaba nela, não há saída, é o fim de tudo, “é a água podre”.

O canto três representa a ausência de amor, a divisão entre o eu e os outros e a solidão. A morte cede espaço para a solidão, a ausência de Eros faz-se sentida pela falta de amor: “Não se ter a quem amar”, “Vamos machucar um coração”. A ausência de Eros desorganiza a sociedade que está em decadência, que busca no amor efêmero à pátria a vivência e o reencontro com o mesmo sentimento: “Vamos cantar juntos o Hino Nacional/ (A lágrima é verdadeira)”. Este último verso vem de forma discreta, tímida, lembrando um sussurro e impondo para a canção um momento emocional, amoroso, quebrando toda a secura e a

ausência de emoções positivas. A lágrima expõe um frasco frágil da utopia, porque talvez seja na lágrima que morem a mudança de comportamento e a esperança de um novo começo. Na lágrima, talvez, resida Eros.

A metáfora da lágrima contrapõe-se à metáfora da água podre, porque esta significa todo o real feio, enquanto na lágrima toda a emoção positiva e ausente no homem; seria o mesmo que dizer que, na água, pode habitar a morte e a tristeza presentes em Thanatos e Hades, um que desune e outro que não perdoa. Na lágrima, localizar-se-ia Eros, o que une. Porém, a canção deixa a lágrima presa em seu verso, na redoma dos parênteses, e o canto quatro volta para a proposição anterior, à celebração do feio, do decadente, da morte e da solidão: “Vamos festejar a inveja/ A intolerância e a incompreensão”. Mais uma vez, as imagens mitológicas, ligadas à morte, tristeza e divisão, impõem-se por meio de referências à crueldade: “Vamos festejar a violência/ E esquecer a nossa gente/ Que trabalhou honestamente a vida inteira”. A questão do trabalho e do trabalhador integra a poética de Renato Russo que usa a problemática como recurso para criticar e ironizar a sociedade e, sobretudo, o Brasil. Pela problemática, Renato Russo metaforiza a desigualdade social, a miséria e a corrupção, porquanto a canção “Perfeição” recria um real com base em dados da realidade brasileira, em que o trabalhador quase não tem acesso à saúde, à segurança e à educação. A falta de acesso às instâncias sociais causa toda a celebração da canção, visto que a ignorância conduz os homens comuns a “comemorar como idiotas” os pequenos prazeres, enquanto a ética e a moral vão sendo postas em um recanto escondido e sombrio.

A distopia na canção fixa-se na representação de um real feio e decadente, pois, se no canto um, a utopia aparece rapidamente na presença de Eros, é engolida por Thanatos e Hades; no canto dois, a utopia ausenta-se por completo e a canção mergulha na imperfeição. No canto três, a utopia faz uma nova tentativa, agarrando-se na emoção e na esperança da lágrima. Entretanto, como toda lágrima que escorre e seca, a utopia perde-se e o real distópico fortifica-se, dando sustentação para a representação da sociedade no canto quatro; todavia, neste canto, a utopia faz mais uma tentativa com a morte do real distópico: “Vamos celebrar o horror/ De tudo isso – com festa, velório e caixão/ Está tudo morto e enterrado agora”. Dessa vez, quem morre são Hades e Thanatos, de sorte que as mortes são celebradas com os seus símbolos fúnebres – velório e caixão – e com a alegria – festa. A utopia enterra a presença indireta dos mitos sombrios da morte e da separação, ao mesmo tempo, o eu poético, pela primeira vez, autodetermina-se como um sujeito estúpido por ter escrito uma canção com a celebração do imperfeito: “A estupidez de quem cantou esta canção”. Autodeterminando-se como um estúpido, o eu poético lança-se para a utopia, ao momento do amor; por causa disso,

o canto quinto fala da perfeição, da construção de um futuro melhor, contrário ao real cantado nos quatro cantos anteriores. A utopia encontra o seu caminho, porquanto parecia “não haver buracos por onde o projeto utópico possa vir para a luz do sol” (COELHO, 1985, p. 88).

Assim, a voz do eu poético expressa uma realidade distópica, opressora. Sem noção da opressão, os homens fracos e estúpidos colaboram para a manutenção dessa sociedade. Entretanto, mesmo os fracos celebram a ignorância, porque desejam a posição social do outro. Não querem a igualdade, porque querem o que o outro ostenta. A ganância circula por todas as esferas sociais, bem como as pessoas transformam-se em escravos dos próprios desejos materiais. A corrupção alastra-se como a chama e devasta a ética social: “Vamos celebrar a estupidez do povo (...)/ Vamos celebrar a fome/ Não ter a quem ouvir/ Não se ter a quem amar”.

A voz do eu poético constrói o real como a face da distopia; contudo, resiste a esse real e grita por uma mudança de comportamento, destruindo a sociedade recriada. Ao assinalar o horror do real criado, porquanto o significado do vocábulo “celebrar” indica a decadência da sociedade: a estupidez, a solidão, a falta de amor. Sua decadência é o contrário das celebrações tradicionais. Todavia, a voz da canção encontra espaço para imprimir a utopia com a ativação do sentimento amoroso e com o dizer a verdade. Quando o eu poético consegue falar a verdade sob sua ótica, atinge a sua liberdade:

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.

A canção encerra o presente do mundo imperfeito com a esperança da perfeição que existe no sentimento amoroso. Somente o amor é verdade, somente ele liberta, somente ele cria uma nova sociedade, porque somente “o amor tem sempre a porta aberta”. Sobre a questão do amor, Fabrício Cordeiro Dantas (2009), na pesquisa *Entre a sensibilidade utópica e a esperança cristã em Renato Russo: filiações teológico-literárias*, defende que a utopia em Renato Russo deriva da instauração do amor via cristianismo: “a teologia, apropriando-se da dimensão criativa, ficcional do objeto literário, permite vislumbrar o campo da utopia, do Reino Cristão, como algo a não se esperar passivamente, mas a ser buscado, trabalhado e

construído” (DANTAS, 2009, p. 30). De fato, a utopia pela via do amor é uma constante em Renato Russo, sendo que, diversas vezes, origina canções como “Monte Castelo”, do álbum *As quatro estações* (1989). A referida canção utiliza recortes da “Carta de Coríntios” (*Bíblia Sagrada*, 2010, 1 Cor 13, 1-13), versos do soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”, de Luís Vaz de Camões (1999, p. 123), e trechos do próprio compositor. Afora isso, o título recorre à batalha da Segunda Guerra em Monte Castelo. Fundindo os excertos, Renato Russo implanta uma voz poética do amor como salvação do homem e do mundo.

Fabrizio Cordeiro Dantas, apesar de trazer informações e análises relevantes sobre a utopia em Renato Russo, ao tratar do amor como esperança de um mundo melhor, afunila a questão da utopia em Renato Russo, enfocando-a na proposição de um amor que se embasa somente na teoria da cristandade. O autor prova que o discurso de utopia em Renato Russo presentifica o amor como a grande salvação da sociedade: Renato Russo “pegou, dentre outros valores, a amizade e o amor, este último visto como condição para a felicidade humana” (DANTAS, 2009, p. 60). Uma das formas da utopia em Renato Russo está, realmente, no amor. Nisto, concordamos, porque o amor aparece como uma esperança da realização do sonho utópico. Mas o amor não é a única forma de utopia nas canções de Renato Russo, porque a questão utópica aparece também no grito da mudança de comportamento que liberta o homem do seu real trágico. Se recorrermos à canção “Que país é este”, por exemplo, a utopia não se estrutura no amor cristão, e sim na intolerância do homem frente ao comportamento humano em decadência. Do mesmo modo, a utopia da canção “Perfeição” condiz com a morte da distopia para a instauração do novo mundo. O sentimento do amor fundamenta o novo mundo. Tais exemplos não significam que a presença cristã defina o amor. Pode-se até afirmar que o amor seja definido pela religiosidade, que prega o amor incondicional. Conquanto, afirmar que o amor nas canções de Renato Russo refere-se unicamente ao amor cristão delimita a percepção do tema da utopia, porque o amor recriado por Renato Russo, muitas vezes, sugere o desejo carnal dos amantes como meio de tocar o espaço e o tempo da utopia. Novamente, temos uma discordância com Dantas, porque o amor como utopia não depende exclusivamente dos fundamentos da religião cristã, ele pode, muitas vezes, ligar-se à carnalidade, como ocorre com a canção “Se fiquei esperando meu amor passar”, do álbum *As quatro estações* (1989). A carnalidade nesta canção retira a ideia sagrada do amor incondicional e puro, voltado para as questões do espírito, constante na imagem de Jesus Cristo, uma vez que o eu poético abraça uma espécie de imagem perfeita, conquistada na experiência do amor presente na relação carnal dos namorados: “Mas você e eu podemos namorar”. Novamente, o amor aparece como a possibilidade de se chegar à

utopia; contudo, não deriva do amor espiritual e supremo que o cristianismo proclama. Assim, há concordância com Fabrício Cordeiro Dantas quando assume que o amor é um traço da utopia em Renato Russo. No entanto, discordamos quando o amor é visto como uma única possibilidade de utopia em Renato Russo ou quando se determina a questão do amor pela via religiosa do cristianismo. Acreditamos que Renato Russo busca no amor, dentre outras possibilidades, a utopia. Todavia, este amor fundamenta-se tanto no cristianismo, quanto em outras teorias como a forma carnal do sentimento.

As canções citadas expõem que a temática do protesto em Renato Russo alimenta-se de um discurso distópico que vai levar para um discurso instaurador do sonho. Em outras palavras, o discurso poético de Renato Russo representa um real a partir da imagem da distopia. Ao rejeitar a imagem desse real, cria a imagem da utopia, como um objetivo a ser alcançado. Quando o eixo temático circula sobre o social, a imagem da distopia associa-se às desigualdades sociais, à ganância e à falta de liberdade. Todas elas interferem na vida cotidiana do homem comum que se vê sozinho e abandonado. Em contrapartida, a poesia da canção de protesto causa o incômodo e o desequilíbrio no homem comum (aquele que executa as tarefas diárias e que escuta a música do estilo do *rock* como manifestação da diversão, do prazer e da fuga). Por isso, ao vivenciar e experimentar o real criado distopicamente, o homem busca um novo espaço, em que possa projetar a imagem da utopia. Querendo alcançá-la, o homem toma a voz do eu poético para si e vislumbra o outro possível. O vislumbre leva ao grito de mudança, o primeiro passo rumo à utopia. Na utopia das canções de protesto, a imagem primeira centra-se na emoção do amor (seja religioso ou carnal) e na liberdade do homem.

2.3 Utopia e distopia na canção de cunho existencial

Encontrar e encarar o próprio ser. São essas ações que delineiam a linguagem poética de Renato Russo nas canções de cunho existencial. Não diferentemente das canções de protesto, as canções de cunho existencial mantêm-se com um real imperfeito e a busca por um novo espaço, calcado na imagem perfeita que sobrevive em um sonho. A voz do eu poético expressa sofrimento e solidão, sentimentos que nascem com a maldade humana. Recusando o real, o eu poético procura edificar um mundo melhor, baseado na imagem da utopia que surge como um lugar perfeito, onde há felicidade e bondade.

A distopia e a utopia, nas canções de cunho existencial, não mergulham em demasia na questão social como ocorre com as canções de protesto. Mas fazem referências ao aspecto

social ao mostrarem a decepção do sujeito com as mazelas do mundo. Estas canções propõem uma retomada para a percepção do ser no mundo real e no mundo sonhado e mergulham no sentimento ora amoroso, ora solitário, ora alegre, ora triste. A profusão dos sentimentos ajuda a desenhar as imagens da utopia e da distopia. Não obstante, deve-se reiterar que a utopia e a distopia, ainda que representadas como imagens que brotam dos fatos da realidade nas canções de protesto, não são muito dessemelhantes nas canções de cunho existencial, pois significam a criação da imagem de um real que está em decadência, onde o eu poético experimenta e nega a maldade do mundo. A utopia, por sua vez, mantém-se como o sonho de perfeição, em que o eu poético sente-se bem e feliz.

A profusão dos sentimentos nas canções de Renato Russo acompanha todo o seu trabalho, sendo que, em alguns álbuns, aparece com mais força do que em outros; da mesma maneira, os últimos álbuns tendem para a visão mais intimista do que a postura crítica e rebelde do início das composições. Ou seja, os primeiros álbuns trazem a emoção baseada na maldade e na solidão que existem no real que foi criado na canção, enquanto nos últimos, há maior fixação na compreensão do ser humano. Os sentimentos vão ao encontro das questões sociais, como se a sociedade produzisse e propagasse a maldade no homem. Basicamente, observa-se que a poesia cantada produzida por Renato Russo possui duas fases, uma que abrange os anos de 1984 a 1992, e outra, entre 1992 a 1996. A primeira fase apresenta uma postura mais rebelde, de forte crítica social, bem como as canções existenciais pululam concomitantemente, desenvolvendo um balanço regular de ambas. A segunda fase traz a ênfase subjetiva pouco mais marcante que a crítica social, no entanto, a canção de protesto ainda surge como uma característica muito forte em Renato Russo. A canção “Há tempos”, do álbum *As quatro estações* (1989), caminha sobre a relação entre o ser individual e o ser social, dando prioridade ao sentimento de solidão:

Há tempos

Parece cocaína mas é só tristeza, talvez tua cidade
 Muitos temores nascem do cansaço e da solidão
 E o descompasso e o desperdício herdeiros são
 Agora da virtude que perdemos.
 Há tempos tive um sonho
 Não me lembro não me lembro
 Tua tristeza é tão exata
 E hoje o dia é tão bonito
 Já estamos acostumados
 A não termos mais nem isso.
 Os sonhos vêm
 E os sonhos vão

O resto é imperfeito.
 Disseste que se tua voz tivesse força igual
 À imensa dor que sentes
 Teu grito acordaria
 Não só a tua casa
 Mas a vizinhança inteira.
 E há tempos nem os santos têm ao certo
 A medida da maldade
 Há tempos são os jovens que adoecem
 Há tempos o encanto está ausente
 E há ferrugem nos sorrisos
 E só o acaso estende os braços
 A quem procura abrigo e proteção.
 Meu amor, disciplina é liberdade
 Compaixão é fortaleza
 Ter bondade é ter coragem
 E ela disse:
 — Lá em casa tem um poço mas a água é muito limpa.

A voz da canção “Há tempos” transmite a mensagem de desilusão, de solidão e de abandono frente ao mundo sem virtudes, sem companheirismo, um mundo indiferente ao outro, porque o eu individualista prevalece sobre tudo. A mensagem da canção denuncia um fator importante na temática da canção que corresponde a uma espécie de decepção com o mundo. O eu poético assiste à decadência de seu real, posicionando-se na primeira pessoa do plural (“perdemos”, “estamos acostumados”, “não termos”) e na primeira do singular (“Há tempos tive um sonho/ Não me lembro não me lembro”). Mesmo tomando a posição de primeira pessoa, o eu poético visualiza o todo que se encontra na relação dos homens. A visualização do todo permite que o eu poético faça análises e críticas sobre o comportamento das outras pessoas. O seu olhar crítico acaba por decepcionar a si mesmo, porque ele vê e tem a certeza de que o real está ruindo diante de tanta maldade.

Para falar sobre a maldade dos homens e a falta de esperança, a poesia utiliza ideias contrárias que não chegam a formar uma antítese perfeita, porque as palavras se comportam como rascunhos e tentativas de criar as antíteses. As palavras não edificam a contrariedade exposta perfeitamente pelas palavras antônimas. A contrariedade dá-se no plano da dedução dos significados das palavras. Os rascunhos das ideias contrárias acontecem em quase todo o poema e podem ser exemplificados nos versos: “Parece **cocaína** mas é só **tristeza**, talvez tua cidade/ Muitos **temores** nascem do **cansaço** e da **solidão**/ E o **descompasso** e o **desperdício** herdeiros são/ Agora da **virtude**”. Os grupos de ideias contrárias seriam formados entre a “cocaína” e a “tristeza”; entre os “temores”, o “cansaço” e a “solidão”; entre o “descompasso”, o “desperdício” e a “virtude”. No primeiro caso, e como é de conhecimento de todos, um dos efeitos da cocaína é a sensação de euforia, o que se opõe à tristeza. Renato

Russo coloca a cocaína como algo pior do que a sensação de tristeza, por isso, o eu poético não demonstra espanto ao constatar que a tristeza faz parte do homem: “é só tristeza”. No segundo caso, a contrariedade dá-se na origem do temor. O temor nasce do medo, não do cansaço. Mas, na canção, o temor vem de um tipo de cansaço causada pela descrença em um mundo que sobrevive da solidão das pessoas. No terceiro exemplo, a ligação entre a virtude e o descompasso e o desperdício sugere uma oposição mais chocante, porque a virtude significa algo bom e harmonioso. Todavia, na canção, a virtude expressa algo ruim, já que não há harmonia entre as pessoas. A construção das ideias opostas na canção mexe com a interpretação esperada do leitor, porque os agrupamentos vêm de uniões dissociadas das palavras. Isso ajuda Renato Russo a criar uma imagem de real distópico, em que o eu poético representa o sujeito que vive em uma sociedade sem virtudes, solitária, desarmoniosa e triste. O real colabora insistentemente para a desilusão e a falta de esperanças.

A desilusão do eu poético atinge seu ápice quando ele percebe que os sonhos não mais existem: “Há tempos tive um sonho/ Não me lembro não me lembro”. O eu poético olha para o passado, procurando achar o espaço perfeito, no entanto, apenas vê que seu passado também era distópico. A única diferença entre o passado e o presente consistiria na presença de uma esperança do eu poético; porque, no passado, o eu poético ainda tinha sonhos. Mas, no presente, os sonhos não existem mais. A distopia passa a ser uma ação crescente na vida do eu poético. Por essa razão, o peso da distopia é enfatizado pela repetição da expressão “não me lembro”. A repetição afirma que a distopia não cedeu a um novo e melhor lugar. Ela tornou-se contundente a ponto de não deixar que o eu poético resgate o sonho de outrora.

A partir disso, o eu poético começa a inserir uma análise da sociedade e dos próprios sonhos. Aos poucos, os sonhos transformam-se em apenas ocorrências, como se não tivessem significado algum: “Os sonhos vêm/ E os sonhos vão”. Os sonhos, provavelmente de outras pessoas, existem, portanto, são situações corriqueiras para o homem comum. Não obstante, os sonhos não são suficientes para mudar o real triste. Eles são passagens volitivas, nunca ações concretas.

A canção “Há tempos” revela a presença de um outro com quem o eu poético esboça um diálogo: “Disseste que se tua voz tivesse força igual/ À imensa dor que sentes/ Teu grito acordaria/ Não só a tua casa/ Mas a vizinhança inteira (...) Meu amor, disciplina é liberdade”. O outro representa a tentativa de força e de mudança de comportamento, porque seu grito derrubaria o real distópico, convocando as pessoas para a construção de um novo lugar. Entretanto, o grito do outro não tem forças para sustentar a mudança, e o eu poético, já desiludido com o que vê, simplesmente conforta-o, explicando que a liberdade é tão somente

uma ilusão: “disciplina é liberdade”. Segundo Marco Antonio Ribeiro (2016), reproduzindo uma entrevista de Renato Russo, a palavra “disciplina” no verso não corresponde à disciplina estabelecida entre o sujeito e o objeto, mas na relação entre o sujeito com o sujeito. Em outras palavras, a disciplina não corresponde à falta de liberdade e à obediência às normas e regras, mas ao autoconhecimento, à compreensão de si, a uma visita cotidiana na própria existência. Conhecer-se implica a liberdade, porquanto somente quem é livre pode conhecer a si mesmo. Renato Russo teria se baseado na ideia do *double think*, presente no livro *1984*, de George Orwell. O *double think* consiste na relação de duas crenças contraditórias que favorecem o autoconhecimento¹⁴, como é o caso da disciplina com a liberdade.

A presença do outro, representando a tentativa de mudança de comportamento, logo é substituída pela visão depreciativa que o eu poético tem sobre o real. Esta visão aparece constantemente na canção. Do mesmo modo, a canção retoma a questão do tempo. O eu poético vê que o passado não representa o paraíso perdido, porque ele já continha a falta de bondade nas pessoas: “Há tempos nem os santos têm ao certo/ A medida da maldade”. A noção da bondade encontra-se na ligação entre os santos e a utopia. Beatriz Berrini (1997), analisando a poesia do Romantismo, explica que a fuga da utopia ocorre em dois movimentos. Um de retorno para o passado (uma nostalgia), tendo como imagem central o paraíso bíblico. Outro de impulso ao futuro, quando o paraíso será restaurado. Na canção “Há tempos”, o eu poético recupera o passado, acreditando que o sagrado alicerça o paraíso. Contudo, o passado na referida canção, como real distópico, presentifica a maldade, visto que as imagens sagradas dos santos não surgem com força e poder capazes de destruir os males da sociedade. Os males da sociedade, como o desperdício e a dependência química, impõem-se sobre as imagens sagradas a fim de indicar que a força do mal é maior do que a força do bem. A ligação à base de ideias de oposição entre o sagrado e a maldade aparecem como uma ironia, porque o sagrado figura como o elemento mais fraco do que a maldade.

A canção “Há tempos” trabalha com uma linguagem metafórica para construir a imagem de real imperfeito. Isso acontece, por exemplo, nos versos “Há tempos os jovens adoecem”, “E há ferrugem nos sorrisos”, “__ Lá em casa tem um poço mas a água é muito limpa”. No primeiro exemplo, “Há tempos os jovens adoecem”, a palavra “jovens” indica que o real do tempo presente permanecerá no tempo futuro, porque a população jovem será o adulto desiludido do hoje, como acontece com o eu poético. Envenenados pela maldade humana, os jovens não trazem a esperança de uma cidade melhor.

¹⁴ A entrevista pode ser conferida no site <http://www.tripavirada.com/2016/10/08/entrevista-historica-renato-russo/>, com acesso em 05 de novembro de 2017.

A metáfora do verso “E há ferrugem nos sorrisos” implica duas interpretações. A primeira seria mais direta, objetiva e irônica, porque a ferrugem significaria a miséria das pessoas que não têm condições financeiras de tratamento médico. A outra interpretação, menos direta, corresponderia à dificuldade de sorrir, causada pela ausência de felicidade e de esperança, conhecida pela expressão “sorriso amarelo”. O sorriso transforma-se somente em uma ação corriqueira do ser humano, o sorriso sem felicidade, uma ação fisiológica independentemente da ação volitiva. As duas interpretações apontam e ajudam a visualizar o real distópico da canção.

No último exemplo e verso final, a metáfora presente no trecho “mas a água é muito limpa” parece destoar do resto da canção, uma vez que, em nenhum momento, a água havia sido mencionada. A metáfora expressa que a água deveria lavar o real, limpando e exterminando toda a maldade do mundo. A água limpa dá chance para a entrada da utopia, porque representa a possibilidade de recomeçar. Todavia, a água é muito limpa, sagrada e pura. Não pode curar as feridas da sociedade má, porque a limpeza, como os santos, não tem “A medida da maldade”.

O real criado na canção centra-se novamente na visão cruel e triste, porque as pessoas da sociedade não têm mais ética. De acordo com Nelson Levy (2012), a ética move a sensação de bem-estar e a crença no mundo melhor. Mas, com a queda do totalitarismo e o avanço do capitalismo, a noção de ética perde-se, ficando o abandono e os interesses particulares senhores da ação humana. O homem, ao enfrentar a falta de ética, perde a esperança na sociedade:

Em suma, o “fim da utopia” atinge seu auge no mundo contemporâneo, quando a consciência do presente debruça-se sobre si mesma numa abstração atemporal que apaga do olhar humano as luzes do passado e do futuro e revela enganosamente o dado como uma pesada fatalidade. Mas isso explica apenas parcialmente o silêncio do espírito utópico, pois ele também resulta de um luto profundo do sujeito ético pela falência das experiências totalitárias que prometiam, inevitavelmente, atingir o absoluto da perfeição humana. De fato, é de memória ainda muito recente esse fracasso colossal – não apenas social e técnico, mas também manchado por torpes mentiras e inenarráveis truculências – que acabou por detonar uma crise de confiança na própria humanidade (LEVY, 2012, p. 91-92).

No mundo contemporâneo, o homem passa a ter consciência de si mesmo. O tempo, antes definido pelo passado, presente e futuro, constitui-se de um agora, porque, na verdade, ele não existe. O tempo pertence a uma abstração que o homem não pode reter. A abstração do tempo, agora atemporal, coaduna com a nova mentalidade do homem que se resume à

consciência no exato momento em que ela pensa sobre ela mesma, sem passado, sem futuro. O exato momento apaga as ilusões e os sonhos das pessoas, sufocando-as. Além disso, quando o homem tem a consciência do próprio pensamento, percebe que a ética se forma de uma ilusão. Ela não aconteceu no passado, tampouco acontecerá no futuro, pois estes tempos não pertencem ao homem. A consciência prova que a ética é um conceito abstrato que não se efetiva.

A certeza de que a ética é um conceito abstrato e ilusório funda a crença do homem no tempo e/ou no espaço perfeitos. O homem desacredita da própria humanidade. A descrença do homem na própria espécie conduz ao fim da utopia e à instauração da distopia. Daí também Russel Jacoby (2007) afirmar que a distopia traduz o colapso da utopia. O sonho nunca alcançável da ética entra em colapso e enterra a utopia, sobrando a distopia.

A canção “Há tempos” trabalha com o colapso da utopia e representa a cidade e o homem sob uma perspectiva distópica. O tempo da canção é o exato momento da solidão e do abandono, advindos com a consciência do momento presente. O passado muito remoto já não encontra mais a bondade no presente: “E há tempos nem os santos têm ao certo/ A medida da maldade”. O tempo define o real do eu poético, cuja voz busca ainda a liberdade: “Disseste que se tua voz tivesse força igual/ À imensa dor que sentes/ Teu grito acordaria/ Não só a tua casa/ Mas a vizinhança inteira”.

A voz do eu poético forma o grito de mudança proposto por Emil Cioran (2011), que, em outra situação, aclara que a utopia também deriva do sonho de liberdade: “A liberdade, eu dizia, exige o vazio para manifestar-se; o exige e sucumbe a ele. A condição que a determina é a mesma que a anula” (CIORAN, 2011, p. 22). A liberdade surge da sensação do vazio. Todavia, mesmo tendo origem no vazio, é o vazio que enterra a liberdade. A voz da canção “Há tempos” age diretamente no vazio do homem, expressando que o vazio forma o nada. E o nada está repleto de solidão. A solidão é a mola propulsora do grito de mudança da voz poética da canção. Com o grito, o eu poético pretende atingir o outro e retirá-lo do seu estado de indiferença. Gritando, a voz escapa da disciplina e alcança a coragem: “Meu amor, disciplina é liberdade/ (...) Ter bondade é ter coragem”. Conquista, desse modo, a liberdade e a bondade e, nisto, refunda a utopia outrora perdida.

A canção “Há tempos” percorre a distopia do real e lança a utopia no grito que almeja a mudança de comportamento do homem na voz poética. O percurso, apesar de olhar para o social, adentra a questão existencialista do homem. Afinal, a busca do eu poético concentra na busca do ser enquanto sujeito social. A sociedade corresponde ao seu outro, por isso, o eu

poético depende dela para se conhecer. Vendo uma sociedade em franco declínio, o eu poético tenta a sobrevivência por meio do grito, reinstaurando a fuga para o outro espaço.

Beatriz Berrini (1997) diz que, de certa maneira, a poesia busca o lugar perfeito, em que o homem não vive mais a injustiça e a crueldade. O lugar perfeito configura-se no plano, no sonho, a ser desejado e para onde o indivíduo tenta caminhar. O poema edifica o lugar perfeito para o leitor experimentar. Por esse motivo, a poesia é capaz de transformar o feio em belo, de proporcionar a experiência da beleza e da concretização do sonho. Ela é a oportunidade de o sonho tornar-se real. A poesia em Renato Russo tenta a fuga para o espaço perfeito, principalmente quando a experiência do ser mergulha no real distópico. No caso da canção “Há tempos”, o lugar perfeito surge de forma tênue, ligado à proposição dos sonhos esquecidos e da água limpa. A voz que deseja a mudança de comportamento na canção “Há tempos” germina na poesia existencialista que encontra na comunidade, no outro, a vivência de si mesmo. A questão existencial surge na expressão de desilusão do eu poético junto a um real distópico. O eu poético confessa que busca reencontrar os sonhos, mas que eles estão perdidos, como está perdido pela maldade o espaço em que vive. Note que a questão existencial se imbrica nas relações sociais, sendo difícil a separação entre as canções de protesto e de cunho existencial. Nesta pesquisa, consideram-se as canções de cunho existencial aquelas que mais interagem com a volição do eu poético; e as de protesto, aquelas que criticam diretamente a sociedade. Conquanto, outras canções de cunho existencial procuram o ser na convivência dolorosa da enfermidade ou da certeza da morte. As canções próximas do final de vida de Renato Russo trazem a dimensão do ser que parte e, porque parte, sente medo. A canção “Esperando por mim”, inclusa no álbum *A tempestade ou o livro dos dias* (1996), apresenta a voz da poesia que vê o abandono e a indiferença da sociedade. Mas, a dor maior concentra a certeza do fim. Sobre o fim, a voz encontra frascos de utopia na ideia da perenidade:

Esperando por mim

Acho que você não percebeu
 Que o meu sorriso era sincero
 Sou tão cínico às vezes
 O tempo todo
 Estou tentando me defender
 Digam o que disserem
 O mal do século é a solidão
 Cada um de nós imerso em sua própria arrogância
 Esperando por um pouco de afeição
 Hoje não estava nada bem

Mas a tempestade me distrai
 Gosto dos pingos de chuva
 Dos relâmpagos e dos trovões
 Hoje à tarde foi um dia bom
 Saí para caminhar com meu pai
 Conversamos sobre coisas da vida
 E tivemos um momento de paz
 É de noite que tudo faz sentido
 No silêncio eu não ouço meus gritos
 E o que disserem
 Meu pai sempre esteve esperando por mim
 E o que disserem
 Minha mãe sempre esteve esperando por mim
 E o que disserem
 Meus verdadeiros amigos sempre esperaram por mim
 E o que disserem
 Agora meu filho espera por mim
 Estamos vivendo
 E o que disserem
 Os nossos dias serão para sempre

Dois momentos organizam a canção: a vida social e a vida familiar. A vida social propaga-se na visão pessimista do eu poético sobre o mundo, porque as pessoas preocupadas com a arrogância esquecem-se dos outros. O eu poético assume ser uma pessoa irônica e, ao mesmo tempo, sincera: “Acho que você não percebeu/ Que meu sorriso era sincero/ Sou tão cínico às vezes”. O mundo da vida social é a referência do real criado na canção. O real prolonga-se para a particularidade do eu poético, que vislumbra a tempestade: “a tempestade me distrai/ Gosto dos pingos de chuva/ Dos relâmpagos e dos trovões”. A tempestade realiza um movimento de introspecção do eu poético. Isolado do mundo pela tempestade, o eu poético diverte-se com a chuva, como se a própria chuva fosse um momento de fuga dos problemas do real estabelecido na canção.

Além disso, aprofundando a leitura-audição da canção, “Esperando por mim” apresenta seis fases que se relacionam e não estão separadas textualmente, uma vez que o texto da música tem apenas uma estrofe. As fases são percebidas através da abordagem que a canção desenvolve ao longo de seu texto, posto que o eu poético da canção dirige-se diretamente a um outro. Na primeira fase, a voz da canção posiciona-se como um eu que fala ao você:

Acho que você não percebeu
 Que o meu sorriso era sincero
 Sou tão cínico às vezes
 O tempo todo
 Estou tentando me defender

A fala do eu para o você serve para definir a imagem do sujeito cancional: um sujeito que vive desconfiado, na defensiva em relação ao outro, pois esconde as emoções. O seu cinismo é revelado enfim: “Acho que você não percebeu/ Que o meu sorriso era sincero/ Sou tão cínico às vezes”, como se pedisse desculpas por ser um sujeito aparentemente sem emoções.

A segunda fase amplia o você da canção, porque o eu não fala mais com esse outro individualizado, e sim a um você sintetizado como mundo:

Digam o que disserem
O mal do século é a solidão
Cada um de nós imerso em sua própria arrogância
Esperando por um pouco de afeição

O mundo é enxergado como a propagação da solidão, provocada pela arrogância que também está presente no eu poético: “Cada um de nós imerso em sua própria arrogância”. Neste momento, ainda que separado do mundo que é um outro, o eu poético trabalha e interage em concomitância ao senso comum, porque é um eu que pertence ao outro-mundo.

Não obstante, a segunda fase traz o verbo “esperar” na forma do gerúndio, acompanhando o verbo tentar da primeira fase que está na mesma forma verbal. Os gerúndios concedem a ideia de que as ações permanecem em constante movimento, como se estivessem eternizadas pelo tempo contínuo. De sorte que a última fase, considerada como a sexta fase, insiste na repetição da forma verbal do gerúndio: “esteve esperando”, o que reafirma a espera em tempo contínuo. Além da constante repetição da forma verbal, a segunda fase mostra a expressão “o que disserem” que se repete na sexta fase e transmite a mensagem de que eles, as pessoas do mundo, ainda que provoquem desavenças, trazem a certeza da espera da vida e da presença do eu poético na vida dos outros. Entre a fase dois e a sexta fase, os outros passam de um eles desconhecidos e alheios para um eles íntimos e amados pelo eu poético.

A terceira fase consiste no eu poético que busca uma fuga dos problemas:

Hoje não estava nada bem
Mas a tempestade me distrai
Gosto dos pingos de chuva
Dos relâmpagos e dos trovões

A chuva representa a fuga do eu poético, porque ela parte de um momento de distração e de evasão do pensamento, porquanto o eu poético se abstrai do real imperfeito. A presença da água que se dá pela tempestade e pelos pingos de chuva denuncia uma metáfora constante

na poética de Renato Russo, visto que, na canção “Perfeição”, a água refere-se à distopia, presentificando as ações sem moral e sem ética do homem (“água podre”). Em “Esperando por mim”, a água metaforiza a distração e a fuga: “Gosto dos pingos de chuva”. Nesse caso, a água vem em pequenas dosagens, diferente da canção “Perfeição”, cuja imagem da água não se limita a nenhum espaço, generalizando-se.

Na quarta fase, a substituição da fuga pela imagem do outro acontece na lembrança da família; em que o passeio, realizado com a figura paterna, assegura a utopia, conquanto as dores e as enfermidades que se encontram no real distópico cedem espaço para a tão sonhada paz:

Hoje à tarde foi um dia bom
Saí para caminhar com meu pai
Conversamos sobre coisas da vida
E tivemos um momento de paz

O momento utópico é encerrado na quinta fase, pois a desilusão e a dor tomam conta das horas do eu poético: “É de noite que tudo faz sentido/ No silêncio eu não ouço meus gritos”. Os versos trazem a atmosfera do sombrio e do sofrimento recriados na escuridão da noite. Vemos, com esses versos, que Renato Russo retoma a utilização de significações contrárias para criar uma única imagem que, no caso da canção “Esperando por mim”, condiz com o silêncio e o desespero. Como a noite remete à ideia de escuridão, posto que os ambientes não são nítidos na canção em questão, a noite revela a verdade: “tudo faz sentido”. Na escuridão noturna, o eu poético entende a verdade da vida, seu sofrimento torna-se insuportável e ele grita: “No silêncio eu não ouço meus gritos”. Outra oposição de ideias surge entre o silêncio e o grito, porque o grito corta o silêncio, mas o eu poético não ouve seus gritos no silêncio. O silêncio instaura-se como o poder, não o grito. Tal ideia de oposição mostra o tamanho do sofrimento do eu poético, uma vez que, no silêncio da noite, ainda que grite, o eu poético está sozinho, e seu ato de liberdade pela ação do grito não acontece. A distopia crava sua existência real sobre o eu poético que, agora, compreendemos como o sujeito que sofre e que busca o caminho para a utopia. A sexta fase da canção, enfim, constrói a utopia, não como espaço, e sim como uma ideia que deve permanecer na memória afetiva dos outros e do eu poético:

E o que disserem
Meu pai sempre esteve esperando por mim
E o que disserem

Minha mãe sempre esteve esperando por mim
 E o que disserem
 Meus verdadeiros amigos sempre esperaram por mim
 E o que disserem
 Agora meu filho espera por mim
 Estamos vivendo
 E o que disserem
 Os nossos dias serão para sempre

A sexta fase corresponde com o sentimento de esperança e de eternidade, porque o eu poético vê-se, assim, como o sujeito amado, pois todos sempre esperaram pela sua presença, e como o sujeito que pertence ao tempo eterno, em que a espera de sua presença ocorre no tempo contínuo: “Os nossos dias serão para sempre”. Em suma, o eu poético, quando está no seu mundo familiar, encontra o que procurava na sociedade: a companhia do outro, “Hoje à tarde foi um dia bom/ Saí pra caminhar com meu pai”. O ambiente familiar traz a esperança para o eu poético enfermo. Ele traz a certeza da coletividade e da perenidade, porque o pai, a mãe, o filho e os amigos sempre o esperaram. A espera por sua vida é outra fissura na distopia. Nela, está toda a utopia; o lugar perfeito em que o sujeito não é solidão.

Revendo o texto de Beatriz Berrini (1997), percebe-se que a poesia busca uma saída para a utopia que pode estar na beleza ou na morte:

Os poemas que se eternizam, os versos que ressoam nos ouvidos e mentes humanas através dos tempos, tratam dos anseios mais profundos do ser humano: lamento de um paraíso perdido, desejo de uma terra futura mais feliz, onde corram o leite e o mel...; ou acenam para o fim temido, inevitável e desconhecido de todos nós, a morte – tudo isso permanece porque tais anseios e aspirações radicam-se no mais íntimo do ser humano e encarnam-se no corpo da palavra, numa indissolúvel simbiose” (BERRINI, 1997, p. 197).

A utopia propõe um lugar de escape para o indivíduo que se vê no mundo da distopia. Na literatura ou na música, conforme Beatriz Berrini, a escapatória converge a imagem de um lugar perdido, considerado como o paraíso. O paraíso acena para a beleza natural e para a bondade. Assim, quando a utopia não consegue alcançar o paraíso como o lugar perdido, lança-se para o paraíso transmutado para o fim do espaço imperfeito. O fim corresponde à morte, porque a morte cessa o sofrimento do sujeito. A canção “Esperando por mim” encaixa-se na busca pelo paraíso qualificado com a vivência compartilhada da vida social. Mas a canção “O livro dos dias” (1996), do mesmo álbum, está na utopia que se dá pelo fim: “Meu coração não quer deixar meu corpo descansar”.

“O livro dos dias” é uma canção que representa a passagem de vida do eu poético. O eu poético enxerga no outro, pessoa próxima e íntima a ele, os mesmos erros e as mesmas buscas que tinha no passado. Só que o agora corresponde ao fim do encanto e da ilusão de uma vida perfeita. O que antes era amor, agora é tristeza. O outro resgata o passado do eu poético, e o presente é o seu fim. Daí a saída para a morte: recupera-se o passado recriado como perfeito e chega-se ao fim do presente torpe:

O livro dos dias

Ausente o encanto antes cultivado
 Percebo o mecanismo indiferente
 Que teima em resgatar sem confiança
 A essência do delito então sagrado
 Meu coração não quer deixar meu corpo descansar
 E teu desejo inverso é velho amigo
 Já que o tenho sempre a meu lado
 Hoje então aceitas pelo nome
 O que perfeito entregas mas é tarde
 Só daria certo aos dois que tentam
 Se ainda embriagado pela fome
 Exatos teu perdão e tua idade
 O indulto a ti tomasse como bênção
 Não esconda tristeza de mim
 Todos se afastam quando o mundo está errado
 Quando o que temos é um catálogo de erros
 Quando precisamos de carinho, força e cuidado
 Este é o livro das flores
 Este é o livro do destino
 Este é o livro de nossos dias
 Este é o dia de nossos amores

A voz do eu poético confessa o amor do passado, enxergando-o no outro que o procura. Nessa relação de ver no outro o mesmo amor, o eu poético indicia o desejo da morte como entrave para o amor, porque o amor é sentimento tido como sagrado e empecilho para a concretude da morte: “A essência do delito então sagrado/ Meu coração não quer deixar meu corpo descansar/ E teu desejo inverso é velho amigo”. Entretanto, apesar do tabu da morte, o que de fato entristece o eu poético é a falta de encanto com a vida. Não há mais nada. As pessoas não se importam com as outras, há apenas a indiferença; e o nada fica repleto de tristeza. Diante do nada triste, o eu poético joga-se sobre a esperança restante, que é saber que a sua vida se inscreve, de alguma maneira, no livro da vida e que os amores, ainda que perdidos, delineiam os dias: “Este é o livro de nossos dias/ Este é o dia de nossos amores”. O fim permite que haja o novo tempo, cuja perfeição está inscrita no livro.

A trajetória do eu poético na canção “O livro dos dias”, indo da indiferença à escrita do livro da vida, ocorre em um fluxo contínuo no texto, uma vez que a ausência de pontuação, quebrada com a enumeração contida no verso “Quando precisamos de carinho, força e cuidado”, permite que a voz do eu poético flua livremente, apresentando uma leitura-canção sem margens, respirações, finalizações. A canção “O livro dos dias”, ou “o dia de nossos amores”, marca o tempo contínuo da vida, e a falta de pontuação ajuda a representar este contínuo. A harmonia instrumental realiza as pausas na canção, bem como o som musical colabora para a construção icônica da tristeza, porque a voz do cantor incorpora e teatraliza a canção, remetendo-se à tristeza e ao sofrimento.

Perante as saídas difíceis de um ser que experimenta a si mesmo na convivência indiferente e solitária com o outro, a utopia instala-se nos refúgios do paraíso perdido ou na morte do eu poético. A voz da canção “O livro dos dias” faz-se na distopia do real, projetando um ponto de fuga que é a escrita do livro da vida. A confissão e o desespero na voz do eu poético na canção lembram a confissão dos poetas românticos. Tais poetas tinham a confissão como meio de criar o mundo invisível, no qual depositavam a aspiração do belo:

Graças à imaginação criadora, o poeta [romântico] era dotado de uma capacidade peculiar de penetrar num mundo invisível situado além do visível, a qual o tornava um visionário, aspirando saudoso por um mundo diferente, no passado ou no futuro, outro mundo mais satisfatório do que o familiar. Essa visão de outro mundo ilumina e dá significação eterna às coisas sensíveis, cuja percepção se torna vívida por essa interpretação do familiar e do transcendente (COUTINHO, 2004, p. 07).

O poeta romântico vê o mundo visível como algo tenebroso, ruim, penoso, porquanto não se encaixa no mundo e busca outro que seja melhor. O duelo entre o mundo visível e o mundo invisível é representado através da dor e do desespero do poeta. O duelo, apesar de causar o sofrimento e a desesperança, proporciona a miragem do novo lugar, muitas vezes, só alcançável com a morte. A morte, portanto, não é o fim em si mesma, mas o fim do tormento e o começo do novo tempo. Estes traços dos poetas românticos ressurgem, algumas vezes, na linguagem poética de Renato Russo por meio das canções existencialistas. Ainda que tal aspecto não seja por nós explorado de modo mais profundo nesta pesquisa, ajuda-nos a compreender que as canções, ao referirem-se à questão existencial, trazem uma espécie de confissão e de desilusão profunda com o mundo real criado no interior da canção. Novamente, salienta-se que o mundo real criado traz aspectos e elementos da realidade. Decepcionado com o real, o eu poético busca uma fuga, igualmente os poetas românticos faziam. A fuga

marca-se como uma constante e um objetivo a ser atingido. Ela representa e presentifica o universo da utopia, logo, entra em colapso com o real na canção, porque este é dotado de toda a distopia. As referências da fuga, nas canções de cunho existencialista, decorrem ora da morte, ora da retomada do senso de coletividade (sensação de pertencimento e de essencialidade em uma comunidade), ora do amor. O amor configura-se em uma das chaves da utopia de Renato Russo, como resultado, surge em todos os álbuns e em quase todas as canções, inclusive nas de protesto. A canção “O livro dos dias” trabalha com o amor diante da morte; a “Esperando por mim”, com o amor familiar; e “Há tempos”, com o amor coletivo. Canções de álbuns diferentes e de épocas separadas defrontam-se com a temática amor, porque “É só o amor, é só o amor/ Que conhece o que é verdade” (RUSSO, 1989, álbum *As quatro estações*).

Assim, a canção de cunho existencialista permeia o discurso da distopia para erguer a esperança na utopia. O caminhar dessas canções passa pela decadência do ser coletivo, ocasionando no eu poético os sentimentos de solidão e de abandono. A experiência do ser transforma-se, então, na sensação desagradável da solidão, mas ao mesmo tempo, provoca a busca por uma saída que constitua a reintegração do ser coletivo, deparando-se com o discurso da utopia. Distopia e utopia, portanto, convivem na linguagem poética de Renato Russo, que buscam inspirações nos fatos do cotidiano. O álbum *Dois*, lançado em 1986, apresenta as duas linhas temáticas, as canções de protesto e as de cunho existencial, em que as presenças da distopia e da utopia entram como ideias que se completam, uma vez que a distopia sempre parte de um real construído na canção sob o conceito do feio, do conflito, da solidão, do abandono e da falta de compaixão; enquanto a utopia centraliza-se no sonho que se opõe ao real e que se traduz pelo belo, pela paz, pelo companheirismo, pelo amor e pela liberdade. Contudo, apesar da utopia fazer-se presente no álbum, as canções entregam-se enfaticamente ao real distópico.

2.4 A existência do ser no álbum *Dois*: utopia derivada da distopia

O estilo *punk* das décadas de setenta e oitenta sentia insatisfação com os rumos da música roqueira no mundo que ganhava ares de elitização e de produto de consumo. Segundo Roberto Muggiati (1985), o *rock* da década de setenta inaugurava um movimento individualista, em que o intérprete estava mais interessado em se tornar o *pop star*. Apesar deste *rock* manter letras que criticavam os rumos da sociedade, ele acentuava mais o individualismo do cantor: “houve um dado momento uma perda de substância: afinal, o rock

se transformou num negócio bilionário” (MUGGIATI, 1985, p. 55). Transformado em produto de consumo, os artistas passaram a investir mais nos acordes e nas letras de música, o que diferenciava o artista e, por esse motivo, garantia os contratos milionários com as gravadoras. O desenvolvimento dos acordes e das letras produziu um *rock*, em que, para praticá-lo, músico e público precisavam ter noções básicas de melodia e de harmonia, o que transformava a participação do público leigo em música em apenas espectadores das bandas. O investimento dos artistas colaborou para o avanço do *progressive rock* (*art rock*) e do *hard rock* que se desmembrou, posteriormente, no *heavy metal*, mas afastou o público do artista. O *rock* tornava-se, dessa maneira, em uma música de espetáculo teatral (o *show*) para ser tocada em grandes estádios, não mais a música de participação coletiva, como acontecera com as gerações das décadas de cinquenta e de sessenta. A proposta fundamental do *punk rock* é a retomada da participação do público na execução da música. Para isso, eles rejeitaram os acordes suntuosos juntamente com as letras complicadas demais para o grande público que era formado pela sociedade dos excluídos (os operários, as empregadas, os jovens sem educação de qualidade). No Brasil, os *punks* da década de oitenta compartilhavam dos mesmos objetivos do *punk* dos países europeus e dos Estados Unidos da América, mas também demonstravam insatisfação com a música popular brasileira (MPB), porque não enxergavam nela características da vida na periferia das grandes cidades e das dificuldades financeiras e culturais que enfrentavam:

Outra insatisfação dos punks era que, na MPB, as canções de protestos eram feitas por artistas de classe média, que, com sucesso e dinheiro, romantizavam a pobreza; as românticas estavam preocupadas exclusivamente com paixões desencontradas, traições e humilhações; e as nordestinas eram regionais, religiosas e supersticiosas demais ao retratar paisagens inacessíveis. “Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer”, avisava Clemente na *Penthouse* do final de 1982 (BRYAN, 2004, p. 80).

O estilo *punk* é uma vertente do *rock* que tem origem nos Estados Unidos da América, sendo levado para a Inglaterra e de onde é disseminado para o mundo. Seus principais movimentos de protesto concentram-se na recusa do próprio *rock* e na reaproximação do público. Historicamente, fazendo um retrocesso nos falares anteriores, na década de setenta, o *rock* passava por uma fase de desenvolvimento musical, o que exigia do músico domínio sobre a instrumentação. A fase tornava o *rock* uma música de espetáculo, não mais uma

música de participação mútua entre músicos e ouvintes, como ocorreu durante sua origem na década de cinquenta. O *punk* deseja a restauração da participação do público e seleciona a simplificação instrumental da música. Por ser uma vertente de protesto até mesmo do próprio *rock*, o público jovem e marginalizado identifica-se rapidamente com o *punk*, o que o leva para a Europa e, por fim, para o Brasil. Quando o *punk* chega ao Brasil, coincide com a crise político-econômica que resulta na queda dos militares, na reabertura democrática, no aumento do desemprego e na crescente miséria. Com tal crise, o *rock* brasileiro – e o *punk* – apropria-se de uma linguagem que intenta para o fim da metáfora e expõe justamente o mundo dos excluídos. A exposição contraria a música popular brasileira que precisa, durante a ditadura, usar a linguagem metafórica para fugir da forte censura.

Na citação indireta da declaração de Clemente Nascimento, integrante da banda *punk* Inocentes, há o debate da separação entre o *punk rock* e a música popular brasileira, considerando que a MPB traz o discurso musical não somente metafórico, como também da elite que romantiza a pobreza da periferia. No *punk*, a miséria é escancarada por letras agressivas e violentas e o som choca pela brutalidade com que os instrumentos são tocados.

Renato Russo, inicialmente, abraça o ideal *punk* e o primeiro álbum, *Legião Urbana*, estrutura-se com a linguagem simples, objetiva e direta. As canções têm apelo crítico sobre o social e apresentam uma poética clara, parecendo que há a ausência da linguagem metafórica. Mas, quando Renato Russo lança o álbum *Dois*, demonstra amadurecimento com a linguagem e explora, cada vez mais, a metáfora. Carlos Marcelo, na biografia *Renato Russo - o filho da revolução* (2009), explica o espanto do público com o álbum e as mudanças entre eles:

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 estreia: nada de fotos ou grafismos. O que era branco ficou ocre. Renato continua a cantar a necessidade do enfrentamento – mas agora destaca 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* (MARCELO, 2009, p. 317).

As canções do álbum *Dois* recriam espaços do cotidiano particular da família ou dos amantes, bem como pensam o significado do ser humano. Daí afirmar-se que as canções ganham maior complexidade nas temáticas ao mesmo tempo em que o projeto gráfico do encarte simplifica-se. Não existem variações de imagem pictórica ou de fotos. Existe o título do álbum abaixo do nome da banda. O interior do encarte não muda o estilo simplista da capa:

as letras das canções estão centralizadas, com fundo de uma única cor. No meio do encarte, uma foto de um casal: “No encarte, uma fotografia em sépia de Ico Ouro Preto¹⁵ deixava claro a que *Dois* o trabalho se referia: um casal abraçado contemplava o mar, de costas para a câmara” (DAPIEVE, 2006, p. 85).

Arthur Dapieve acrescenta que o álbum *Dois* está em contraste com o álbum *Legião Urbana*, porque é mais existencialista e *Legião Urbana*, mais crítico socialmente. A canção “Por Enquanto”, que encerra o álbum *Legião Urbana*, trabalha com a questão existencial, pensando sobre a mudança das estações do ano e como elas tornam-se um tempo imutável e contínuo na experiência do eu poético. A mudança do tempo é percebida por algo que se perde: “Mudaram as estações e nada mudou/ Mas sei que alguma coisa aconteceu/ Está tudo assim tão diferente”. Essa canção, segundo Arthur Dapieve, possibilita a virada do olhar de Renato Russo para a composição dos temas do álbum *Dois*, pois este álbum dedica-se mais ao pensar a existência. Por causa disso, a primeira canção do álbum, intitulada “Daniel na cova dos leões”, parte da temática interrompida do álbum *Legião Urbana*: a existência.

“Daniel na cova dos leões” refere-se ao desejo e à repulsão dos corpos que se tocam. O eu poético busca o outro, no mesmo instante em que o rejeita. Busca e rejeição que partem da percepção dos corpos um do outro:

Daniel na cova dos leões

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

Faço nosso o meu segredo mais sincero
E desafio o instinto dissonante.
A insegurança não me ataca quando erro
E o teu momento passa a ser o meu instante.
E o teu medo de ter medo de ter medo
Não faz da minha força confusão:
Teu corpo é o meu espelho e em ti navego
E sei que tua correnteza não tem direção.

Mas, tão certo quanto o erro de ser barco
A motor e insistir em usar os remos,
É o mal que a água faz, quando se afoga

¹⁵ Ico Ouro Preto é músico e fotógrafo. No início da *Legião Urbana*, tocou guitarra, mas preferiu não participar dos palcos.

E o salva-vidas não está lá porque não vemos.

A primeira estrofe da canção conversa com seu título, o que leva a uma intertextualidade. Ou seja, o título “Daniel na cova dos leões” faz referência direta à passagem do *Antigo Testamento* na *Bíblia Sagrada*, onde se narra a história de Daniel no momento em que sua nação é invadida e conquistada pelo Rei Nabucodonosor. Na *Bíblia Sagrada*, Daniel é judeu e serve a um único Deus. Isso não o impede de ser treinado pela corte real para servir o rei Nabucodonosor, mas impede-o de reverenciar o Rei. Apesar das circunstâncias da servidão, Daniel não deixa de acreditar no Deus dos judeus e é “isento de qualquer tara corporal” (BÍBLIA SAGRADA, Dn 1,4). De coração puro, obediente e crente, Daniel não para de reverenciar seu Deus, contrariando a lei do rei. Diante da falta de submissão de Daniel, o rei ordena que Daniel seja colocado na cova onde os leões ficam: “o rei deu ordem para trazerem Daniel e o jogaram na cova dos leões” (BÍBLIA SAGRADA, Dn 6, 17). Os leões não se alimentam de Daniel, tampouco o machucam, porque tinham sido acalmados pelo anjo do Deus judeu. A história de Daniel demonstra a coragem e o poder de Daniel em amansar os leões. O ato de poder de Daniel significa o enfrentamento dos problemas. A intertextualidade está contida na ação de coragem e de poder de Daniel, que é transposta, de alguma maneira, na canção “Daniel na cova dos leões”.

Os versos “Aquele gosto amargo do teu corpo/ Ficou na minha boca por mais tempo” sugere a presença do corpo do outro. Se partirmos do título da canção que abre a intertextualidade, o corpo do outro poderia ser o corpo de Daniel que é rejeitado pelos leões na história bíblica. Contando com esta linha de leitura, o eu poético tomaria o lugar dos leões e o corpo de gosto amargo indicaria o corpo de Daniel. O gosto amargo do corpo instigaria a repulsa dos leões, ao mesmo tempo em que mostra a prova e o toque do corpo. Por isso, o corpo rejeitado de Daniel na canção não é como a imagem do corpo imaculado de Daniel na *Bíblia*. O corpo de Daniel na canção condiz com o gesto carnal que experimenta o corpo do outro através do beijo: “Ficou na minha boca por mais tempo”. De acordo com Fernando Scheibe (2013), acerca de Georges Bataille (2013), o erotismo corresponde à experiência da vida levada ao seu grau extremo: “a vida levada a uma intensidade tal, sempre através do gasto inútil de energia, que se distingue mais da morte” (SCHEIBE, 2013, p. 16). A experiência plena da vida consome toda a energia do corpo humano, logo o corpo exausto, mas vivido, parece a morte, a morte de sua energia vital. A canção “Daniel na cova dos leões” embarca na experiência da vida por meio de uma energia que se concentra no toque pleno e libertário do corpo do outro. A vivência da energia atinge a plenitude, aproximando os corpos

da morte que se anuncia ao final da segunda estrofe; quando o eu poético se afoga nas correntezas de um rio que corre no outro: “E sei que tua correnteza não tem direção”. Daniel na canção tem o corpo tocado e experienciado pelo outro. Não é o corpo rejeitado e preservado pelo sagrado. O gosto amargo do corpo desperta a transformação de sabores, porque o corpo sofre a mutação do amargo para o sabor salgado e, enfim, doce. O doce afirma o prazer de experimentar o outro. Daniel é o corpo doce que emana o “cheiro forte e lento” e invade o corpo do eu poético. Novamente, apesar do risco, há coerência em dizer que o eu poético personifica o leão. Da mesma forma, revendo a primeira e a segunda estrofe da canção, juntamente com o seu título, pode-se interpretar que Daniel e os leões representam uma relação carnal, sendo os braços o espaço erótico dos corpos que se tocam: “Fez casa nos meus braços”.

A canção “Daniel na cova dos leões” propõe uma nova linguagem poética para o *rock* brasileiro, porque o *rock* brasileiro da década de oitenta, muito influenciado pela vertente *punk*, intentava por uma linguagem direta e objetiva. Mas a linguagem poética da canção “Daniel na cova dos leões” trabalha com a linguagem figurada, exemplificada nos versos: “Teu corpo é o meu espelho e em ti navego/ E sei que tua correnteza não tem direção”. A imagem do espelho citada no verso cria uma relação especular do eu poético com o outro. Espelhando-se no outro, o eu poético pode ver a si mesmo.

Na última estrofe, Renato Russo faz uso da linguagem figurada em barco e em água: “Mas, tão certo quanto o erro de ser barco/ A motor e insistir em usar os remos,/ É o mal que a água faz, quando se afoga/ E o salva-vidas não está lá porque não vemos”. A imagem do barco é acompanhada de uma ironia, porque o barco sendo a motor não precisaria usar os remos. Fugindo da correnteza que está na imagem do espelho, o eu poético sente medo e não consegue perceber a salvação pelo uso do motor no barco. Os remos não suportarão a força da água. A metáfora da água, mais uma vez, compõe a poesia cantada de Renato Russo. Em contrapartida, se a metáfora da água na canção “Perfeição” significa a maldade, porque “água podre”; na canção “Esperando por mim”, a água surge como frascos de evasão de um real imperfeito, “pingos de chuva”; e, na canção “Há tempos”, a água indica a pureza e a santidade, “a água é muito limpa”; a canção “Daniel na cova dos leões” mostra a água como um elemento a ser superado, um obstáculo que deseja tragá-lo, encerrar a energia vital e causar a morte do eu poético. A água surge, então, como um elemento poderoso que tenta abater o eu poético. Por isso, não há salvação para o eu poético; diferentemente do que acontece tanto com os leões quanto com Daniel na narrativa bíblica. Novamente, a intertextualidade entre a Bíblia e a canção não decorre das ideias semelhantes, e sim de

imagens contrárias. Na canção, Daniel não é sagrado, os leões afogam-se, não há salvação. O traço de semelhança na intertextualidade dá-se por meio da coragem do eu poético em tocar o outro, vivenciar o medo e entregar-se à experiência da existência.

A canção “Daniel na cova dos leões” configura-se em uma espécie de profanação da personagem bíblica. Consoante Giorgio Agamben (2007), a profanação consiste na reintegração de imagens e/ou objetos ao uso comum do homem: “E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). As coisas – termo genérico aproveitado por Agamben – tinham origem no uso comum, na lida diária do homem, mas, quando essas coisas eram apresentadas aos deuses, formavam a ação da consagração e elas passavam a designar-se como santa e pertencente aos deuses. À proporção que os homens reouvessem as coisas dadas e sagradas ao próprio uso, ocorreria a profanação. A canção “Daniel na cova dos leões” transforma a imagem sagrada da *Bíblia* em uma imagem comum para o ser humano, tornando o antes sagrado no agora profano. Ou seja, a personagem Daniel figura, na *Bíblia*, como uma pessoa sagrada, que é protegida por Deus e ninguém pode tocá-la. Na canção, Daniel é a personagem que representa o homem comum e desejado carnalmente, que se relaciona íntima e sexualmente, cujo corpo está suscetível à atração sensual para o eu poético. A personagem é, enfim, retirada da consagração e devolvida à profanação. A profanação permite à canção utilizar os espaços da distopia e da utopia. Daniel não mais representa o sagrado, mas todas as pessoas comuns que sentem desejos e prazeres mundanos. Daniel não representa mais a personagem perfeita que alcança o paraíso. Ele é agora a imperfeição do mundo, aquele que vive no real distópico.

A humanização da personagem bíblica Daniel feita pela canção cria o laço de identidade entre o eu poético, que é o leão da passagem bíblica, e Daniel. O laço de identidade refere-se ao reconhecimento do eu poético no corpo do outro, já que o eu poético depara-se consigo a partir do compartilhamento dos corpos: “E o teu momento passa a ser o meu instante”. O laço auxilia o eu poético a observar que tanto ele quanto Daniel buscam o paraíso. A ideia de paraíso na canção não se refere à do paraíso da *Bíblia Sagrada*, onde os corpos permanecem imaculados. A ideia de paraíso na canção sugere um espaço mais simples e calcado na restauração do toque do corpo, a (re)união do eu poético com o outro. A restauração do paraíso pela negação retoma a afirmação de Beatriz Berrini quando diz que a procura por um paraíso surge da “Inconformação com a realidade presente” e “com a sociedade em que se vive” (BERRINI, 1997, p. 23). A fala de Beatriz Berrini coaduna com a do filósofo Emil Cioran (2011), porque, para ele, a utopia consiste no gesto de mudança e

inconformação do homem. Rejeitando a realidade imperfeita, o homem deseja alcançar o mundo novo, por isso, abala e destrói as estruturas antigas para edificar novas. O homem, que se conforma, vive a realidade imperfeita e fixa-se na vida da distopia. A canção “Daniel na cova dos leões” representa as faces da utopia e da distopia. O eu poético cancional rejeita o real e procura o mundo novo. A rejeição do real colabora para a recriação da imagem conflituosa entre Daniel e os leões. O conflito traz a relação confusa de atração e de repulsão dos corpos carnis, porque Daniel e os leões (o eu poético) percebem que se adoram e que se odeiam. Por outro lado, ambos verificam que somente unidos encontram o prazer e, como espelhos, experimentam a própria existência. Mesmo parecendo um erro ficarem juntos devido à repulsão dos corpos, “tão certo quanto o erro de ser barco/ A motor e insistir em usar os remos”, ainda é a única saída para a perfeição. A navegação para fora do real, gesto de inconformação, faz-se necessária para que o eu poético atinja a utopia. Porém, quanto mais navega para a utopia, mais afunda-se na distopia. Não há salvação na turbulenta realidade: “É o mal que a água faz, quando se afoga/ E o salva-vidas não está lá porque não vemos”. A soberania da distopia causa a inconformação do eu poético que tenta escapar do real para se chegar à utopia; contudo, o real promove o naufrágio da esperança.

A canção “Quase sem querer”, que segue à “Daniel na cova dos leões”, mostra uma distopia que atinge a personalidade do eu poético: “Tenho andado distraído,/ Impaciente e indeciso/ E ainda estou confuso”. O estado do eu poético configura-se em uma personalidade de incertezas e de dúvidas, em que se encontrar com o ser é caminhar em um terreno pantanoso. No entanto, pela primeira vez, o eu poético nota que o caminhar é uma aventura alegre: “Estou tão tranquilo/ E tão contente”. Os sentimentos confusos do eu poético buscam no outro a saída para as respostas que não tem: “Me fiz em mil pedaços./ Pra você juntar”. A presença do outro garante a definição do ser enquanto algo único, não fragmentado. Novamente, a alteridade edifica a visão do eu sobre si a partir da vivência do outro. Octavio Paz (1982) informa-nos:

Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsão e fascinação, de separação e união com o Outro, são também estados de solidão e comunhão conosco mesmos. Aquele que realmente está a sós consigo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque todos somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo. Às vezes tentamos segurá-lo. Às vezes ele nos escapa. Não tem rosto nem nome, mas está sempre ali, encolhido. A cada noite, lá pelas tantas, volta a se fundir conosco. A cada manhã separa-se de nós. Somos seu lugar, a marca de sua ausência? É uma imagem? Contudo, não é o espelho, é o tempo que o multiplica. É inútil fugir, atordoar-se, enredar-se no emaranhado das ocupações, dos trabalhos,

dos prazeres. O outro está sempre ausente. Ausente e presente. Há um buraco, uma cova a nossos pés. O homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo. E nada pode fazê-lo tornar a si, exceto o salto mortal: o amor, a imagem, a Aparição (PAZ, 1982, p. 163).

Octavio Paz explica que a busca pelo outro implica o deparar-se consigo mesmo. Ou seja, o encontrar-se com o verdadeiro ser, a existência. Por mais que uma pessoa fuja da existência, ela baterá à porta do corpo físico do eu. Não é possível a fuga, bem como o outro não pode ser descartado. O corpo do homem multiplica-se: o físico e a existência. Somente vivendo o outro, pode-se viver a existência. Dessa forma, a multiplicação do homem realiza-se na experiência do amor, da palavra poética que cria a imagem concreta ou na religiosidade, quando o outro se transforma na certeza de algo supremo.

A canção “Quase sem querer” representa a existência, batendo à porta do eu poético:

Tenho andado distraído,
Impaciente e indeciso,
E ainda estou confuso.
Só que agora é diferente:
Estou tão tranquilo
E tão contente.

Quantas chances desperdicei
Quando o que eu mais queria
Era provar pra todo o mundo
Que eu não precisava
Provar nada pra ninguém.

Me fiz em mil pedaços
Pra você juntar
E queria sempre achar
Explicação pro que eu sentia.
Como um anjo caído
Fiz questão de esquecer
Que mentir pra si mesmo
É sempre a pior mentira.

Mas não sou mais
Tão criança a ponto de saber
Tudo.

Já não me preocupo
Se eu não sei porquê
Às vezes o que eu vejo
Quase ninguém vê
E eu sei que você sabe
Quase sem querer
Que eu vejo o mesmo que você.

Tão correto e tão bonito:
 O infinito é realmente um dos deuses mais lindo.
 Sei que às vezes uso
 Palavras repetidas
 Mas quais são as palavras
 Que nunca são ditas?

Me disseram que você estava chorando
 E foi então que percebi
 Como lhe quero tanto.

Já não me preocupo
 Se eu não sei porquê
 Às vezes o que eu vejo
 Quase ninguém vê
 E eu sei que você sabe
 Quase sem querer
 Que eu quero o mesmo que você

A canção “Quase sem querer” dispõe-se em oito estrofes, sendo que, dessas estrofes, duas formam o refrão. As estrofes são irregulares, porque possuem quantidade de versos diferentes, cuja harmonia acontece por meio de versos curtos que agilizam a leitura-canção. A agilidade de leitura-canção condiz com um eu poético ansioso que deseja experimentar a vida de maneira rápida, centralizando-se em sua própria existência. Daí a primeira estrofe definir o eu poético como o sujeito indeciso: “Tenho andado distraído/ Impaciente e indeciso/ E ainda estou confuso/ (...)/ Estou tão tranquilo/ E tão contente”. A indecisão do eu poético transmite a mensagem de ser uma pessoa em transformação, já que oscila entre a distração, a impaciência e a tranquilidade. A impaciência é perceptível pela rapidez dos versos curtos e da melodia que passa a sensação de velocidade.

A oscilação de emoções lida com a distopia e a utopia, pois a distopia consiste justamente na confusão emocional do eu poético que procura afirmar-se diante do mundo. Por outro lado, a procura de afirmação contrasta com a tranquilidade que ele sente, porque o sentimento de tranquilidade caminha para a imagem da utopia.

A segunda estrofe prossegue com a análise da procura de afirmação do eu poético, presentificando o outro como aquele que ajuda a defini-lo, porque, para o conhecimento de si mesmo, o eu poético precisa do outro, mesmo que negue essa precisão: “Era provar pra todo o mundo/ Que eu não precisava/ Provar nada pra ninguém”. Ana Vicentini de Azevedo (2012) explica que o outro tem dupla função para o ser humano, sendo a primeira de aproximação e a segunda, de negação: “Às vezes ele é semelhante, outras é próximo, e, com mais frequência, é algo a ser tratado no registro da negatividade por conter alguma coisa avassaladora ao tênue equilíbrio do sujeito e suas formas de gozo” (AZEVEDO, 2012, p. 95). Quando o outro se

encontra próximo do ser humano, cuja relação é de semelhança, ocorre uma situação de prazer e de aproveitamento da companhia do outro. Do contrário, existe o outro dessemelhante, que possui qualidades que o homem rejeita, culminando na negação do indivíduo para com o outro. A canção “Quase sem querer” lida tanto com o outro próximo e semelhante quanto com o outro dessemelhante. A segunda estrofe presentifica o outro dessemelhante, porque desequilibra o sujeito cancional que o nega e busca um outro que lhe seja semelhante.

A terceira estrofe permanece com o estado de autoafirmação e com a presença do outro, todavia, o outro não é mais aquele que o eu poético nega. É aquele que procurava, o ser semelhante e próximo que restaura o eu poético que está destruído pelas inseguranças e pelos conflitos existenciais: “Me fiz em mil pedaços/ Pra você juntar”.

A metáfora no verso “Como um anjo caído” refere-se ao estado flagelado do eu poético, em que a inocência do anjo está derramada, em algo de puro, durante o processo de autoafirmação, e dispersa-se, para, enfim, o eu poético deparar-se com as mentiras: “Que mentir pra si mesmo/ É sempre a pior mentira”. A canção não especifica as mentiras, mas pode-se subentendê-las como as esperanças de uma alma inocente que acreditava em não precisar do outro, em crer que o ser individual seria o bastante e que, por essa razão, poderia rechaçá-lo. O aprendizado em compreender que o outro constitui uma parte essencial de sua formação causa a troca da metáfora do anjo para o da criança na quarta estrofe: “Mas não sou mais/ Tão criança a ponto de saber/ Tudo”. Verifica-se aí que Renato Russo faz novo uso da aproximação de conceitos distintos através da imagem da criança e da sabedoria, porque a criança, devido à idade imatura, tem poucas experiências de vida, por isso, acredita-se no pouco conhecimento dela. Mas, na canção, a criança é quem detém o conhecimento de tudo, enquanto o adulto, o desconhecimento, como supomos pela dedução da letra musical. A criança e o anjo representam a sabedoria e a inocência, elementos que o eu poético abandona aos poucos para conquistar sua afirmação no mundo. A escrita curta da quarta estrofe diferencia-a do restante da canção, embora as demais estrofes não ofereçam versos longos. A brevidade da quarta estrofe atinge seu auge no verso de uma palavra, “Tudo”, sendo que esse verso compõe o *enjambement*. O verso com uma palavra enfoca e salienta a palavra “Tudo” que, por sua vez, significa a sabedoria plena.

A quinta estrofe repete-se na oitava e constrói o refrão da canção que insiste na relação eu e outro, bem como na autoafirmação do eu. O sujeito da canção, admitindo-se como um ser de desconhecimento, “Já não me preocupo/ Se eu não sei porquê”, fala de uma percepção subjetiva sobre as coisas, “Às vezes o que eu vejo/ Quase ninguém vê”, e de uma percepção

compartilhada com o outro semelhante, “E eu sei que você sabe/ (...)/ Que eu vejo o mesmo que você”. Apesar da visão compartilhada, a canção “Quase sem querer” não efetua a fusão entre o eu e o outro, em que criaria a ideia de um nós que recai sobre o senso de coletividade. “Quase sem querer” continua como uma canção de corpos separados, tanto é que a sétima estrofe, novamente escrita com três versos, mas não tão curtos quanto a quarta estrofe, olha para o outro com compaixão: “Me disseram que você estava chorando/ E foi então que percebi/ Como lhe quero tanto”. A partir do choro do outro, o eu poético observa que está apaixonado e preocupado, entregue a uma volição aguda: “lhe quero tanto”. Talvez seja a presença do amor ou da compaixão que, entre o refrão e a sétima estrofe, faz surgir uma estrofe destoante da canção, em que o eu poético reflete acerca da incapacidade da palavra representar o mundo:

Tão correto e tão bonito:
 O infinito é realmente
 Um dos deuses mais lindos.
 Sei que às vezes uso
 Palavras repetidas
 Mas quais são as palavras
 Que nunca são ditas?

A incapacidade de a palavra representar o infinito, que reflete o tudo, deriva de sua matéria limitada e repetitiva, afinal, de acordo com o eu poético, “quais são as palavras/ Que nunca são ditas?”. Certamente que a busca do eu poético seja a representação do conflito e do amadurecimento do indivíduo, bem como a representação constitui-se de palavras repetidas que lemos-ouvimos ao longo da canção e, principalmente, no refrão.

Os versos “Tão correto e tão bonito:/ O infinito é realmente/ Um dos deuses mais lindos” parecem lembrar um momento de distração do eu poético, porque a admiração contida no verso e a falta de conexão com a mensagem da canção assemelham-se ao escape de uma experiência de conflito da existência e da autoafirmação do sujeito cancional. Desse modo, para enfrentar a existência, como o seu verdadeiro ser, o eu poético convoca o outro, para ajudá-lo: “Me fiz em mil pedaços/ Pra você juntar/ E queria sempre achar/ Explicação pro que eu sentia”. O enfrentamento, ao longo da canção, demonstra um perpassar pela maturidade do eu poético: “não sou mais/ Tão criança a ponto de saber/ Tudo”. O eu poético maduro admite a mudança de sua personalidade, afinal seu olhar não é mais o mesmo e não se iguala ao das pessoas: “Às vezes o que eu vejo/ Quase ninguém vê”.

Tamanha maturidade ainda persegue o sonho da perfeição. O real da personalidade conflituosa do eu poético que depende do outro para vivenciar a existência invade as estruturas das distopias, porque o real representa a confusão e a indecisão. Em contrapartida, o outro concentra a utopia. Ele se converte na segurança e na felicidade do eu poético, porque ele figura como o ser semelhante, que traz alento ao eu poético, estabelecendo uma relação de cumplicidade: “E eu sei que você sabe/ Quase sem querer/ Que eu vejo o mesmo que você”.

A procura pelo outro cúmplice, que culmina na experiência do próprio ser, permanece em outras canções do álbum, como “Acrilic on canvas”, “Eduardo e Monica” e “Andrea Doria”. Essas canções imergem na existência, apresentando um companheiro que leva para o caminho ora para a experiência do ser, ora para a felicidade. Em ambos os casos, as canções partem do real distópico para o sonho da utopia. Beatriz Berrini (1997), na análise que faz das poesias de Gonçalves Dias e de Manuel Bandeira, diz que o poema, de alguma maneira, sempre se configura na busca de um espaço perfeito, porque o mundo real é injusto e cruel:

no nível mais profundo, um e outro poema enraízam-se no imaginário que desde sempre inconscientemente povoou a mente do homem ocidental; pelo menos é possível nele identificar a vontade de reconquistar um paraíso perdido, ou de chegar a uma terra outra, futura, onde o indivíduo poderá ser mais feliz do que é, pois prisioneiro, aqui e agora, de um mundo injusto e cruel, vivendo dentro dos limites de uma rotina insatisfatória, restritiva e desprovida de encantos (BERRINI, 1997, p. 21).

A poesia, para Beatriz Berrini, recria dois mundos que se contrastam. Um mundo é o da perfeição, o outro, da imperfeição. O segundo corresponde à fealdade e à maldade humanas, por isso, sua associação com o mundo real criado na canção de Renato Russo e que se aproxima da realidade do homem. Mas a mesma poesia que propõe a vivência do imperfeito propõe o mundo melhor formado pela bondade e pela beleza, que compõe o mundo perfeito. Dessa maneira, é na imagem da realidade imperfeita, que, de algum modo, a poesia busca uma saída para a construção de um novo real, constituído pela beleza e pela perfeição, a partir do que os homens vivem livres e felizes. As canções de Renato Russo não analisadas por Beatriz Berrini, seguem a mesma visão da poesia utópica segundo a crítica literária. As canções de Renato Russo apresentam a imagem de um real criado muito próximo e influenciado pela realidade do ser humano – tendo como noção de realidade aquilo que existe concreta e independentemente dos sentidos do homem. Este real presentifica as maldades humanas, atingindo o eu poético que se desestabiliza e sente-se solitário. Negando o real, o eu poético cria outra imagem, agora baseada na perfeição que contraria a maldade do homem. A

nova imagem estabelece o mundo da utopia e serve como uma fuga para o eu poético. Seja propondo o real imperfeito para se chegar ao sonho de perfeição, seja propondo a experiência da perfeição diretamente, a poesia configura-se sempre na procura da utopia, como uma fuga do real distópico. As fugas para a utopia, demonstrando a inconformação com o real, acontecem na canção “Acrilic on canvas”. Nela, há um eu poético que perdeu o ser amado. Inconformado com a separação, o eu poético procura produzir uma pintura que restaure o outro para si. A pintura inclui a manufatura da tela, antes da imagem desenhada:

Acrilic on canvas

— É saudade então.

E mais uma vez

De você fiz o desenho mais perfeito que se fez:

Os traços copieei do que não aconteceu.

As cores que escolhi, entre as tintas que inventei,

Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos

De um dia sermos três.

Trabalhei você em luz e sombra.

Era sempre:

— Não foi por mal. Eu juro que nunca

Quis deixar você tão triste.

Sempre as mesmas desculpas

E desculpas nem sempre são sinceras –

Quase nunca são.

Preparei a minha tela

Com pedaços de lençóis

Que não chegamos a sujar.

A armação fiz com madeira

Da janela do seu quarto.

Do portão da sua casa

Fiz paleta e cavalete

E com as lágrimas que não brincaram com você

Destilei óleo de linhaça

E da sua cama arranquei pedaços

Que talhei em estiletos

De tamanhos diferentes

E fiz então

Pincéis com seus cabelos.

Fiz carvão do batom que roubei de você

E com ele marquei dois pontos de fuga

E rabisquei meu horizonte.

Era sempre:

— Não foi por mal. Eu juro que não foi por mal.

Eu não queria machucar você: prometo que isso nunca vai

Acontecer mais uma vez.

E era sempre, sempre o mesmo novamente –

A mesma traição.

Às vezes é difícil esquecer:

__ Sinto muito, ela não mora mais aqui.

Mas então porque eu finjo que acredito no que invento?

Nada disso aconteceu assim – não foi desse jeito.

Ninguém sofreu: é só você que provoca essa saudade vazia

Tentando pintar essas flores com o nome

De “amor-perfeito” e “não-te-esqueças-de-mim”.

A canção “Acrilic on canvas” possui um eu poético que se passa por um pintor amador que tenta reconstruir na tela a memória de um passado perfeito: “De você fiz o desenho mais perfeito que se fez”. Para iniciar a pintura, o eu poético resolve, primeiramente, montar a tela e, para isso, ele retira do cotidiano real os objetos que pertenciam à vida comum que tivera com a amada, uma vez que a reconstrução da memória implica a revivência do amor perdido, já que “ela não mora mais aqui”. Dos elementos do cotidiano (os lençóis, a janela, o portão), o eu poético tenta trazer um pedaço do outro, como se a pintura fosse plasmada nos pertences do amado.

O caso amoroso não é representado com exatidão porque há uma sobreposição de imagens no relato: da perfeição e da imperfeição do amor vivido. A imagem imperfeita do caso amoroso é observada nos versos que enunciam a voz do eu poético: “__ É saudade então”; “__ Sinto muito, ela não mora mais aqui”, “__ Não foi por mal. Eu juro que nunca/ Quis deixar você tão triste”. Todos os versos que enunciam a voz do eu poético contrastam com a memória do eu poético, pois sua memória falseia a verdade que aparece em suas declarações: “As cores que escolhi, entre as tintas que inventei,/ Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos”. A memória, enfim, do eu poético não é confiável, porque parte de uma imagem criada. Além do mais, a questão da memória expressa pela canção levanta um ponto da poesia cantada que é o despertar da memória do leitor-ouvinte: “A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é *memória*” (ZUMTHOR, 2001, p. 139). A canção desperta a memória do leitor-ouvinte, uma vez que a voz da poesia carrega as recordações tanto de um povo quanto do indivíduo. No caso do canto coletivo, a memória conduz às lembranças e aos saberes de um povo. De maneira semelhante, a canção particular recobra a lembrança das experiências individuais. Do canto coletivo até o canto particular, a memória passa pela voz poética que estimula o passado do leitor-ouvinte. No exemplo de “Acrilic on canvas”, a memória do leitor-ouvinte é ativada pela voz do eu poético, que clama pela restauração dúbia do amor perdido. O clamor do eu poético promove uma lembrança de

histórias de amor, vividas ou lidas, pelo leitor-ouvinte, produzindo, mais uma vez, uma identificação entre o público e o eu poético. Assim, a pintura do amor retratado pelo eu poético também se torna uma possibilidade de reviver o amor do passado, só que, agora, sob o manto da perfeição.

Na canção “Eduardo e Monica”, a fuga do real acontece na aparição de Monica na vida cotidiana da personagem Eduardo. Monica incorpora a imagem perfeita para Eduardo, porque ela é a beleza no interior de um real imperfeito. Este aparece recriado por Renato Russo como um cotidiano, em que a imagem do imperfeito surge amenizado, ainda que presente, porque o tratamento dado à distopia, na canção, sobre o real criado, ainda permanece como um real visto como imperfeição. A canção “Eduardo e Monica” cria o cotidiano do jovem Eduardo que, entediado com a rotina, decide ir a uma festa. Lá, conhece Monica, com quem desenvolve uma relação amorosa. Monica faz uma incisão no cotidiano do Eduardo e abre condições para a utopia:

Eduardo e Monica

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

Eduardo abriu os olhos mas não quis se levantar:
 Ficou deitado e viu que horas eram
 Enquanto Monica tomava conhaque
 Noutro canto da cidade,
 Como eles disseram.

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

Eduardo e Monica trocaram telefone
 Depois telefonaram e decidiram se encontrar.
 O Eduardo sugeriu uma lanchonete
 Mas a Monica queria ver o filme do Godard.
 Se encontraram então no parque da cidade
 A Monica de moto e o Eduardo de camelo.
 O Eduardo achou estranho e melhor não comentar

Mas a menina tinha tinta no cabelo.
Eduardo e Monica eram nada parecidos –
Ela era de Leão e ele tinha dezesseis.
Ela fazia Medicina e falava alemão
E ele ainda nas aulinhas de inglês.
Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus,
De Van Gogh e dos Mutantes,
De Caetano e de Rimbaud
E o Eduardo gostava de novela
E jogava futebol-de-botão com seu avô.

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

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

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

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

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

Frequentar o cursinho de inglês, ir às festas, ao cinema e à lanchonete. Os passeios e as obrigações juvenis resumem a vida diária de Eduardo. Mas Monica encontra-se além das rotinas de Eduardo. Monica é o contrário de Eduardo, porque se encontra no mundo adulto, cursando a universidade, enquanto Eduardo é adolescente e aluno da Educação Básica. Por isso, Monica detém a cultura ao mostrar que tem como hábito assistir a filmes de Jean-Luc Godard ou ouvir as canções da Música Popular Brasileira (MPB): “Eduardo sugeriu uma lanchonete/ Mas a Monica queria ver o filme do Godard”.

Monica traz Eduardo para o seu mundo: o contato com a educação de qualidade, a música popular brasileira, as artes, a poesia. Eduardo sai do mundo infantilizado e comum (“E o Eduardo ainda estava/ No esquema ‘escola, cinema, clube, televisão”) para o mundo de Monica, onde o acesso ao conhecimento é amplo e irrestrito (“A Monica explicava p’ro Eduardo/ Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar”). A mesmice do cotidiano comum e simples de Eduardo representa a distopia, porque não há nada novo ou que desperte o prazer e a felicidade plenos. Nesse contexto, podemos nos lembrar das proposições de Thomas More (2015), em que o prazer e a felicidade se dão no contato direto com a natureza e com o auxílio ao outro. Além disso, Eduardo expressa a ausência de sonhos, conformando-se com sua vida restrita. Monica representa uma ruptura na vida diária de Eduardo, porque apresenta novas experiências para ele. Eis aqui o traço da utopia.

A canção assemelha-se a uma narrativa escrita em terceira pessoa. A linguagem adotada pelo narrador é a coloquial, o que leva a canção a estabelecer uma comunicação direta com o seu ouvinte-leitor. Ao longo da letra da canção, o amor aparentemente impossível vai sendo construído na relação entre Eduardo e Monica. É na relação entre o casal que se verificam as diferenças entre eles. Na construção da personagem de Eduardo, o narrador apresenta-o como uma figura jovem, inexperiente e de vida simples e comum. De outro modo, Monica é representada como universitária e adulta, que experimenta novos desafios, descobertas e novas formas de aprendizado. A oposição entre os mundos de Eduardo e de Monica colide na descrição das personagens, realizada pelo narrador que usa uma linguagem mais fluida ao referir-se a Eduardo: “E conversaram muito p’rá tentar se conhecer./ Foi um carinho do cursinho do Eduardo que disse”. As expressões simplificadas e as gírias (“p’rá”, “carinha”) aproximam a linguagem da canção ao mundo de Eduardo”. As referências de Monica são: “Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus,/ De Van Gogh e dos Mutantes,/ De Caetano e Rimbaud”; e as de Eduardo são: “Eduardo gostava de novela/ E jogava futebol-de-botão com seu avô”. A oposição entre Eduardo e Monica fica exposta em:

Ela falava coisas sobre o Planalto Central, Também magia e meditação.	}	Monica: linguagem e temas mais complexos.
E o Eduardo ainda estava No esquema “escola, cinema, clube, televisão”}	}	Eduardo: linguagem e temas simples.

A voz do narrador, poucas vezes, deixa entrar a voz de Eduardo seja pela via do discurso direto (“__ Eu não estou legal. Não aguento mais birita”; “__ É quase duas, eu vou me ferrar”), seja pela via do discurso indireto livre (“Festa estranha, com gente esquisita”). A presença dos discursos de Eduardo acentua a ausência da voz de Monica, porquanto a canção não a deixa usufruir de nenhum tipo de discurso. Logo, com a ausência da voz de Monica, sua imagem é construída unicamente pela apreciação do narrador, visto como o amigo do casal: “E a nossa amizade dá saudade no verão”.

A canção “Eduardo e Monica” é uma história de amor, contada por uma voz poética que narra o mundo comum e sem graça de Eduardo. Tal simulação representa uma espécie de distopia, porque Eduardo não figura como uma pessoa perfeita, culta e bela. Eduardo corresponde ao contrário disso: é jovem e dotado de uma cultura média. Monica, universitária, dotada de um gosto cultural mais sofisticado, parece mais adulta e livre, e, dessa forma, opõe-se a Eduardo. A imagem de oposição entre Monica e Eduardo, consoante com uma lógica racional, não conviveria concretamente, mesmo sabendo que um completa o outro e vice-versa. No entanto, Eduardo e Monica, opostos, vivem concretamente o amor no espaço real.

A utopia na canção concentra-se na imagem do amor entre Eduardo e Monica. Sem o amor arrebatador e apaixonado dos românticos que buscam sua concretização na união matrimonial, vista como um dos símbolos do amor: “Construíram uma casa uns dois anos atrás,/ Mais ou menos quando os gêmeos vieram”. O casal, enfim, entrega-se à expectativa do namoro que é o casamento e, sequencialmente, a vinda dos filhos. Ao entregar-se às expectativas, Eduardo e Monica inauguram uma nova vida cotidiana, ligada ao comportamento repetitivo que leva ao mundo da distopia. O comportamento de repetição é recriado pelo filho de Eduardo que segue os passos do pai: “Só que nessas férias não vão viajar/ Porque o filhinho do Eduardo/ Tá de recuperação”. Note que o narrador se refere à criança como filho de Eduardo, não de Monica, porquanto o filho de Eduardo continua o fluxo da distopia, já que retorna ao mundo limitado de Eduardo. Mas, mesmo com tantas adversidades, Eduardo e Monica não são impedidos de viverem o amor, porque é o amor que assegura a vida compartilhada das personagens. O amor pertence ao mundo perfeito e, de

acordo com José Roberto Silveira (2008), seria a salvação da poesia de Renato Russo. Irônica ou não, a canção “Eduardo e Monica” representa a imagem da distopia através de uma linguagem que remete a uma visão subjetiva do eu poético sobre o mundo limitado de Eduardo. A representação da imagem da utopia deriva também do sentimento do amor presente no relacionamento do casal. Daí a estrofe-refrão brincar sobre a presença-ausência de racionalidade no amor, uma vez que o amor salva Eduardo e Monica das adversidades que os separariam:

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

O refrão questiona o significado da palavra razão. Partindo da lógica, Eduardo e Monica não se casariam, não constituiriam a família, tampouco se amariam, visto que as diferenças culturais e etárias atrapalhariam o interesse mútuo. Contudo, a razão proposta pela canção não pertence a este tipo de lógica, mas a uma lógica emocional, porque a razão na canção concentra-se no amor, portanto a razão é inerente a uma lógica no interior da emoção do amor, pois o amor consegue unir os opostos e formar a união, o coletivo.

Na canção “Andrea Doria”, a utopia está na certeza de um futuro melhor, uma vez que o presente, apesar de ser feio, promete a chance de um futuro perfeito. Renato Russo explica que a canção “Andrea Doria” se assemelha muito à canção “Será” que pertence ao álbum *Legião Urbana*: “Andrea Doria é a mesma coisa de Será: um jovem que quer mudar o mundo, porque está tudo horrível. Coloca bem a questão da juventude, ter sonhos, fazer planos e esbarrar neste mundo de hipocrisia, de mentira, do capitalismo, do consumismo” (Renato Russo, *apud* ASSAD, 2000, p. 28-29). A canção “Será” recria um jovem que deseja mudar o mundo, derrubando as antigas estruturas da sociedade. O jovem proclama uma revolução e nega o real por ser imperfeito. Na canção “Andrea Doria”, há o mesmo desejo do jovem da canção “Será”, entretanto a voz poética aparece com menos rebeldia e menos urgência. A voz poética reflete mais sobre o real para poder lançar-se à busca da perfeição. Outra característica diferencial entre elas permanece no interior dos temas, a canção “Será” fixa-se na canção de protesto, e “Andrea Doria”, na canção de cunho existencial. A diferença entre ambas pode ser verificada nas estrofes abaixo, sendo a primeira da canção “Andrea Doria”:

Nada mais vai me ferir.

É que eu já me acostumei
 Com a estrada errada que eu segui
 E com a minha própria lei.
 Tenho tudo o que ficou
 E tenho sorte até demais,
 Como sei que tens também.

A estrofe a seguir encontra-se na canção “Será”:

Tire suas mãos de mim
 Eu não pertencço a você
 Não é me dominando assim
 Que você vai me entender
 Eu posso estar sozinho
 Mas eu sei muito bem aonde estou
 Você pode até duvidar
 É só que isso não é amor.

Em suma, as canções “Daniel na cova dos leões”, “Quase sem querer”, “Eduardo e Monica”, “Acrilic on canvas” e “Andrea Doria” mergulham na temática da canção de cunho existencial e recriam a utopia e a distopia a partir da imersão do eu poético sobre as emoções humanas. É na imersão do eu poético que vemos que, nas canções de cunho existencial do álbum *Dois*, a distopia é construída como um real que leva o eu poético a buscar e a sonhar com um mundo que se opõe a ele. O mundo sonhado corresponde à utopia. Desse modo, “Daniel na cova dos leões” recria a utopia na restauração do toque prazeroso dos corpos, ao passo que a distopia deriva da separação dos mesmos corpos. Na canção “Quase sem querer”, a distopia consiste na experiência conflituosa da existência, em que a utopia surge como *flashes* de paz e de fuga. A canção “Eduardo e Monica” constrói a utopia na possibilidade do amor entre os contrários. A canção “Acrilic on canvas” mergulha no real distópico, enquanto o eu poético procura a emersão pela via da reconstrução imagética de uma memória falseada do amor perfeito. Com “Andrea Doria”, o outro assemelha-se com a fuga para a utopia, já que o real se faz de um mundo distópico. Mas o álbum *Dois* também conta com a canção de protesto, em que representa a distopia e a utopia nas relações sociais.

2.5 As canções de protesto no álbum *Dois*: o real da distopia versus o sonho da utopia

As canções com temas sobre a existência humana representam um real criado a partir da imagem do imperfeito, em que o eu poético sente o abandono do outro em prol do poder, da ganância, da solidão e do fim do amor. Inconformado com o real, o eu poético busca

caminhos de fuga que, normalmente, coincidem com a restauração e a aproximação do outro. O outro passa a ser a essência para o eu e sua possibilidade de experimentar a própria existência. O outro significa, assim, a condição para a utopia e o pré-requisito para a distopia, porque, no outro, centralizam-se o real e o sonho.

Nas canções de protesto, não se deixam escapar as proposições do real criado e do sonho buscado, proposições estas presentes nas canções de cunho existencial. Ou seja, as canções de protesto também representam um real imperfeito que forma a imagem da distopia. Sem conformidade com o real, o eu poético da canção de protesto projeta saídas e fugas para a construção de uma nova sociedade: a sociedade da utopia.

As canções de protesto debatem ainda como o outro, presente nas canções existencialistas, ajuda a construir e/ou destruir a sociedade. Em todos os álbuns de Renato Russo, a figura do outro, geralmente, está associada a uma pessoa, no entanto, ao se tratar dos problemas da existência, o outro também se configura como uma imagem religiosa. Já no álbum *Dois*, a figura do outro, nos dois tipos de canções, liga-se a uma pessoa. Por causa disso, a presença do outro é a palavra-chave para se instaurar ora a solidão, ora a desigualdade, ora a ausência de liberdade. É no outro que se edifica a noção de coletividade e de companheirismo que constrói a sociedade perfeita.

As canções “Música Urbana 2”, “Metrópole”, “Tempo Perdido”, “Fábrica” e “Índios” configuram-se como canções de protesto. Todavia, em alguns momentos, o protesto contra a sociedade recriada sob a insígnia da distopia interfere na personalidade ou no sofrimento do eu poético. O comportamento individualista, competitivo e indiferente age diretamente no sofrimento do eu poético que traça um discurso de recusa e de negação do real.

O ponto de encontro da canção de protesto e da canção de cunho existencial aparece nas canções “Índios” e “Tempo Perdido”. O contexto social interage com os medos e as recusas do eu poético. Na canção “Tempo Perdido”, o eu poético nega o presente da sociedade imperfeita; na canção “Índios”, a analogia com a ganância dos homens ao longo da história expõe um eu poético decepcionado com a sociedade em que vive.

Nas canções “Música Urbana 2”, “Metrópole” e “Fábrica”, o posicionamento do eu poético concentra-se no protesto, abordando pouquíssimo o aspecto da existência do homem. A canção “Fábrica”, vista anteriormente, exemplifica como as relações de trabalho e a indiferença constroem a cidade. Tais relações são visualizadas por meio da separação social do trabalhador, vitimado pelos baixos salários e pela carência de recursos que circulam na sociedade. A cidade constrói os lugares com a mão-de-obra do trabalhador que habita a periferia e não participa dos lucros das fábricas. Na verdade, o título “Fábrica” desenvolve

uma metáfora para a cidade. A cidade é a própria fábrica: construções de concreto, céu cinzento, portões e trabalhadores. A imagem da natureza é substituída pela fábrica que delinea a zona urbana. O eu poético nega o aspecto desolador da cidade e a indiferença do outro; conseqüentemente, busca a saída para a utopia: enfrentar a sociedade: “Nosso dia vai chegar/ Teremos nossa vez”. O gesto de mudança de comportamento instaura a utopia em detrimento da distopia presente no real criado pela canção.

A canção “Metrópole”, da mesma forma, abraça a cidade como fonte de desigualdade e de indiferença. Ela satiriza a organização social por meio da crítica ao sistema de saúde público. As normas da assistência médica, a indiferença do funcionário e a curiosidade pela desgraça alheia desenham a imagem do real distópico:

Metrópole

“É sangue mesmo, não é mertiolate”.
 E todos querem ver
 E comentar a novidade.
 “É tão emocionante um acidente de verdade”.
 Estão todos satisfeitos
 Com o sucesso do desastre:
 Vai passar na televisão.

“Por gentileza, aguarde um momento.
 Sem carteirinha, não tem atendimento –
 Carteira de trabalho assinada, sim senhor.
 Olha o tumulto: façam fila por favor.
 Todos com a documentação.
 Quem não tem senha, não tem lugar marcado.
 Eu sinto muito, mas já passa do horário.
 Entendo seu problema mas não posso resolver:
 É contra o regulamento, está bem aqui, pode ver.
 Ordens são ordens.
 Em todo caso, já temos sua ficha.
 Só falta o recibo comprovando residência.
 P’rá limpar todo esse sangue, chamei a faxineira –
 E agora já vou indo senão perco a novela
 E eu não quero ficar na mão”.

A canção “Metrópole” é uma colagem de falas e diálogos que foram extraídas de situações cotidianas. Isto é, a coloquialidade da língua é amplamente usada nas relações de convivência social e informal, por isso, surge dos discursos existentes nas ações rotineiras. A vida do cotidiano, na canção, estabelece-se com o uso da assistência médica pública que se volta para as normas burocráticas do sistema. As ações rotineiras da burocracia na canção “Metrópole” tornam a emergência demorada e o acidente, que exigia cuidados rápidos, não

chega a sensibilizar o funcionário e transforma-se em fato curioso e divertido para aqueles que esperam o atendimento. A percepção do acidente como algo verdadeiro e emocionante é trabalhado com a linguagem irônica: “ ‘É tão emocionante um acidente de verdade’ ”. A ironia concentra-se no contraste entre as palavras “emocionante” e “acidente”. Apesar do acidente despertar emoções humanas, como o susto, a tristeza e a compaixão; na canção, ele desperta as emoções alegres, de satisfação, de euforia. A ironia acontece na forma como a canção diz que as pessoas percebem o acidente: pela euforia. Além disso, a ironia enfatiza o comportamento indiferente entre as pessoas, como se dissesse que somente a tragédia alheia desperta a curiosidade do mundo. Não a sua compaixão. A falta de sensibilização do funcionário, a demora no atendimento e a emoção sobre o sofrimento do outro compõem a vida cotidiana da canção, que é a imagem de um real criado sob a distopia.

Na canção “Metrópole”, o texto escrito apresenta várias falas que são colhidas e repetidas pelo eu poético. Na primeira estrofe, há uma voz que mostra entusiasmo com a desgraça do outro. São as primeiras aspas do texto escrito. Esta voz passa pela voz do eu poético, cuja grafia não se acompanha das aspas. Entre a fala colhida (“ ‘É sangue mesmo, não é mertiolate’”) e a fala do eu poético (“E todos querem ver/ E comentar a novidade”), surge a ironia, já apontada anteriormente, que salienta o absurdo de uma situação trágica virar espetáculo na televisão, emocionando os telespectadores.

Na segunda estrofe, as aspas sugerem uma terceira voz, responsável pelo funcionário do sistema de saúde: “ ‘Por gentileza, aguarde um momento/ Sem carteirinha, não tem atendimento’ ”. No interior da mesma, ainda se faz possível uma quarta voz, semelhante a um pano de fundo, que recria a atmosfera do real imperfeito: “ ‘Todos com a documentação’ ”. O verso “ ‘Todos com a documentação’ ” trabalha como um refrão, sendo cantado pelos demais integrantes da banda. O refrão enfatiza o processo burocrático do sistema de saúde público.

A voz do apreciador do sofrimento independe do funcionário e do eu poético. A voz do eu poético, apesar de expor o pesar da situação, independe dos demais. A voz do funcionário segue a mesma sintonia dos demais: sua vontade é independente. Entretanto, apesar de ações independentes, todas as vozes são colhidas e reproduzidas pela voz do intérprete que seleciona e incorpora situações do cotidiano que estão no âmbito da realidade. As vozes criam uma partícula do real imperfeito e, tal real, por sua vez, expõe a falta de ética da população indiferente ao outro:

A ética é exatamente essa fonte legisladora transcendental acima referida [da doação de sentido] pela qual o sujeito pode se transportar para além do seu

tempo e projetar novos modos de ser e de existir. Nela se encontra, portanto, a origem de todos os valores humano-universais e de suas respectivas culturas. Tudo que é intrinsecamente humano começa e termina na ética, mais precisamente a partir de uma atividade ideal que transcorre no âmbito estrito suprassensível – da imaginação criativa – livre de determinações exteriores, donde, inteiramente autônoma, e que responde sempre a esta indagação elementar: viver para quê? Não importa qual seja a resposta a essa questão crucial, através dela define-se a intenção mais universal do sujeito: a finalidade suprema da sua vida, o seu bem maior, o critério fundamental da sua felicidade (LEVY, 2012, p. 73).

A ética constitui a capacidade do homem afastar-se das normas vigentes do sistema e projetar novos valores. Esse movimento de afastamento demonstra que o homem precisa utilizar a razão e a imaginação para analisar criticamente a realidade em que vive e, com isso, desejar um mundo melhor. O novo mundo fundamenta-se no alcance pleno da felicidade e deve proporcionar valores que levem a felicidade a todos que garantam que a felicidade jamais se traduza pelo sofrimento do outro. Em outras palavras, a sociedade perfeita procuraria assegurar a felicidade de todos os habitantes. As canções produzidas por Renato Russo asseguram a criação de um novo mundo, modelado com o conceito de ética dito por Nelson Levy (2012). Para isso, as canções sempre partem do mundo disforme, em que a felicidade está atrelada ao prazer individual e ao sofrimento do outro. Negando o mundo disforme, as canções abrem-se para o sonho de um novo mundo.

De volta à canção “Metrópole”, a ética pulou para fora do real criado, porque o conceito de felicidade dá-se pela desgraça alheia e pelo regozijo individual – “ ‘É tão emocionante um acidente de verdade’ ”. A primeira voz sente felicidade ao reparar que o outro acidentado é um fato verdadeiro, que desperta não só a curiosidade, e sim uma espécie de emoção. Resumidamente, a primeira voz diverte-se com o sofrimento do outro; o eu poético apenas diagnostica a ação da primeira voz, sem grandes emoções; o funcionário pende para uma pequena fração de piedade – “ ‘Entendo seu problema’ ” –, mas termina com a indiferença – “ ‘mas não posso resolver’ ”. Todos estão imersos no próprio ego: o prazer sobre a dor, a constatação fria, o entendimento indiferente. O real mostra a falta de ética e o fim da piedade. A sociedade contabiliza o caos da humanidade, o seu lado distópico. A imagem da distopia na canção “*Metrópole*” é tão forte que deixa escapar o gesto de mudança da utopia. Relembrando o texto de Emil Cioran (2011), o sentimento de revolta diante de uma sociedade com falta de ética e de moral promove o gesto da revolução que compreendemos aqui como um gesto de mudança de comportamento. No caso de Renato Russo – e do *rock and roll* –, o gesto de mudança costuma vir acompanhado do grito rebelde e agressivo ou da palavra lascada, como chamou Paul Zumthor (2005) às palavras dos textos das músicas: “E,

na mesma medida em que, como movimento, é movimento partido; como palavra, palavra lascada, às vezes apenas audível; como música, marca o triunfo da percussão, das rupturas de ritmos” (ZUMTHOR, 2005, p. 102). A canção “Metrópole” ausenta-se do gesto de mudança de comportamento e não propõe nenhuma imagem da utopia. Isso leva a constatar que, provavelmente, a utopia decorre de duas situações: uma no próprio germe do canto e a outra na sequência organizacional das canções do álbum. Com relação à primeira situação, a música de *rock* é um estilo por excelência utópico, porque, ao gritar e negar a realidade, o indivíduo passa pelo processo catártico de suas emoções. A ideia de catarse despertada na arte provém do filósofo grego que viveu durante a Antiguidade, Aristóteles (2004, p. 48). Ao cruzar as ideias de Aristóteles acerca da arte com a capacidade do *rock* de estimular a presença plena do corpo na execução da música, compreende-se que este estilo musical instiga o processo de purificação das emoções através da união do som instrumental e da letra de protesto. Na execução da música roqueira, o homem, muitas vezes, o ouvinte, liberta-se das amarras sociais, cantando, dançando e tocando imageticamente os instrumentos musicais: “No mundo moderno, o *rock and roll* revela também ter por objetivo função catártica semelhante à da tragédia aristotélica, uma vez que a audição das canções roqueiras implica na purgação das emoções dos ouvintes¹⁶” (OZÓRIO, 2011, p. 18). A busca por uma linguagem musical que liberta o homem e permite que ele participe ativamente do canto como “coautor” condiz com a imagem da utopia. Conforme Emil Cioran (2011) analisa o conceito de utopia, um dos traços da utopia consiste na liberdade total do homem. O *rock* busca esta liberdade. Na liberação emocional da violência, o ser humano lida melhor com a sociedade. Paul Zumthor chama a atenção para esse valor catártico do *rock* e assume que o estilo necessita de estudo:

O *rock* não cessou ainda de produzir seus frutos, de gerar movimentos novos, movimentos do corpo, movimentos do espírito. O *rock and roll* se inscreve na linha mais direta e mais antiga da poesia vocal de contestação, de protesto, de revolta, de violência que drena toda a história da humanidade. No começo dos anos 60, eu me encontrava na Europa, e lá assisti à chegada do rock que vinha da América, já ganhava uma juventude de blues negros já semimarginalizada, e que fermentava violência reprimida. O *rock* lhe deu, senão precisamente um exutório, uma *expressão*, no sentido forte da palavra. E, na mesma medida em que, como movimento, é movimento partido; como palavra, palavra lascada, às vezes apenas audível; como música, marca o triunfo da percussão, das rupturas de ritmos. Na medida em que reivindica uma violência (a violência que leva a quebrar as cadeiras, no final da apresentação), trazia consigo algo de insubstituível para uma geração no

¹⁶ A questão da liberdade e da catarse na música roqueira foi explicada na minha dissertação de mestrado, quando houve uma pesquisa histórica do estilo musical e como ela passa a compor, a partir das premissas de Paul Zumthor, uma linguagem poética de resistência e de contestação.

vazio. Para essa geração e para a minha (que aproveitou indiretamente, através de outras, essa experiência), uma coisa é certa: depois do *rock* nada mais será como antes (ZUMTHOR, 2005, p. 102).

O *rock* caracteriza-se, conforme José Miguel Wisnik (2014), como uma música baseada em pulsos. Os pulsos representam as ações fisiológicas do corpo humano. Dessa forma, um espetáculo de *rock* provoca a reação catártica das emoções que despertam os movimentos corporais. A violência e a liberdade de movimentos levam o espectador a sentir plenamente o corpo fisiológico e o corpo da palavra musical.

A palavra do *rock* não recebe as lapidações da poesia, é quase uma palavra bruta que retoma os primeiros ressoares da humanidade. Na canção “Metrópole”, a palavra lascada conduz o homem à vivência plena do signo poético bruto. Ou seja, a experiência de reviver a sociedade numa imagem distópica por meio de vozes que exprimem indiferença e egoísmo contribui para que o homem sinta plenamente os problemas e desenvolva um olhar crítico e de recusa para com a sociedade do real criado na canção.

A outra situação da utopia (acompanhando a disposição sequencial das canções no álbum) engloba a canção “Plantas embaixo do aquário”. Nela, a voz da canção desenvolve o diálogo de invocação ao leitor e procura a instauração de um novo tempo:

Plantas embaixo do aquário

Aceite o desafio e provoque o desempate:
Desarme a armadilha e desmonte o disfarce:
Se afaste do abismo –
Faça do bom-senso a nova ordem;
Não deixe a guerra começar.

Pense só um pouco,
Não há nada de novo.
Você vive insatisfeito e não confia em ninguém
E não acredita em nada
E agora é só cansaço e falta de vontade,
Mas, faça do bom-senso a nova ordem:
Não deixe a guerra começar.

Seria a guerra a sociedade recriada no real da canção “Metrópole”? Os armamentos, a indiferença? Se as respostas às indagações forem afirmativas, então a voz do eu poético, antes feita de constatações na canção “Metrópole”, em “Plantas embaixo do aquário”, assume a mudança e pede imperativamente ao outro que o ajude a construir o novo mundo.

A canção “Plantas embaixo do aquário” compõe-se de um texto curto, escrito em versos de medidas variadas e que é lido-cantado de maneira brusca e rápida. Os versos, no

modo imperativo, presentificam o outro para quem o eu poético desfere ordens; por sua vez, a pessoa do eu poético corresponde ao sujeito que busca apoio no outro para erguer a sociedade nova a partir dos momentos de reflexão e de crítica sobre a cidade em que vive atualmente. A crítica à atual sociedade mostra um tom irônico, visto que, ao conduzir o comportamento do outro para a aceitação e a negação da recusa do desafio, o eu poético aceita como parâmetro o bom-senso que significa o respeito ao outro e o equilíbrio das estruturas sociais: “Aceite o desafio e provoque o desempate:/ (...) / Faça do bom-senso a nova ordem”. A expressão bom-senso costuma vincular-se ao senso comum, à acomodação e à tolerância frente aos problemas e/ou limitações da comunidade, mesmo que a comunidade enfrente a crise da ética e da moral. Na canção, o bom-senso alude à nova ordem e implica a mudança de comportamento que combate a guerra: “Não deixe a guerra começar”. Logo, a transformação radical da sociedade, a mudança, condiz com a ideia de utopia que põe fim às guerras, trapaças e violências. O desafio concentra-se na construção do novo sem violência, sem a derrubada dos prédios da cidade e sem o assassinato em massa das pessoas. Isso faz com que, no final da segunda estrofe, o trecho que se repete venha acompanhado da conjunção adversativa: “Mas, faça do bom-senso a nova ordem:/ Não deixe a guerra começar”. A ideia adversativa entra em contraposição ao ordenamento da estrofe anterior, porque nela havia a ordem para o enfrentamento do desafio e, na segunda, o eu poético centra-se na análise do mundo e de um você, dando a entender que ocorre uma trégua na guerra: “Não há nada de novo./ Você vive insatisfeito e não confia em ninguém/ E não acredita em nada/ E agora é só cansaço e falta de vontade”. O você é visto como a pessoa que está cansada com a falta de mudança e descredita do mundo, por isso, não sente vontade de alterar as coisas, vive a desilusão, ou seja, a distopia, porquanto não tem sonhos. A ausência de vontade justifica o uso dos verbos no modo imperativo e o uso da conjunção adversativa, porque, apesar de tudo, o real é um tudo distópico, em que o você não deveria se abater, mas lutar com o bom-senso. Por este motivo, recusando o real distópico, agora o eu poético busca o novo tempo e o novo espaço, cujos alicerces se fazem de ações imperativas que estariam na esfera do desejo. Assim, o grito de mudança ausente na canção “Metrópole” ressurge em “Plantas embaixo do aquário”. Gesto tardio no álbum, mas presente. Em outras palavras, as demais canções do álbum, como “Daniel na cova dos leões”, “Quase sem querer”, “Eduardo e Monica” e “Acrilic on canvas”, a proposta da utopia acontece no interior da mesma canção, não se prolongando para outra. Da mesma maneira que estas canções, estão as canções “Música Urbana 2”, “Tempo Perdido”, “Andrea Doria”, “Fábrica” e “Índios”, sendo que essas se localizam posteriormente

às canções “Metrópole” e “Plantas embaixo do aquário”. Nas duas últimas, o gesto utópico não aparece em “Metrópole”, e sim em “Plantas embaixo do aquário”.

Sem divergir das recriações críticas de uma sociedade em decadência nas canções “Fábrica”, “Metrópole” e “Plantas embaixo do aquário”, “Música Urbana 2” representa o real distópico com um enfoque nos becos da cidade, na periferia e nos marginalizados. A proliferação da sujeira e dos excluídos integra a imagem fétida e desoladora da cidade. O único movimento de liberdade e de esperança concentra-se no som emitido pela cidade: a música urbana – “Não há mentiras nem verdades aqui/ Só há música urbana”. Diante do real distópico, a cidade encontra a beleza na música que produz, nos sons que se originam do barulho e da sujeira da cidade. Por conseguinte, a música que a cidade produz acaba sendo um traço para conquistar a utopia, porque a arte musical, mesmo em contraste com a cidade distópica, faz a união dos elementos urbanos, formando a imagem da coletividade. A coletividade, rememorando, pertence ao mundo da utopia, porque o homem sente-se parte integrante e essencial para a sociedade:

Música urbana 2

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana,
 Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres
 Cantam música urbana,
 Motocicletas querendo atenção às três da manhã –
 É só música urbana.

Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana
 E nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana.
 Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música urbana.

O vento forte seco e sujo em cantos de concreto
 Parece música urbana
 E a matilha de crianças sujas no meio da rua –
 Música urbana.
 E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana.

Os uniformes
 Os cartazes
 Os cinemas
 E os lares
 Nas favelas
 Coberturas
 Quase todos os lugares.

E mais uma criança nasceu.
 Não há mentiras nem verdades aqui
 Só há música urbana.

A canção “Música Urbana 2” mistura um texto com versos longos e curtos e com a ausência das vírgulas em grande parte dos versos. Os versos longos e a falta de vírgulas ajudam a criar um som seco, inóspito, como se representasse o lado feio da sociedade. A repetição da expressão “música urbana” costura a ideia de que os barulhos da cidade formam a música que integra todos no mesmo ambiente.

A metrópole surge desnudada na canção “Música Urbana 2”. Um desnudamento, principalmente, da parte marginalizada, em que os becos, a violência, a miséria e o abandono ganham destaque: “Nas ruas os mendigos como esparadrapos podres”, “Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música urbana”.

Na construção imagética da cidade, a canção lança mão da sinestesia e da enumeração de imagens. No caso da sinestesia, a linguagem ajuda a visualizar a cidade, ouvir as vozes e sentir o odor. O verso “O vento forte seco e sujo em cantos de concreto” insinua a sensação do vento que leva a poeira suja a sedimentar-se nos corpos dos homens. O verso “Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres” despertam o asco, proveniente do cheiro da ferida, misturada com o aspecto repugnante e sujo dos curativos. A repetição da expressão “música urbana” aciona a audição, porque ouvimos as vozes que se multiplicam na cidade marginalizada. A repetição da expressão substitui a ação das pessoas, como é possível verificar ao fazer a troca da expressão repetida por ações de complemento lógico, conforme o esquema abaixo:

1º Exemplo:

“Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana”



Os PMs armados e as tropas de choque falam palavras de ordem.

2º Exemplo:

“E nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana”



E nas escolas as crianças aprendem a repetir as lições ensinadas.

3º Exemplo:

“Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música urbana”



Nos bares os viciados sempre pedem as drogas.

Na troca da expressão “música urbana”, compreende-se como as vozes da cidade adentram a canção: são cooptadas em um único barulho, resumido como a música urbana, bem como são cantadas pela voz do eu poético que sintetiza todos os transeuntes da metrópole. A expressão “música urbana” acaba funcionando como a linha que costura o texto e o movimento da sociedade.

Na quarta estrofe, a enumeração acontece de maneira clara, porque o verso longo cede ao verso curto que trabalha como um jogo de imagens que vai sendo lançado e edificando a imagem da cidade sob a forma de um prisma:

Os uniformes
Os cartazes
Os cinemas
E os lares
Nas favelas
Cobertura
Quase em todos os lugares.

Por fim, o ciclo da cidade dos excluídos renova-se, “E mais uma criança nasceu”, e tudo, mais uma vez, integra a música urbana. O seu tempo não é limitado, e sim um tempo contínuo que se perpetua a cada nascimento.

As canções mencionadas a seguir serão analisadas rapidamente, porque terão o olhar atento e crítico desenvolvido no capítulo três. Desse modo, observa-se que, entre a existência e o protesto, o álbum conta com a canção “Tempo Perdido”. A temática fala de um jovem que vê o tempo esvaindo-se e o real imperfeito que não muda. O jovem busca a utopia, acreditando que, apesar da passagem do tempo, ainda há tempo. Esta busca, novamente, reitera o outro para o eu poético. Não há utopia sem o outro, porque, sem o outro, o tempo é perdido.

Por fim, o álbum *Dois* encerra-se com a canção “Índios”. Conhecida por seu refrão “Quem me dera ao menos uma vez”, a canção utiliza uma linguagem crítica que cria um embate entre o real e o sonho. Repetidamente, o real criado na canção traz a imagem da distopia: uma sociedade em decadência, onde o homem ganancioso busca poder e riqueza acima de tudo: “Quem me dera ao menos uma vez,/ Ter de volta todo o ouro que entreguei/ A quem conseguiu me convencer/ Que era prova de amizade/ Se alguém levasse embora até o que eu não tinha”. Aos poucos, o eu poético percebe que a sociedade rejeitada está contida

nele, o que o incentiva a procurar no tempo passado o reencontro com o outro companheiro. Este outro assegura a utopia.

Como o real na canção desenvolve-se exaustivamente sob a imagem distópica, o eu poético indaga o sagrado presente na imagem de um Deus que se triplica em Pai, Filho e Espírito Santo e, mesmo assim, permite a doença no mundo que significa as maldades do homem. A canção “Índios” promove e reafirma o real distópico, mostrando a busca eterna da poesia: a utopia.

Assim, como observado ao longo do capítulo, o sonho da utopia, que abre o álbum *Dois*, também o encerra. No intervalo entre a utopia do começo e do fim do álbum, desfila a imagem da distopia através de um real criado pela imperfeição. Portanto, a utopia e a distopia convivem em todo o álbum *Dois*, o que provoca na tese um novo recorte para análise, selecionando as canções “Andrea Doria”, “Tempo Perdido” e “Índios” para uma interpretação mais crítica.

Capítulo 3: O discurso distópico e o discurso utópico nas canções “Tempo Perdido”, “Andrea Doria” e “Índios”

A história, assim como a reflexão a seu respeito acumulada, nos ensina que a alteridade é intrínseca à existência, de forma que a percepção, imagem, representação e/ou o que quer que se forme na mente e no imaginário (individual ou coletivo) – de um e de outro lado(s) – forma-se necessariamente na relação e confrontação, ou mesmo no estranhamento do outro, variando enormemente os juízos, valores e sentimentos que possam estar presentes e serem ativados para manifestar a aproximação ou o distanciamento (NAXARA, 2012, p.243).

3.1 O tempo como articulador da utopia e da distopia na canção “Tempo Perdido”

Este capítulo tem como objetivo compreender como o tempo, na canção “Tempo Perdido”, ajuda na propagação da imagem da utopia e da imagem da distopia. Por isso, veremos que a canção “Tempo Perdido” apresenta a utopia e a distopia por meio de duas marcações do tempo, uma marcação cronológica e uma marcação poética. O tempo cronológico assegura o passado, o presente e o futuro; já o tempo poético, corresponde ao tempo da presença plena do ser. Diante dos tempos, a utopia e a distopia surgem ou como possibilidade de um real sonhado ou um real concreto impressos no tempo.

A canção, partindo de um título sugestivo de que o tempo passado foi perdido, indicia este tempo como o tempo da distopia. Isso remete aos pensamentos do heterônimo Bernardo Soares (PESSOA, 2013). Em uma passagem do *Livro do desassossego*, Bernardo Soares pensa a questão do aprisionamento do homem no tempo cronológico. Para a personagem, o tempo passa independente da vontade do ser humano que se estagna diante de ações rotineiras: “Assim passeio o meu destino que anda, pois eu não ando; o meu tempo que segue, pois eu não sigo” (PESSOA, 2013, p. 74). O cotidiano e o destino caminham paralelamente, sendo que não se separam, porque um está no outro e vice-versa. Dessa maneira, o destino compõe o cotidiano e fixa o futuro como tempo predestinado ao homem. Bernardo Soares propõe que o homem limpe o destino e liberte-se do cotidiano. No entanto, como homem que obedece ao destino, ele reconhece que o tempo passa e nada faz para mudar, aceitando a prisão que está contida no cotidiano que passa.

A passagem do tempo cronológico na canção é percebida na revelação da memória do eu poético que faz quase o mesmo percurso do pensar de Bernardo Soares. A revelação da

memória acontece no discurso em primeira pessoa do eu poético e é exposta com as ações do cotidiano, como vemos nos versos “Todos os dias quando acordo”, “Mas tenho muito tempo”, “Não tenho medo do escuro, mas deixe as/ luzes acesas agora”. Há que salientar a ocultação do sujeito nos verbos da primeira pessoa (acordo e tenho). Esta ocultação no texto escrito não torna a sua presença menos importante, porque, por ser canção, a leitura-audição dá ao sujeito da canção o destaque, transformando sua fala na confissão do eu poético.

A canção “Tempo Perdido” dispõe-se em cinco estrofes, em que podemos observar a existência de uma consciência do tempo enquanto algo que passa e enquanto algo que ainda resta. Essa perspectiva de “que ainda resta tempo” (“Temos todo o tempo do mundo”) acusa uma disposição de seguir em frente. Essa consciência, na canção, é declarada a quem está junto dele, o que constrói uma apelação de uma esperança junto ao outro (“Somos tão jovens” e “Não temos tempo a perder”).

Tempo Perdido

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

Todos os dias antes de dormir,
 Lembro e esqueço como foi o dia:
 “Sempre em frente,
 Não temos tempo a perder”.

Nosso suor sagrado
 É bem mais belo que esse sangue amargo
 E tão sério
 E selvagem.

Veja o sol dessa manhã tão cinza:
 A tempestade que chega é da cor dos teus
 olhos castanhos
 Então me abraça forte
 e me diz mais uma vez
 Que já estamos distantes de tudo:
 Temos nosso próprio tempo.

Não tenho medo do escuro, mas deixe as
 luzes acesas agora.
 O que foi escondido é o que se escondeu
 E o que foi prometido,
 ninguém prometeu.
 Nem foi tempo perdido;
 Somos tão jovens.

No texto da canção, é possível perceber mais dois níveis de experiência do eu poético. O primeiro nível corresponde ao contato do eu com o outro, o mundo e aquele companheiro/companheira que está próximo dele. A experiência do eu com o outro enquanto mundo revela a relação de conflito, porque o mundo responde pelas falsas promessas de um tempo vindouro, visto como a utopia a ser buscada, apesar de nunca se realizar: “A utopia não é o dado, o existente, o fornecido, mas um projeto *humano* resultante de relações humanas” (COELHO, 1985, p. 72). De acordo com Teixeira Coelho, a utopia, por muito tempo e por ser um projeto, não consistia somente em sonho irrealizável, mas em um plano a ser alcançado. Na atualidade, depois das fracassadas tentativas de tornar a utopia um dado concreto, o projeto perdeu seu sentido, destinando-se a apenas um sonho, uma ilusão. Na canção, o mundo para o eu poético situa-se no fracasso do projeto utópico, restringindo-se a tão-somente uma ilusão que não tem e não encontra meios de se realizar concretamente. Por ser ilusão, a utopia do mundo aborrece e entristece o eu poético que passa a vivenciar uma relação de conflito entre o eu e o outro-mundo. A relação conflituosa é confirmada nos versos “ ‘Sempre em frente/ Não temos tempo a perder’ ”. O verso, transcrito na canção entre aspas, revela a voz do mundo cujas ordens apontam para um futuro a ser conquistado e, como se, nesse futuro, existisse o paraíso querido pelos indivíduos. Além do mais, o verso tem relações com o contexto histórico do país que se encontrava em processo de transição entre a ditadura e a democracia. Aos poucos, veremos como a transição articula-se com o verso, agora, todavia, ficaremos com a questão da voz do outro, onde se pode observar que há uma interação entre a voz do eu poético com o outro, uma vez que a voz do eu poético cede o espaço de seu discurso ao discurso do outro, a fim de dar maior realismo ao tempo prometido.

A experiência do eu com o outro tu/você apresenta, por sua vez, pouco conflito, uma vez que a relação de ambos acontece por meio ora da intimidade, ora da identificação estabelecida entre eles: “Então me abraça forte/ e me diz mais uma vez/ Que já estamos distantes de tudo:/ Temos nosso próprio tempo”. A experiência do eu com o outro tu/você garante ao eu o espaço de utopia, dado que o tempo não cronológico condiz com um tempo de vivência plena do ser; ou seja, com o outro-tu, a experiência do tempo torna-se prazerosa, alcançando a felicidade e sustentando a utopia.

O segundo nível de experiência do eu poético desenvolve-se na relação consigo mesmo, em que ele rejeita o mundo por meio da comparação que realiza entre ele e o outro (“Nosso suor sagrado/ É bem mais belo que esse sangue amargo”), porque não se identifica com o que o coletivo diz: “Não tenho mais o tempo que passou”. O eu poético não aceita as promessas de um tempo melhor e observa-se como um indivíduo que perde o tempo

cronológico, já que este tempo passa independente de si, como se o tempo se comportasse como o fato fatídico e implacável: “o meu tempo que segue, pois eu não sigo” (PESSOA, 2013, p. 74), como dizia Bernardo Soares. Os momentos em que o eu olha para o tempo que passa e que se refere a ele criam a experiência do eu com a própria existência, porquanto o eu confessa os pensamentos que tem sobre o tempo e seus medos: “Todos os dias antes de dormir,/ Lembro e esqueço como foi o dia” e “Não tenho medo do escuro, mas deixe as/ luzes acesas agora”.

O uso deste tipo de confissão pelo eu retoma um traço romântico de uma voz de um sujeito que mostra os medos e as decepções que advêm da ausência de empatia com o mundo em que vive. Por não se encaixar no mundo, o sujeito poético busca uma fuga para um mundo novo e perfeito, construindo a utopia. Beatriz Berrini (1997) defende que a poesia romântica representava o desafio do eu lírico em recusar o real imperfeito através de um plano de fuga, onde se encontraria a perfeição. A canção “Tempo Perdido” pode não ser a confissão pura e simples do poeta Renato Russo, mesmo assim, ela é a tradução da confissão de um sujeito de travessia que busca, de modo similar à fuga dos poetas românticos uma sociedade e um tempo perfeitos. O tempo da canção “Tempo Perdido” sugere no título um dado de disforia na alusão à perda de um tempo que poderia ter sido vivido de outro modo, mas acusa na consciência desse tempo uma saída utópica: a juventude e a certeza de que com o outro conseguirão um tempo melhor.

José Roberto Silveira (2008) afirma que Renato Russo era um poeta de travessia. Suas canções apreenderam as mudanças socioculturais da década de oitenta, imprimindo uma voz poética que atravessava um período conturbado da história do Brasil. A década de 1980 teve a queda do regime militar (que durou vinte anos, cujo período ficou marcado pela censura, pela tortura e pela ditadura) e a tomada do regime democrático. Conforme Maria Helena Simões Paes (2004), o golpe militar visava a permanência do sistema capitalista, priorizando o desenvolvimento econômico da burguesia.

O sistema de organização social e econômica dos militares não surtiu bons resultados para a população, ruindo de vez na referida década. Mediante o caos econômico, a década tornou-se o período de transição, em que os brasileiros, como chama José Roberto Silveira (2008), eram sobreviventes.

José Roberto Silveira reconhece que a história do Brasil, de alguma forma, é inscrita na música popular, como foi o caso da Música Popular Brasileira (MPB) que apreendeu os temores da ditadura militar. E como foi o caso das músicas jovens da década de oitenta, em que a juventude abraçou finalmente o *rock* e deu a ele letras que falavam da vida brasileira: os

divertimentos, os medos, os sonhos e os protestos. O *rock*, gênero musical com grande capacidade de hibridização, ganha o status de *rock* nacional, e, nele, encontramos Renato Russo:

A “sintonia fina” dos compositores e intérpretes da música popular com o momento histórico nos faz voltar a atenção para os acontecimentos de cada época. O desconcerto e sensibilidades íntimas e o ritmo das transformações sociais, econômicas, políticas e culturais se fazem ouvir em ecos, distorções, crítica, ironia, esperança e subjetividade, no vasto repertório de canções que se espalham pelo Brasil afora, propiciado pelo aumento das vendas de discos, pela difusão radiofônica e pelo grito, antes sufocado pelos anos de repressão e censura (SILVEIRA, 2008, p. 21).

José Roberto Silveira vê nas canções de Renato Russo e de Cazuza uma poética confessional e autobiográfica, porque os cantores-compositores imprimiram nas canções os anseios da juventude oitentista a partir do olhar individualizado do sujeito que vive a sua época. As canções de Renato Russo, sobretudo aquelas que foram escritas durante os anos de setenta e oitenta, representam os anseios da transição política por meio de um olhar jovem que não tinha ilusões de uma nação utópica. Não se pode esquecer de que este olhar jovem das canções de Renato Russo resulta dos filhos nascidos e educados nos anos de repressão que conheceram a liberdade através de uma forte crise econômica. A partir disso, as canções russianas representam os desejos, os anseios, as decepções e a liberdade de acordo com o olhar subjetivo de um sujeito poético que se põe na travessia. Daí o álbum *Dois* recriar o sujeito da travessia, como tentamos mostrar na leitura da canção “Tempo Perdido”, que representa o sujeito da travessia por aquele que cria a utopia no momento presente, momento da consciência do tempo, que escapa da cronologia e funda-se num eterno presente.

A música da década de 1980, retomando Silveira (2008), principalmente o *rock* brasileiro, captou as transformações políticas e econômicas do Brasil. As músicas contavam com textos que criticavam e ironizavam a ética social brasileira que, contraditoriamente, estava em declínio e em ascensão. Declínio oriundo das certezas derrubadas pela economia em crise, pelo fim da censura e pela queda de valores morais pregados pela ditadura. Ascensão porque o povo recebia de volta a democracia, permitindo aos jovens ouvirem e inscreverem-se nas letras de música. As músicas agradavam a vasta faixa jovem que consumia os discos. A empresa fonográfica, enfim, vivia um período de lucro, ao contrário do resto do país que sofria com a crise econômica. Renato Russo e Cazuza, de acordo com o crítico, entram na sintonia fina da música ao captarem estas mudanças históricas do país e produzem uma poesia que representava e presentificava as novas relações do cotidiano:

“Tomam-se Renato Russo e Cazuza como companheiros viventes da travessia da década de 80 que protagonizaram na escrita poético-musical os percalços da caminhada” (SILVEIRA, 2008, p. 21).

O álbum *Dois* é lançado no cenário da década de oitenta, em consequência, a canção “Tempo Perdido” capta os momentos de transição e de incerteza por meio de uma voz poética que sente no tempo ora a esperança de um futuro melhor, ora o temível real do tempo passado.

A canção “Tempo Perdido” trabalha com as imagens da utopia e da distopia na problemática do tempo, sendo que o eu poético posiciona-se em primeira pessoa, tomando para si uma espécie de confissão. Sua voz deixa entrever as promessas feitas e negadas, o mundo prometido que acabou não acontecendo, como lemos-ouvimos, por exemplo, nos versos “O que foi escondido é o que se escondeu/ E o que foi prometido,/ Ninguém prometeu”. Isso marca seu descontentamento e o leva a construir liricamente o mundo presente:

Veja o sol dessa manhã tão cinza:
A tempestade que chega é da cor dos teus
olhos castanhos
Então me abraça forte
e me diz mais uma vez
Que já estamos distantes de tudo:
Temos nosso próprio tempo.

A voz do sujeito volta-se ao “tu” para transformar a “tempestade que chega” na cor dos seus olhos castanhos. Essa mudança lírica constrói uma saída para a ameaça do presente (um sol que nasce cinza e uma tempestade que chega). A voz suplicante (“me abraça forte/ e me diz mais uma vez/ Que já estamos distantes de tudo”) constrói o novo espaço, onde põe o sentido de tudo: a experiência de um tempo não esvaziado por promessas, mas repleto de vivência plena do ser. A voz do eu poético que mergulha na experiência da existência e ressignifica o tempo, porque o tempo que sente ou passa interage diretamente na percepção física do corpo do eu poético que confessa as decepções e os sonhos na canção. As duas primeiras estrofes (quartetos) deixam clara a passagem do tempo cronológico para o eu poético: “Todos os dias quando acordo” e “Todos os dias antes de dormir”. A marcação do tempo nos atos de acordar e de dormir insere as ações do cotidiano, enquanto o passado e o presente surgem dos verbos dormir e acordar. A marcação do tempo passado e do tempo

presente refere-se ao tempo que segue independentemente do eu poético. A consciência do tempo cronológico como um tempo perdido indica que este é o tempo da distopia.

Na primeira estrofe, o eu poético constata uma obviedade: o tempo do ontem já não há no tempo do agora, mas o inusitado da declaração seguinte é provocativo: “Mas tenho muito tempo:/ Temos todo o tempo do mundo”. A declaração coloca-se adversativa, ou melhor, contrariamente à força da dissipação do tempo, o que indica que o sujeito poético reúne forças para não desiludir.

Igualmente à primeira estrofe, a segunda mantém a insistência na conduta “beligerante” do sujeito: “Sempre em frente,/ Não temos tempo a perder”. Esta ação é condizente com sua forma de agir: “Todos os dias antes de dormir,/ Lembro e esqueço como foi o dia”. Parece que o presente é tão desgastante e terrível que a única maneira de agir é olhar para o futuro, um futuro melhor. Este discurso do apagamento do tempo presente para mirar um tempo futuro resgata, por via irônica, o período histórico do Brasil, em que, estimulando o nacionalismo, os militares usavam a propaganda publicitária com frases de incentivo e de encorajamento ao trabalho que traria futuramente o desenvolvimento econômico e, por conseguinte, a sociedade perfeita. Logo servem como exemplificação das frases ufanistas. Basta ver que uma das frases corriqueiras do regime militar pretendia justamente o incentivo ao trabalho e a promessa de um Brasil perfeito, conquistado graças ao desempenho da população: “Este é um país que vai pra frente”¹⁷. Apesar da canção não fazer referências ao trabalho, como ocorre com a propaganda citada, podemos compreender que a ideia indica que não se deve olhar para o passado, e sim, e somente, para o futuro, porque, no futuro, o paraíso será restabelecido. O direcionamento do olhar entra na canção pela via do que poderíamos aludir como um lugar comum nesse caso, por exemplo, no verso “Sempre em frente,/ Não temos tempo a perder”, em que se representa o direcionamento do olhar para o futuro, enquanto momento de realização utópica. Não obstante, os versos “Sempre em frente,/ Não temos tempo a perder” passam pelo discurso direto de uma voz que se afirma para o eu. De acordo com Paul Zumthor (2005), a voz que fala ao outro constrói e define seu espaço, afirmando-se diante do mundo. A voz da canção, por sua vez, torna a presença no mundo mais enfática e enfraquece a voz usada somente como fala: “Quando falo, minha presença física tende a se atenuar mais ou menos, eu me dissolvo nas circunstâncias. Se eu canto, eu

¹⁷ As frases usadas pelos governos militares tinham o objetivo de incentivar o amor à pátria e o encorajamento ao trabalho como recursos de desenvolvimento econômico e social do Brasil. As frases mais usadas podem ser conferidas no site <http://adnews.com.br/publicidade/a-propaganda-da-ditadura-militar.html>. Acesso em 30 de abril de 2017.

me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo” (ZUMTHOR, 2005, p. 71). Na canção “Tempo Perdido”, a presença da voz do outro feita de forma direta afirma-se diante do eu poético, definindo o tempo cronológico e buscando conduzir o olhar do eu. A afirmação do outro pela voz que fala diretamente entra em tensão com a voz do eu que também usa o espaço da canção para construir e fugir para um novo tempo. A tensão entre as vozes é amenizada por duas situações: a primeira pela sobreposição da voz do eu, o que diminui e limita o espaço do outro, como acontece no verso “Temos todo o tempo do mundo”. A segunda situação insere-se na execução da canção, em que não há dois intérpretes que cantam e encenam as vozes, pois o cantor, geralmente Renato Russo, assume todas as vozes e não enfatiza nenhuma delas. Na performance da canção, o intérprete canta e incorpora a voz como se ela fosse somente a do eu poético, sendo que a voz do outro que aparece no texto escrito também é incorporada pelo mesmo intérprete e parece ser a personificação do eu poético. Resumidamente, aproveitando Paul Zumthor (2005), na performance o intérprete personifica o eu poético, dando espaço sonoro para sua voz.

Os versos “Sempre em frente,/ Não temos tempo a perder” apresentam um recurso muito usado por Renato Russo. Os versos citados estão acompanhados de aspas, indicando uma fala outra que lhe vem por meio de uma memória. A promessa evasiva de um tempo perfeito, esse que insiste na memória, choca-se com o passado imperfeito, em que o eu poético tenta esquecer.

Chega-se, desse modo, ao problema do eu poético: esquecer a memória que não se apaga. Para isso, o eu poético busca o esquecimento por meio do adormecimento, como se os sonhos pudessem enganar a memória, instaurando a imagem da utopia. Conforme Angela Guida (2013), o homem busca enganar e esquecer os fatos da memória para escapar do tempo cronológico, porque o tempo cronológico condiz com a passagem da vida independente da vontade do homem. Por este motivo, a memória torna-se um tempo imperfeito, uma vez que o homem não percebe que a vida passou. A escapatória do homem do tempo cronológico resume-se à enganação da memória, esquecendo o passado que se foi e vivendo um novo tempo, feito da vivência plena do ser: “parece-nos mesmo que o autoengano e a falsificação de memórias, em especial, a distorção caminham por paragens muito contíguas e têm no esquecimento a principal via para o tempo poético” (GUIDA, 2013, p. 67). Por ser o tempo poético o tempo da plenitude do ser, o tempo poético corresponde ao tempo da utopia, enquanto o cronológico, à distopia. Isto posto, o tempo cronológico da canção “Tempo Perdido” define-se pela distopia, porque o passado é o registro das falsas promessas; o presente significa as lembranças das memórias do passado, e o futuro não existe. Diante disso,

o esvaziamento de sentido do tempo cronológico na canção alia-se às promessas que não garantem a mudança da sociedade e, conseqüentemente, a edificação da utopia. As promessas funcionam apenas como molas motivadoras para um caminhar conduzido e manipulado para o futuro, um caminhar do mundo, feito pelo mundo. Este caminhar vazio é rejeitado pelo eu que deseja o tempo que escapa da cronologia, porque é o tempo de experiência do significado e do sentido da existência. Dessa forma, a canção não segue um dos caminhos da utopia, levantados por Beatriz Berrini (1997), já que não há a “*Nostalgia* de um passado feliz” (BERRINI, 1997, p. 23), uma vez que ele é a fonte de tristeza do eu poético. A utopia segue a consciência do presente, que guarda em si a memória de um tempo que se quer esquecer.

Na terceira estrofe – o terceiro quarteto – ocorre a representação do passado que toca o tempo presente. Nele, há as presenças dos fluidos corporais, suor e sangue, que simbolizam as dificuldades da vida:

Nosso suor sagrado
É bem mais belo que esse sangue amargo
E tão sério
E selvagem.

O elemento suor atrela-se ao esforço físico do homem obtido com as dificuldades que as pessoas enfrentam ao longo de suas vidas. Apesar do suor, costumeiramente, despertar nojo devido à consistência pegajosa e ao odor, na canção recebe o status de belo e de sagrado, como se dissesse que a vida edifica a sociedade que lida e mantém por meio da promessa evasiva de um futuro utópico a desigualdade social entre os homens. A vida sagrada contrasta com a imperfeição da sociedade, levantando a premissa de que a vida foi em vão, porque o homem não colhe frutos do próprio esforço físico. Daí o suor ser comparado à seriedade e à selvageria. O suor do ser humano é sério, enquanto as promessas são falsas. O suor do homem que vive arduamente é selvagem, porque contém traços de liberdade e de violência.

O estabelecimento do suor como a imagem da vida árdua, séria e selvagem entra em contraste com o sangue. O símbolo do sangue associa-se à imagem de vida em plenitude, pois o sangue compõe a manutenção fisiológica do organismo. Para enfatizar o símbolo do sangue como a imagem da vida, existe a questão bíblica do cristianismo. Na última ceia antes da crucificação, Jesus Cristo transformou o vinho em sangue:

26 Durante a refeição, Jesus tomou o pão, benzeu-o, partiu-o e o deu aos discípulos, dizendo: “Tomai todos e comei, isto é meu corpo”. 27 Tomou depois o cálice, rendeu graças e deu-lho, dizendo: “Bebei dele todos, 28

porque isto é o meu sangue, o sangue da Nova Aliança, derramado por muitos homens em remissão dos pecados. 29 Digo-vos: doravante não beberei mais desse fruto da vida até o dia em que o beberei de novo convosco no Reino de meu Pai (BÍBLIA SAGRADA, Mt, VI: 26-29).

A transmutação de vinho em sangue simbolizava a construção de um novo tempo que era o tempo sagrado. Nenhum homem que tomou e comungou do sangue de Cristo faria-o novamente no tempo da terra, o tempo cronológico. A próxima comunhão aconteceria no Reino dos Céus – o reino da perfeição. Defronte à lembrança do símbolo sangue como aquele que dá a vida plena no tempo da perfeição, não condiz com a imagem do sangue na canção “Tempo Perdido”.

Observa-se que nos versos o sangue não supera a força do “suor”, porque, na canção, o sangue é subjugado ao suor, sua fonte não se origina do corpo santo de Jesus Cristo. Origina-se de um outro responsável pela tortura psicológica decorrida das falsas promessas de um futuro utópico, alcançado graças à vida árdua da população menos favorecida no tempo presente. O sangue apenas pertence ao corpo comum de um homem que mente e engana. Daí o sangue não ter a beleza, nem ser sagrado. Renato Russo realiza uma atitude de profanação com a imagem do sangue, tirando-lhe a imagem da vida e atribuindo-lhe a da amargura: “esse sangue amargo”. A amargura da vida mancha o sangue e retira-lhe o sagrado. A profanação da imagem do sangue, provavelmente, não se realizou de modo intencional, desejando a derrubada do símbolo sagrado, tampouco desejava questionar as crenças religiosas. A profanação acontece pura e simplesmente para definir quem são o eu poético e o outro na canção. O eu poético posiciona-se como o homem comum e simples; o outro vira o algoz, aquele que explora o homem simples. O sangue pertence ao outro que, na terceira estrofe, representa a maldade e a frustração de uma pessoa amargurada.

As três primeiras estrofes, formando os três quartetos, perpassam no tempo cronológico, dividido em passado, presente e futuro. Tal divisão segue a imagem da distopia, já que o passado prometia um futuro perfeito; o presente quer esquecer o passado e o futuro detém as falsas promessas. Quem pensa sobre o tempo cronológico é o eu poético que fala sempre na primeira pessoa do singular e na do plural (“quando acordo”; “Nosso suor”). O discurso em primeira pessoa cria uma linguagem poética de confissão, no mesmo instante em que permite que o eu poético determine-se como o homem comum (o crente das promessas, o desiludido).

Não obstante, os quartetos fazem uso da aliteração e da assonância em, respectivamente, /t/, /s/, /m/, /o/ e /e/. Nilce Sant’Anna Martins (1989) diz que “as consoantes

surdas ([p], [t], [k]) dão uma impressão mais forte, violenta” (MARTINS, 1989, p. 34). Os dois primeiros quartetos insistem na consoante /t/, como se ela sinalizasse o som dos ponteiros de um relógio que martela as horas do dia a dia:

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

A aliteração em /t/ é fortificada pelos sons das consoantes /d/ e /p/ sublinhadas na canção. Não diferente, a assonância em /o/ fecha o som, tornando as batidas do tempo violentas e impetuosas. Por outro lado, as aliterações em /s/ e /m/ e a assonância em /e/ suavizam a violência da consoante /t/; o que acaba por ajudar na criação da sonoridade do relógio. Contudo, o terceiro quarteto abre mão da aliteração em /t/, fixando-se na aliteração /s/ e /m/. Tal mudança de sons não ocorre inocentemente, mas como se o tempo cronológico estivesse fadado ao seu fim. O terceiro quarteto ameniza a violência, porque se move lentamente para o tempo poético que é o tempo da utopia.

A canção “Tempo Perdido”, após a terceira estrofe, o terceiro quarteto, abandona a construção textual anterior e compõe-se de duas estrofes com sete versos cada uma, chamada de sétimas. As sétimas fazem largo uso do enjambement que havia iniciado no terceiro quarteto. Em outras palavras, o terceiro quarteto trabalha como uma transição entre as primeiras e as últimas estrofes. Nele, a passagem da aliteração dos sons “violentos”, como o /t/ e o /d/, para os sons mais amenos nas consoantes /m/ e /s/ mudam o rumo da problemática do tempo. Antes a aliteração explodia como as batidas do relógio e os quartetos, com versos praticamente do mesmo tamanho, contribuía para uma sonoridade regrada, cerzada, cronológica. Agora, os sons abreviam a passagem cronológica, suavizando o tempo que passa como um vento. A aliteração /m/ suaviza, enquanto a aliteração /s/ assopra o tempo (parafraseando Nilce Sant’Anna Martins, 1989, p. 35 e 37):

*Veja o gol dessa manhã tão cinza:
 A tempestade que chega é da cor dos teus
 olhos castanhos*

Observe que a assonância /o/ também começa a ceder o espaço para as assonâncias /e/ e /a/, sendo que a assonância /e/ tende para o som neutro. O jogo de sons iniciados nas sétimas favorece a entrada de um novo tempo que traz a figura do outro agora como ser companheiro

do eu poético. É interessante ressaltar que, nas estrofes anteriores, o outro era considerado o elemento da imposição, da mentira, da crueldade. Mas, a partir dos versos “A tempestade que chega é da cor dos teus/ olhos castanhos”, o outro converte-se na entrada para o tempo da utopia.

A canção faz uso, novamente, da sinestesia para criar as imagens da passagem dos tempos. Anteriormente, a sinestesia falava do suor e do sangue, agora ela fala das cores cinza e castanho. Vinda no primeiro verso da quarta estrofe, a cor cinza contrasta com a claridade do sol: “Veja o sol dessa manhã tão cinza”. A cor acinzentada da manhã prenuncia a tempestade apontada no verso subsequente; no entanto, a tempestade, que se apresentava na cor cinza, altera-se para a cor castanha, uma espécie de marrom, característico dos pelos e dos cabelos. Daí o eu poético associar a cor castanha com os olhos do outro, com quem fala para apreciar a tempestade. A cor castanha chama a atenção não somente pela falta de conexão com a tempestade, mas porque na execução da música, ainda que não tenhamos conhecimentos de melodia e de harmonia, é notória a acentuação da fala na palavra “castanhos”. Provavelmente, a cor sugere duas situações: a primeira de que a tempestade é muito forte e temerosa e a segunda de que o outro é alguém próximo e companheiro do eu poético. As duas situações interligam-se, porque a tempestade simboliza a mudança do tempo e expõe a presença do outro companheiro que estava ausente na canção.

A tempestade marca o tempo cronológico do presente por meio dos verbos no modo imperativo afirmativo “veja” e no modo indicativo, do tempo presente, “chega”. Podemos entender que a tempestade, marcada no tempo cronológico, mostra o período de intempéries do eu poético, porque o passado corresponde ao tempo perdido, o futuro, às falsas promessas, e o presente significa a insegurança. Martim Vasques da Cunha (2012) explica que a relação dos tempos com a utopia e a distopia refere-se ao modo de vida. O homem deseja uma forma nova e melhor de vida, projetando-a no tempo futuro. No passado, concentra-se a vida árdua. No presente, localiza-se a incerteza de ter-se o futuro, porque o homem possui apenas as lembranças do passado imperfeito: “Mas viver – a mais séria das ocupações – é um processo durante o qual o homem aponta para um futuro desconhecido e apóia-se em um presente frágil; a única certeza que tem são suas experiências do passado” (CUNHA, 2012, p. 57). A tarefa de viver de cada ser humano é uma tarefa árdua, a passagem do tempo cronológico impõe-se independente da vontade individual. A organização temporal cronológica colabora para a multiplicação das imagens da utopia e da distopia, o homem percebe que a vida passada não foi vivida plenamente. Então, o homem projeta o futuro como o tempo da vida

plena. Como o futuro não ultrapassa a margem de um sonho da imaginação, sendo o presente o divisor do tempo entre o passado distópico e o futuro utópico.

A menção à tempestade, não obstante, resgata a metáfora da água na canção poética de Renato Russo. Como visto no capítulo anterior, a água aparece constantemente em seus textos e pode expressar a limpeza, a corrupção, a dificuldade. No caso da canção “Tempo Perdido”, a água que surge disfarçada pelo vocábulo “tempestade” e indica as dificuldades do eu poético em vencer o tempo cronológico que se associa à imagem da distopia. A tempestade colabora para a divisão do nível de experiência do eu poético, porque ela surge como o fenômeno que permite o vivenciamento da própria existência a partir de um outro que é o tu, e, ao mesmo tempo, ela freia a experiência do eu com o mundo. A tempestade faz uma incisão no tempo cronológico, abrindo espaço para o tempo do ser.

A canção “Tempo Perdido” averigua a incerteza do presente e busca o apoio no outro companheiro: “Então me abraça forte/ e me diz mais uma vez/ Que já estamos distantes de tudo:/ Temos nosso próprio tempo”. O outro é a chave de segurança para o eu poético. Portanto, a partir do outro, o eu poético espera a tempestade do tempo cronológico e impulsiona-se para o tempo poético. O movimento de “impulso para a criação de um futuro melhor” (BERRINI, 1997, p. 23) define a utopia do eu poético. Contudo, o impulso do eu poético não aponta para a chegada do futuro. Aponta para outro tempo, o tempo da experiência do ser.

Angela Guida (2013) defende que o “tempo autêntico” não marca a passagem do tempo através dos dias, horas, meses, anos. O “tempo autêntico” é a experiência do homem com o mundo. A experiência acontece quando o homem sente e vive plenamente o mundo em que está, independente da passagem do tempo: “O tempo autêntico só se dá como presença porque não se dá como sucessão, não se dá como sequência de agoras, portanto, não se deixa guiar por um relógio ou qualquer outro mecanismo de medida. Ele dá-Se” (GUIDA, 2013, p. 35). O tempo autêntico acontece quando o sujeito vive a experiência plena do ser. Este tempo responde pela confluência do passado, do presente e do futuro, porque se baseia na sensação e na percepção do indivíduo. O tempo autêntico ocorre no ser, como o tempo da poesia que se dá na vivência plena do homem.

Na última estrofe, o tempo do eu poético transforma-se suavemente no tempo autêntico, como o tempo da poesia, porque o eu começa a viver plenamente o ser a partir da experiência compartilhada do outro. Ademais, o tempo cronológico começa a tornar-se uma época remota. Passado, presente e futuro acabam e cedem espaço para o tempo próprio da convivência plena entre o eu e o outro: “Que já estamos distantes de tudo:/ Temos nosso

próprio tempo”. O tempo da presença plena, que Angela Guida nomeia como tempo da poesia e tempo autêntico, inaugura um espaço diverso do real, em que o tempo determina o espaço. Segundo Mikhail Bakhtin (2006), quando o tempo e espaço se fundem, surge o cronótopo: “Tudo nesse mundo é *tempo-espaço*, *cronótopo* autêntico” (BAKHTIN, 2006, p. 245). Não existe a dissociação entre tempo e espaço, uma vez que tudo o que existe no espaço sofre a ação do tempo. Em suma, o tempo não é imutável e não é partido do espaço. É importante advertir que a ideia de Mikhail Bakhtin sobre o cronótopo vem da análise da obra literária de Goethe. Seus textos usavam o tempo como fenômeno indissociável do espaço, porquanto o tempo depende do espaço para realizar-se.

A canção “Tempo Perdido” não atinge a profundidade da obra de Goethe com relação ao tempo e ao espaço. Todavia, sugere que o tempo da poesia depende da existência de um espaço que não seja o do tempo cronológico. Quem divisa os tempos e os espaços é a tempestade que impõe a imagem da transição entre a distopia do tempo cronológico e a utopia do tempo poético.

Assim, a última estrofe declara que o tempo da presença plena do eu poético contrapõe-se ao tempo cronológico: “O que foi escondido é o que se escondeu/ E o que foi prometido,/ Ninguém prometeu”. Ao comparar as promessas de uma utopia no futuro e as distopias do passado com a possibilidade de um novo tempo, chamado por Angela Guida de tempo da poesia, o eu poético utiliza o discurso da ironia. O discurso ajuda a entender a contemplação do eu poético em ver que, no tempo cronológico, havia imperfeição, em que tudo o que era promessa, como em um passe de mágica, deixava de ser. Mas, no tempo da poesia, as promessas não existem, porque o eu poético determina o próprio tempo da utopia. O eu poético, conseqüentemente, prefere a claridade das luzes falsas, como a claridade do sonho, do que a escuridão do real: “Não tenho medo do escuro, mas deixe as/ luzes acesas agora”.

Para entender melhor o tempo da poesia, a leitura de Octavio Paz (1982) esclarece mais nitidamente como se edifica este tempo. Segundo o crítico, o tempo da poesia é o tempo do próprio ser humano, em que o homem experimenta a vida de maneira concreta e sensível. Este tempo não pode ser cronometrado, porque é definido pela sensação de cada corpo humano:

O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos. O ritmo realiza uma operação contrária à operação

dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção. Contínuo jorrar, perpétuo andar para frente, o tempo é um permanente transcender. Sua essência é o mais – e a negação desse mais. O tempo afirma o sentido de modo paradoxal: possui sentido – o de ir mais além, sempre fora de si – que não cessa de se negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, se repete; cada repetição é, porém, uma mudança (PAZ, 1982, p. 69).

Viver o tempo da poesia significa viver o tempo que está no interior de cada pessoa. Este tempo impulsiona o homem para as direções que deseja, por isso, é um tempo concreto: o homem participa ativamente das transformações ao longo de sua vida. Cada um tem um ritmo que determina o seu próprio tempo. Isso isola o tempo cronológico, porquanto a passagem da cronologia não detém a experiência de vida do homem. Por esse motivo, Octavio Paz associa o tempo da poesia com o ritmo, indicando, posteriormente, que o tempo da poesia está no ritmo do poema. A canção “Tempo Perdido” assegura o ritmo do tempo cronológico e do tempo da poesia. Enquanto concentra-se no tempo cronológico, o ritmo lembra as batidas do relógio, marcando o compasso do cotidiano em que as promessas de um tempo melhor nunca se concretizam. O ritmo cronológico, enfim, desenha a imagem da distopia: o tempo que passa e que o eu poético repugna, tentando esquecê-lo para ter a chance de um novo tempo.

Quando o ritmo da canção abandona as batidas do relógio, abre as portas para o tempo da poesia. As portas trazem o outro do eu poético não como seu algoz, e sim como seu companheiro e sua segurança para enfrentar a tempestade. Então, o outro, presente no tempo da poesia, simboliza a passagem do tempo distópico para o tempo utópico. Para caminhar, o eu poético suplica ao outro que o acompanhe e fundem, afinal, o tempo particular do ser humano. Portanto, no tempo da utopia, não há tempo perdido, há muito tempo para a vida plena, porque no tempo da poesia, o eu e o outro não envelhecem, acreditando nas promessas falsas. No tempo da poesia, eles rejuvenescem: “Somos tão jovens”.

3.2 Canção “Andrea Doria”: a perda do sonho utópico

A canção “Andrea Doria” resgata a passagem do tempo, fixando-se no tempo cronológico entre o passado e o presente. O tempo traz as presenças de um sonho utópico e de um real distópico. Tais presenças invadem as reflexões do eu poético que analisa as experiências de vida a partir das memórias que tem sobre o passado e das memórias em produção no tempo presente. O eu poético é o sujeito que pensa sobre a própria existência e a

sociedade. No seu pensar, o eu poético vê um mundo em decadência, em que não há a procura por um mundo novo e melhor. Ao visualizar o mundo decadente, o eu poético nota que suas esperanças afundam juntamente com a sociedade, uma vez que elas não se tornam ações concretas de mudanças.

Os sonhos do eu poético contrastam com um real que se traduz pelo mundo conflituoso e decadente, onde o homem não encontra a liberdade e o companheirismo. Nesta canção, o real distópico acontece nos tempos passado e presente; enquanto o sonho encontra-se em uma fração de esperança que data no tempo passado.

Andrea Doria

Às vezes parecia que, de tanto acreditar
Em tudo que achávamos tão certo,
Teríamos o mundo inteiro e até um pouco
Mais:
Faríamos floresta do deserto
E diamantes de pedaços de vidro.

Mas percebo agora
Que o teu sorriso
Vem diferente,
Quase parecendo te ferir.

Não queria te ver assim –
Quero a tua força como era antes.
O que tens é só teu
E de nada vale fugir
E não sentir mais nada.
Às vezes parecia que era só improvisar
E o mundo então seria um livro aberto,
Até chegar o dia em que tentamos ter demais,
Vendendo fácil o que não tinha preço.

Eu sei – é tudo sem sentido.
Quero ter alguém com quem conversar,
Alguém que depois não use o que eu disse
Contra mim.

Nada mais vai me ferir.
É que eu já me acostumei
Com a estrada errada que eu segui
E com a minha própria lei.
Tenho o que ficou
E tenho sorte até demais,
Como sei que tens também.

A voz do eu poético da canção “Andrea Doria” ocorre na primeira pessoa, por isso, tem uma fala oscilante entre um “eu” e um “nós”. Esta oscilação mostra o tipo de abordagem que deseja traçar, uma vez que o eu poético também faz referências a um outro com quem desenvolve um tipo de monólogo de confissão e de análise, como observamos no verso: “Não queria te ver assim”. No referido verso, o eu poético fala ao outro que se transcreve pelo pronome pessoal do caso oblíquo “te”. Nesse instante da canção, a voz do eu poético localiza-se na primeira pessoa do singular. Entretanto, a canção inicia-se com o eu poético tomado pela sensação e pela certeza de integrar um coletivo que se impõe por meio da primeira pessoa do plural: “Até chegar o dia em que tentamos ter demais”. O eu poético como um ser coletivo lembra a ideia de Nelson Levy (2012) sobre a utopia. Segundo o escritor, a utopia sofre modificações ao longo da história, sendo que, na modernidade, ela pode reintegrar o conceito de liberalismo ou ser contrário a ele. Contudo, uma característica que a utopia nunca perde é a noção de comunidade: “não se consegue modernizar o conceito de comunidade, pois ele estará sempre relacionado à exigência de se estabelecer o princípio da identidade absoluta como fundamento universal do campo sociocultural” (LEVY, 2012, p. 158). O senso de comunidade depende da relação com o outro, porque somente com a presença do outro que o ser individual delimita a si mesmo e constrói as esferas sociais e culturais de uma comunidade. A comunidade funciona como uma colmeia que fornece ao homem as bases de formação de sua identidade. A canção “Andrea Doria” intercala o ser coletivo e o ser individual, levantando questionamentos sobre a utopia e a distopia. Ou seja, o eu poético transita como ser coletivo ao abordar a utopia e como ser individual ao abordar a distopia. Esta forma de abordagem insere-se no que diz Nelson Levy sobre a utopia, porque, como comunidade, o eu poético experimenta o sonho da utopia: a força do ser coletivo. A estrofe primeira da canção permite visualizar o eu poético como ser coletivo:

Às vezes parecia que, de tanto acreditar
 Em tudo que achávamos tão certo,
 Teríamos o mundo inteiro e até um pouco
 Mais:
 Faríamos floresta do deserto
 E diamantes de pedaços de vidro.

O eu poético como ser coletivo designa-se pelos verbos da primeira pessoa do plural “achávamos”, “teríamos” e “faríamos”, o que indica que a sua voz se configura na representação de um sonho que crê em um mundo melhor. Tanto o sonho quanto o mundo pertencem a todos, daí a noção de coletividade. Isso acontece porque o coletivo compõe uma

espécie de identidade, em que os indivíduos da comunidade estabelecem uma relação de cumplicidade. De acordo com Paul Zumthor (2005), a voz da poesia desenvolve uma situação de diálogo entre o eu e o outro, o que, no caso da canção “Andrea Doria”, pode ser interpretado como o eu poético (o detentor da voz) e o outro ser do eu poético: “quando um poeta declama seu próprio texto, estamos diante dele numa situação de diálogo, uma imediatez se estabelece entre sua palavra, a percepção que temos dele e os efeitos psíquicos que ele gera em nós” (ZUMTHOR, 2005, p. 70). A canção “Andrea Doria”, por sua vez, parece não estabelecer um diálogo, escolhendo uma espécie de monólogo, pois somente ouvimos a voz do eu poético. O monólogo entre o eu poético e o outro ajuda a comunidade a experimentar a relação de identidade que se incorpora na voz do eu poético de modo pluralizado. Isto é, a voz do eu poético em primeira pessoa do plural institui uma noção de coletividade, mostrando que o sonho utópico pertence a um “nós”.

Os verbos “achávamos”, “teríamos”, “faríamos”, conjugados no modo indicativo, retornam ao passado, seja pela ação interrompida do pretérito imperfeito, seja pela ação futura do futuro do pretérito. Os versos “Às vezes parecia que, de tanto acreditar/ Em tudo o que achávamos tão certo” determinam que a crença do eu poético “coletivo” ocorreu no passado, quando havia a busca por um paraíso. Conforme Martim Vasques da Cunha, no livro *Crise e utopia* (2012), e Beatriz Berrini, no livro *Utopia, utopias* (1997), o passado pode significar a imagem do lugar e do tempo perfeitos, quando o homem vivenciava a bondade humana. Beatriz Berrini expressa que o passado significa o tempo perfeito, contrário ao presente que é visto como uma tortura para o homem:

A insatisfação com o presente arrasta o homem a se refugiar nas lembranças do passado, que ele embeleza e aprimora: *lá* para trás ficou um tempo e um mundo feliz, irrecuperável. Ou então, leva-o a criar um espaço imaginário, diferente da realidade em que está mergulhado e que por isso poderá satisfazê-lo: *lá* eu seria ou serei feliz... O início confundir-se-ia com o fim (BERRINI, 1997, p. 49).

Beatriz Berrini explica que o homem se sente incomodado com a sua realidade, pois ela está construída sobre os males da humanidade. Para refugiar-se da realidade, o homem resgata no passado a imagem de paraíso, porque deposita no passado o tempo da inocência, da infância, quando não havia maldade. O passado começa a significar a imagem da utopia. Na canção “Andrea Doria”, o eu poético faz o movimento de retorno ao passado em busca do paraíso, percebendo somente a existência das crenças de que suas ações poderiam construir um novo universo. Por essa razão, o passado não representa a utopia concretizada no real,

uma vez que a crença do eu poético nunca ultrapassou os limites dos sonhos: “Eu sei – é tudo sem sentido”. Novamente, o tempo é tratado como um processo de esvaziamento de sentido, o que, na canção em questão, para o eu poético, aponta para a ausência de utopia no real, porquanto, ao olhar para o passado, chega-se à conclusão de que as crenças na utopia não se efetivaram. Da mesma maneira, o presente associa-se ao real imperfeito. Com um real sempre edificado pela imperfeição distópica e um sonho utópico sem concretização, o mundo acaba por se traduzir justamente pelo esvaziamento do sentido.

O tempo, na canção “Andrea Doria”, age diferentemente da canção “Tempo Perdido”, em que o tempo cronológico se opunha ao tempo do ser, porque, em “Andrea Doria”, o tempo permanece com a marcação cronológica e não se prolonga para o tempo do ser. O tempo cronológico, de acordo com Angela Guida (2013), trabalha como uma prisão para o homem, porque determina o ritmo de vida do ser humano:

O tempo sempre se constituiu como um desafio-enigma em praticamente todas as áreas do conhecimento, em todas as épocas. Uma espécie de adaga apontada para a cabeça, sobretudo daqueles que vislumbram apenas a existência do tempo de *Chronos*, encarcerado às engrenagens de relógios, folhas de calendários ou de qualquer outro mecanismo de medição temporal que se rende à triádica divisão – passado, presente, futuro. Uma das doenças da chamada vida moderna, todos hão de concordar, parece ser a queixa da falta de tempo (GUIDA, 2013, p. 16).

Para Guida (2013), a compreensão do tempo sempre despertou o interesse do homem, e uma das maneiras de contar o tempo foi determinando-o em eventos do passado, do presente e do futuro. A determinação dos tempos engessa a percepção do homem diante da vida, pois ele prende-se à rotina do relógio para executar as tarefas. Na vida moderna, acentua-se a prisão do homem pelas marcas do tempo cronológico, uma vez que o cotidiano se estabelece pela tarefa vinculada com as horas do relógio. Na canção “Andrea Doria”, o vínculo com o tempo cronológico delimita o tempo do sonho utópico. No tempo do passado, havia uma possibilidade de paraíso, todavia, no tempo presente, o paraíso perde-se e instaura-se a descrença. Em contrapartida, apesar do passado representar um retorno possível de paraíso por meio da presença de um sonho utópico, o passado ainda não se configurava como perfeito. O real já se impunha como verdade para o eu poético; e as esperanças baseavam-se em um coletivo que compartilhava dos mesmos objetivos, que eram a instauração de uma sociedade perfeita: “Teríamos o mundo inteiro e até um pouco/ Mais:/ Faríamos floresta do deserto/ E diamantes de pedaços de vidro”.

Os versos “Fariamos floresta do deserto/ E diamantes de pedacos de vidro” trabalham com a ideia de transformação da matéria. A primeira transformação decorre da virada dos ambientes naturais do deserto para a floresta. A imagem do deserto, sempre caracterizada pelo ambiente hostil e de difícil sobrevivência, em que a falta de água e a escassez de plantas complicam a alimentação dos animais. Poucos são os que suportam a vida no deserto. Na floresta, ocorre o inverso, há água e plantas em abundância, favorecendo a multiplicação e a diversidade de animais e, conseqüentemente, de pessoas. É interessante lembrar que o deserto, muitas vezes, deriva do mau aproveitamento da natureza. As sucessivas extrações descontroladas dos bens naturais desertificam a floresta, logo o deserto advém da ação do homem. Na canção, o eu poético acreditava que tinha poder de transformar o deserto em floresta, de modificar o real distópico em um real perfeito, uma vez que o real tem sua imagem associada à imagem do deserto, e o sonho à imagem da floresta. O eu poético desejava e acreditava em seu poder transformador.

A certeza no poder transformador acentua-se quando o eu poético acredita não somente na modificação do deserto em floresta, e sim na modificação do vidro em diamante. Nesta segunda transformação, a passagem de um material não nobre para um nobre chama muito a atenção. O vidro é um objeto que não tem pureza e, para existir, depende da mistura da areia, do calcário e da barrilha em uma temperatura altíssima. Isso não acontece com o diamante que é encontrado na natureza, sem a mistura de nenhum outro elemento. O diamante tem pureza em sua composição e uma das características belas do diamante é que ele reflete as cores do arco-íris, coisa que o vidro não consegue executar. Daí o diamante ser considerado uma matéria nobre, enquanto o vidro é um objeto comum. Novamente, o eu poético cria no poder transformador: alterar a impureza do vidro para a pureza do diamante. O vidro, como impuro e imperfeito, significava o real, da mesma maneira, o diamante representava a utopia contida no sonho.

Desse modo, a ideia básica de transformação consiste em mudar o feio em belo, o ruim em bom, o fraco em forte. A transformação denuncia que o passado não era perfeito, mas tinha condições do ser humano ter sonhos. São estes sonhos do passado que projetam o espaço de utopia na canção. Os sonhos fazem parte de um eu poético que se define como um coletivo, por isso, o poder de transformação pertence a todos. O passado marca o reencontro do eu poético “coletivo” com o sonho de perfeição. Em contrapartida, o passado traz a presença da distopia, porque, sem ela, não pode haver a utopia:

vê-se que o imaginário distópico, em tempos de incerteza, tenta prognosticar alguns sintomas, medos, catástrofes em nosso imaginário com o intuito de resgatar e fortalecer alguma racionalidade ética no sentido mais profundo do que seja a vida, a solidariedade e o próprio conceito de humanidade (ARAÚJO, 2011, p. 9).

Conforme Rogério Bianchi de Araújo, a distopia leva o homem a desfrutar do fim da esperança, trazendo o medo e a decepção como emoções dominadoras da ação humana. Mas, ao mesmo tempo em que a distopia causa a desesperança, ela desestabiliza o homem e incentiva-o a procurar uma vida melhor. Ela causa a busca por um lugar melhor, que garanta uma melhoria de vida, baseada nos ideais de solidariedade e de coletividade. A distopia é, por assim dizer, o fim e o começo da esperança. O real do passado do eu poético, na canção “Andrea Doria” funciona como a porta de saída e de entrada da esperança. Vendo o mundo como um lugar ruim, porque é desértico e chulo como o vidro, o eu poético lança-se à esperança de transformar o imperfeito em perfeito, modificando o deserto e o vidro em floresta e em diamante.

Na segunda estrofe, o eu poético desmembra-se do “nós” e assume o sujeito singular: “Mas percebo agora/ Que o teu sorriso/ Vem diferente,/ Quase parecendo te ferir”. O tempo não se refere ao passado, e sim ao presente. O tempo presente embasa-se na divisão dos pares integrantes da coletividade. A divisão define os sujeitos figurados no eu poético e no outro. É aqui que o eu poético trava uma espécie de monólogo, porque sua voz não representa mais a dos demais. A separação do eu poético e do outro desperta o olhar subjetivo do eu poético sobre a desilusão do outro: “o teu sorriso/ Vem diferente,/ Quase parecendo te ferir”. O sorriso modificado indica que a decepção com o mundo teria afligido a alma do outro, mas é somente uma aparência, porque o advérbio “quase” retira do verso o ferimento causado pela desilusão. Além disso, o tempo presente cria um laço com a presença do outro. Segundo Michèle-Ansart Dourlen (2012), a noção do outro está ligada ao tempo, o que na canção ocorre como o passado, que assegurava a coletividade, e o presente, que separa os indivíduos:

Estas situações extremas [a humilhação, o sentimento de impotência e a proximidade com a morte] e a oscilação do sentimento de identidade que provocavam revelam características do sujeito que ultrapassam o quadro histórico; permitem que, na vida psíquica, a dimensão da alteridade está sempre presente e ligada à relação com o tempo, à indeterminação da relação com o futuro (DOURLLEN, 2012, p. 35).

O texto de Michèle-Ansart Dourlen expressa que a noção de alteridade se fortifica nas relações extremas que envolvem guerras e ameaças à integridade do corpo físico-psicológico

do homem. As relações extremas levam o ser humano a vivenciar plenamente a relação com o outro, ora para criar vínculos de identificação, ora para repudiar os atos que contrariam as crenças particulares. Independentemente dos vínculos desenvolvidos nas relações extremas, a alteridade depende sempre de uma relação com o tempo, porque o tempo interage com as ações humanas. Na canção “Andrea Doria”, o tempo passado imperfeito presentifica a relação de coletividade que se dá por meio da identificação de um grupo e da solidariedade; no tempo presente, a relação dá-se pela separação entre o eu poético e o outro. Desse modo, o presente figura fortemente na imagem do real distópico, porque finda a noção de coletividade.

O monólogo, retornando à segunda estrofe, realiza-se na percepção sobre o outro e na análise crítica sobre este mesmo outro. No primeiro caso, o eu poético consegue ver com amplitude o mundo a partir das decepções que são expressadas pelo outro. O outro, neste momento da canção, não corresponde a um adversário, mas a um companheiro que compartilhava os mesmos sonhos do passado, quando formavam um coletivo. A separação eu/outro permite que o eu poético desenvolva a visão crítica sobre o outro, o que ajuda a definir o monólogo que denuncia os julgamentos subjetivos do eu poético. Esta espécie de monólogo prolonga-se para a estrofe seguinte.

Não queria te ver assim –
Quero a tua força como era antes.
O que tens é só teu
E de nada vale fugir
E não sentir mais nada.



Separação: eu
poético / outro

Às vezes parecia que era só improvisar
E o mundo então seria um livro aberto,
Até chegar o dia em que tentamos ter demais,
Vendendo fácil o que não tinha preço.



Retomada do eu
poético “coletivo”

A terceira estrofe continua a segunda até a sua metade, quando retoma a primeira estrofe. O início da terceira corresponde à separação do eu poético e do outro; e a metade da estrofe retorna para o eu poético que se considera como um ser coletivo. No início da primeira parte da estrofe, o eu cria a expectativa de um diálogo com o outro. Todavia, o diálogo não se concretiza, reafirmando a problemática do monólogo. Ainda assim, o monólogo do eu poético surge como um conselho (“O que tens é só teu / E de nada vale fugir”) e uma súplica (“Quero a tua força como era antes”). No caso do conselho, o eu poético promete ao outro que as experiências do passado compõem as memórias do presente e nada pode derrubá-las, por isso, as experiências não são esquecidas e o outro não tem como fugir delas. No caso da súplica, o

eu poético injeta um tipo de ânimo no outro, salientando a força que tivera no passado. Essa força corresponde às crenças de que mudariam o mundo.

A união dos versos “Quero a tua força como era antes” e “E não sentir mais nada” tem-se, novamente, a busca da utopia perdida. O outro deve manter-se forte e não se tornar indiferente, visto que a indiferença constitui um fator importante na formação da distopia, porque se baseia no comportamento humano acomodado que não acredita na mudança: “Só nos tornamos tolerantes na medida em que perdemos o vigor, em que regressamos suavemente à infância, em que estamos demasiado esgotados para atormentar o outro por amor ou ódio” (CIORAN, 2011, p. 16). De acordo com Emil Cioran, a tolerância carrega a distopia, porque ela não indica que o homem se tornou bondoso e pacífico. Ela mostra que o homem está cansado, que perdeu as ilusões e os sonhos e entrega-se ao mundo imperfeito. A ação da tolerância aparece na canção “Andrea Doria” como a perda de emoção e de crença do outro. Tolerante, o outro não demonstra a força que tivera, ficando o eu poético encarregado de restaurá-la, ainda que ele, o eu poético, tenha perdido a crença, mas ainda possui forças para enfrentar o mundo da distopia.

A estrutura dos versos na terceira estrofe ajuda a visualizar o eu poético como pertencente a um coletivo e como um separado do outro. No início da primeira parte da referida estrofe, existem versos mais curtos, desenvolvendo uma cadência mais breve e dinâmica. Quando os versos estão mais curtos, o eu poético posiciona-se como um indivíduo separado do outro. Sua voz fica mais dinâmica e crítica, bem como ganha ares de conselheiro. Os versos curtos da terceira estrofe permanecem com o ritmo da segunda estrofe que também é escrito de maneira curta. Novamente, afirma-se que a segunda estrofe e a parte inicial da terceira confirmam a individualidade do eu poético.

Na segunda parte da terceira estrofe, os versos alongam-se e a cadência volta-se para a sonoridade da primeira estrofe, que era composta pela voz de um eu poético da coletividade. A cadência não traz o dinamismo da individualidade: “Até chegar o dia em que tentamos ter demais”. Como um coletivo, o eu poético não se simplifica, pois resgata a volição de um conjunto de pessoas que se pensa como uma unidade. Como na primeira estrofe, a segunda parte da terceira transporta-se para o sonho do passado. No entanto, o sonho agora apresenta-se com certa ironia: “Até chegar o dia em que tentamos ter demais,/ Vendendo fácil o que não tinha preço”. A busca pela construção de um lugar melhor levou as pessoas a venderem a si mesmas, tornando-se objetos de consumo. A ironia que se faz no discurso crítico concentra-se nisso, na venda da própria humanidade. Se anteriormente o sonho era a transformação do

ruim em bom, o real do tempo presente demonstra que a transformação foi contrária, e o homem virou objeto de consumo, recebendo valor monetário pela sua vida.

A volta dos versos longos na terceira estrofe reabre o uso do pretérito imperfeito e do futuro do pretérito nos verbos, respectivamente, “parecia” e “seria”. A insistência do uso dos verbos no pretérito imperfeito e no futuro do pretérito resgata a ideia de utopia centralizada nas ações do passado, porque no tempo presente, o sonho cede ao real e o poder de transformação vira a ambição de ter poder sobre os demais: “Até chegar o dia que tentamos ter demais/ Vendendo fácil o que não tinha preço”. A ideia da venda sobre algo que jamais poderia ser comercializada torna o homem produto com valor monetário que é usado e descartado. O descarte do ser humano produz a ironia da canção, já que o eu poético salienta a comercialização feita de maneira fácil: “Vendendo fácil o que não tinha preço”. A ironia do verso estende a ironia do verso anterior, “Até chegar o dia em que tentamos ter demais”, visto que o eu poético satiriza que a ganância culmina com a objetificação do ser humano. Ouvindo o discurso irônico dos versos, nota-se que há uma mudança na problemática do conceito de poder. Em um momento inicial, o eu poético conhece o poder como algo benéfico, que melhora o mundo e preserva o bem-estar na comunidade. No momento seguinte, o poder perde as qualidades bondosas e vira a ambição desenfreada do ser humano que pretende manter a divisão da comunidade. É esta mudança no conceito de poder que causa o discurso irônico no verso “Até chegar o dia que tentamos ter demais/ Vendendo fácil o que não tinha preço”, bem como lembra o texto de Emil Cioran (2011), uma vez que o filósofo diz que todo homem deseja o poder mas que, em alguns casos raros, o desejo pelo poder resulta em ações boas que lutam por um bem comum. Contudo, na maioria das vezes, o desejo pelo poder domina a razão humana e o homem acaba adoecendo por isso:

Raros são os que não tenham sentido, em menor ou maior grau, a sede de poder que nos é natural; mas, examinando-a bem, esta sede adquire todas as características de um estado doentio do qual só nos curamos por acidente ou então por uma mutação interior semelhante à que se operou em Carlos V quando, ao abdicar em Bruxelas, no auge da glória, ensinou ao mundo que o excesso de lassitude podia suscitar cenas tão admiráveis quanto o excesso de coragem (CIORAN, 2011, p. 47).

A sede por poder deixa os homens em estado doentio, acreditando sempre que devem ter mais poder, criando situações de disputas. Em outras palavras, quem deseja o excesso de poder causa ações terríveis contra a humanidade, uma vez que as disputas que trava leva à morte de milhões de pessoas. Por outro lado, segundo Cioran, o exemplo de Carlos V suscita

boas ações, visto que o imperador da Espanha abdicou do trono e das guerras em prol de uma vida amena e calma. A abdicação de Carlos V tem a mesma força que o poder doentio, enquanto a abdicação constrói uma vida bela, o poder doentio destrói a beleza. Na canção “Andrea Doria”, a passagem da sensação de poder em melhorar o mundo para o poder doentio presentifica a distopia. O coletivo que sonhava em mudar o mundo passou a investir na aquisição do lucro. O coletivo perde-se e instaura-se a noção de individualidade, porque, de acordo com os historiadores e filósofos Emil Cioran (2011), Russel Jacoby (2007) e Nelson Levy (2011), a coletividade não sobrevive em um ambiente que preserve o direito de ter lucro acima de qualquer coisa. A problemática da coletividade versus individualidade aparece primeiramente no romance *A Utopia*, de Thomas More (2015). Nele, o escritor afirma que a propriedade privada eleva o desejo doentio do homem de possuir riquezas:

Estou portanto convencido de que os recursos só podem ser repartidos com igualdade e justiça, que os negócios dos homens só podem ser bem administrados, se for suprimida a propriedade privada. Enquanto ela subsistir, a parte mais numerosa e melhor da humanidade carregará um pesado e inevitável fardo de miséria e de preocupações (MORE, 2015, p. 59-60).

A propriedade privada desperta o interesse material do homem. Tal interesse é maléfico a ele, porque, para conquistar, cada vez mais, bens materiais, esse mesmo homem não mede esforços contra o outro. Não obstante, o homem tende a “escravizar” o outro para a obtenção de riquezas. Em um mundo que luta pela propriedade privada, mora a distopia, porque a sociedade vive da injustiça e da desigualdade. Uma sociedade perfeita não apresenta a propriedade privada, têm-se apenas propriedades pertencentes ao grupo. A organização social sem propriedade privada procura praticar a igualdade e a justiça entre os pares. De alguma forma, a sociedade da canção “Andrea Doria” estimula a propriedade privada, em que a desigualdade prevalece: “Até chegar o dia em que tentamos ter demais”. Daí o eu poético transitar entre o tempo passado e o tempo presente, sendo que, no passado, o sonho utópico era a sociedade igualitária (“Teríamos o mundo inteiro e até um pouco mais”), em que os pares convivessem em uma relação de identidade. No tempo presente, a desigualdade decepciona o outro par do eu poético, causando a divisão entre os indivíduos: “Que o teu sorriso/ Vem diferente”.

Na quarta estrofe, o eu poético volta a abandonar o discurso do coletivo e a utilizar a voz de um monólogo. Diferentemente da segunda estrofe em que o eu poético, separado do

coletivo, imprimia uma voz dinâmica por meio do verso curto, nesta estrofe, ele assume os versos longos, dando maior complexidade a sua voz e confessando as dores e os temores:

Eu sei – é tudo sem sentido.
Quero ter alguém com quem conversar,
Alguém que depois não use o que eu disse
Contra mim.

Agora, o eu poético não se caracteriza pela coletividade, nem pela visão crítica sobre o outro. Ele assume a própria individualidade, imergindo em si mesmo (“Eu sei”). A admissão do eu poético mostra que ele busca a esperança no outro, mas teme que o outro seja seu inimigo: “Quero ter alguém com quem conversar/ Alguém que depois não use o que eu disse/ Contra mim”. Reconhecer que o outro não é seu companheiro denuncia mais uma faceta da distopia, porque o homem perde a confiança na humanidade. A humanidade não estabelece, com isso, os laços de identidade que formam o senso de coletividade. Sem os laços, o mundo vira o ambiente da individualidade e da falta de esperança, afinal, para que o mundo presente na canção se transforme em “diamantes” é necessária a participação de todos.

A última estrofe permanece com a proposta da anterior, explorando a alma do eu poético que discorre sobre as decepções e os caminhos que percorreu ao longo da experiência da vida. Além disso, a estrofe retoma a questão do poder, o que contraria a ideia de poder do início da canção e do interior da canção, em que o poder significava a transformação do imperfeito em perfeito e, agora, o poder não consegue mais tocar o eu poético (“Nada mais vai me ferir”):

Nada mais vai me ferir.
É que eu já me acostumei
Com a estrada errada que eu segui
E com a minha própria lei.
Tenho o que ficou
E tenho sorte até demais,
Como sei que tens também.

O real não surpreende mais o eu poético, por isso, não o machuca mais. As escolhas que fez ao longo de sua vida fazem parte de sua história e pertencem a sua memória, porquanto somente o passado é a única coisa que pertence ao homem, como dizia Martim Vasques da Cunha (p. 57, 2012): “a única certeza que [o homem] tem são suas experiências do passado”. E as experiências do eu poético demonstram que a crença em um mundo melhor declinou em favor de um real imperfeito e solitário. Por outro lado, a crença do eu poético

encontra uma nova possibilidade de existir, sobrevivendo através das memórias do passado e como em um golpe de sorte por sobreviver ao real: “Tenho o que ficou/ E tenho sorte até demais”. A sorte adquire status de utopia, porque ela garante ao eu poético solitário a certeza de possuir algo, no mesmo instante em que restabelece o vínculo com o outro: “Como sei que tens também”.

Em suma, ao lermos-escutarmos a canção, observa-se que o eu poético, ora compondo a coletividade, ora sendo um sujeito solitário, depara-se com um real distópico. A presença dos tempos passado e presente define a existência e a perda de esperança do eu poético. No passado, o eu poético constituía uma unidade, em que o sonho de melhorar o mundo acontecia por meio de um poder de mudança. A constituição do eu poético edificava a imagem utópica que contrariava o real que já se anunciava como imperfeito. No caso do tempo presente, o eu poético reconhece o real como o espaço e o tempo da solidão e da quebra de vínculos entre os pares que integravam a coletividade. Aos poucos, com a quebra de vínculos, o outro figura como um companheiro ou um inimigo, transmitindo o medo do eu poético em confiar nas pessoas. A desconfiança afirma a sensação de individualismo. A mudança de perspectiva sobre o outro advém da mudança de visão sobre o conceito de poder, pois o poder no presente designa-se pela ambição, não mais pela transformação. Este mesmo poder sofre nova alteração na canção quando o eu poético decide usá-lo para manter-se vivo em um mundo distópico. Conforme Renato Russo (2008), a canção “Andrea Doria” trabalha justamente com a capacidade do homem em sobreviver às adversidades da vida imperfeita:

A música [“Andrea Doria”] é um diálogo entre uma menina que era cheia de vida, alegria e planos, e que sempre me deu força, mas, nesse instante, é quem está derrubada. Têm coisas que ela fala para mim e têm coisas que eu falo para ela – o mundo está horrível, mas nós vamos conseguir, vamos juntos etc. Quando você entra no mundo adulto, se não tomar cuidado, deixa entrar o cinismo, fica *jaded* [*cansado*]. E a música é uma conversa em cima disso, e termina justamente falando: ‘A gente tem toda sorte do mundo’ – sem especificar, porque, bem ou mal, a gente não é favelado, não morre de fome (Renato Russo, *apud* ASSAD, 2008, p. 29).

A declaração do compositor ajuda a perceber que o discurso da canção se impregna de sonhos perdidos e de tentativas de reencontrar e acreditar nos sonhos. Os sonhos aparecem como ilusões de um tempo e de um espaço perfeitos e dependem de uma força humana para realizarem-se. A força humana engloba a ação de um todo, nunca o trabalho individualizado do homem. Por esta razão, os sonhos contrapõem-se ao real, porquanto o real denuncia um mundo horrível, em que as pessoas morrem de fome, enquanto outras poucas vivem de luxo e

de abundância. Mediante o real, o eu poético deixa escapar os sonhos, mas admite que a situação seria pior, porque, de alguma maneira, ele tem sorte por ter a experiência de vivenciar a crença em uma imagem de mundo utópica. À vista disso, é possível entender porquê a canção recebe o título de um transatlântico de luxo, naufragado em 25 de julho de 1956. O navio transportava pessoas de diversas classes sociais e, quando naufragou, a maior parte dos passageiros sobreviveu. O interessante é ver que a sobrevivência não considerou a posição social que tinham no navio. O único bem físico herdado do naufrágio foi a experiência da sobrevivência. A canção representa o navio: o eu poético sobrevive ao real, guardando somente as experiências do passado. Como um navio luxuoso que naufraga, o eu poético que tinha sonhos acabou naufragando na distopia. O único bem físico do eu poético é a memória utópica e o resgate, no tempo presente, da utopia por meio da sorte.

Em última instância de leitura crítica, a canção “Andrea Doria” tem uma sonoridade que não causa choque ou estranhamento ao leitor-ouvinte, mesmo pertencendo ao repertório musical do estilo roqueiro. O *rock and roll*, desde sua origem, estrutura-se em um som e uma letra rebelde, facilmente percebida aos ouvidos de qualquer pessoa; sobretudo ao tratar-se da vertente *punk rock*¹⁸, cujos traços são herdados nas composições escritas de Renato Russo, como a simplicidade dos sons instrumentais e das letras de música. No caso da canção “Andrea Doria”, Renato Russo apresenta uma certa preocupação com o texto, ainda que se trate da escrita de uma letra de música. Observa-se que a sonoridade da canção acontece, além dos recursos musicais, na exploração da aliteração e da assonância. A aliteração ocorre nos sons /m/, /n/, /v/ e /s/; e a assonância, em /a/ e /e/.

A aliteração em /v/ e /s/, segundo Nilce Sant’Anna (1989), transmite a ideia de sopro, de passagem, de vento. Já as aliterações em /m/ e /n/ respondem por um som mais longo, remetendo à calmaria. Unidas na canção, elas transportam a ideia de passagem de tempo passado e presente, dando a sensação de que os sonhos são soprados e levados pelo tempo:

Às vezes parecia que, de tanto acreditar
 Em tudo que achávamos tão certo,
 Teríamos o mundo inteiro e até um pouco
 Mais:
 Faríamos floresta do deserto
 E diamantes de pedaços de vidro.

¹⁸As letras das músicas roqueiras costumam trabalhar com vocabulário menos culto, com uso de palavras de baixo calão, gírias e expressões comuns à morte, ao profano, ao erótico. No caso do *punk*, além deste vocabulário, o cantor tende a gritar as palavras, quase sem fôlego, como se as vomitasse durante a execução da música.

Não há o que fazer, mas apenas deixar as coisas como são. Sem acreditar na mudança, o eu poético concentra-se na distopia: “íntima relação que existe entre a criação desses mundos de sonhos e o momento em que o homem se depara com a falta de sentido da vida” (CUNHA, 2012, p. 272). O eu poético percorre a existência dos sonhos para a certeza de um real imperfeito que elimina as esperanças.

Ainda com Nilce Sant’Anna (1989), a assonância em /a/ desenvolve a imagem clara, enquanto a assonância em /e/ é neutra. Na canção, as assonâncias mostram uma imagem clara de um sujeito que se desilude com o tempo presente e com o passado. A desilusão afirma que o mundo do eu poético constitui-se de um real distópico. E este real não coaduna com a mudança para um mundo melhor:

Não queria *te ver* *assim* –
 Quero *a tua força* como *era* antes.
 O que tens *é* só teu
 E de *nada* vale fugir
 E não sentir *mais nada*.

O trabalho com as assonâncias e as aliterações, bem como com a escrita de versos longos e curtos colaboram para a linguagem poética da canção “Andrea Doria”, porque auxiliam a criação de um sonho utópico que se contrapõe ao mundo real imperfeito. A condição distópica do real deixa escapar os sonhos, como passagens do tempo passado e presente. A canção “Andrea Doria” realiza-se no discurso da distopia que derruba a utopia, no entanto, como um homem forte e poderoso, o eu poético, no último lance de sorte, resgata a utopia na certeza de possuir as memórias do passado.

3.3 Canção “Índios”: o discurso da distopia

A canção “Índios” apresenta um discurso poético que representa a imagem da distopia, de modo que esta imagem, novamente, é construída sobre um real imperfeito que se origina da visão subjetiva do eu poético. O sujeito da canção encontra-se desolado e decepcionado com o mundo em que vive, porque o mundo se alicerça na ganância e na individualidade, embora, o mundo, mesmo com os fundamentos antiéticos, lance promessas de um tempo e de um espaço melhores e perfeitos. São as promessas do mundo que não convencem o eu poético, o que nos provoca a ver que a distopia não mora apenas na imagem do mundo, ela se

expande para a personalidade do eu poético, porquanto a desesperança faz parte de sua constituição emocional.

A canção “Índios” dispõe de doze estrofes, costuradas pela repetição do verso “Quem me dera, ao menos uma vez”, salvo que em três estrofes o verso não aparece. Dessas três estrofes, duas são repetidas, por isso, podemos considerá-las como o refrão. A outra estrofe localiza-se no final da canção.

A repetição do verso “Quem me dera, ao menos uma vez” mostra a volição do sujeito cancional e chega a assemelhar-se com uma súplica ou, ainda, com um desejo remoto. A súplica estaria no desejo de ver o mundo imperfeito tornar-se perfeito a partir da mudança de comportamento das pessoas; já o desejo remoto consistiria na vontade de uma mudança que nunca se realizará. Na volição, o eu poético insinua a impossibilidade de realizar alguma coisa que, aos poucos, vai definindo-se pela crença e pela construção de uma sociedade melhor:

“Índios”

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

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

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

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

Quem me dera, ao menos uma vez,
Que o simples fosse visto como o mais importante,
Mas nos deram espelhos
E vimos um mundo doente.

Quem me dera, ao menos uma vez,
Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três
E esse mesmo Deus foi morto por vocês –
É só maldade então, deixar um Deus tão triste.

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.

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

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

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

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

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

Nos deram espelhos e vimos um mundo doente –
 Tentei chorar e não consegui.

Antes de adentrar a questão temática, visualizamos um texto musical com uma estrutura melhor elaborada do que os textos musicais das canções “Tempo Perdido” e “Andrea Doria”. Apesar das estrofes serem irregulares, porquanto mesclam-se entre quartetos, tercetos, quintetos e finalizam com um dístico, a canção “Índios” tem simetria, visto como cada estrofe transmite uma sensação de perda para o eu poético.

A sonoridade dos versos não ocorre no uso das aliterações e das assonâncias. Acontece na leitura silábica das palavras, como observamos no exemplo dos versos “Quem me dera, ao menos uma vez,/ Ter de volta todo o ouro que entreguei” que ficam organizados pela leitura da seguinte forma:

Quem / me / de / ra ao / me / nos / u / ma / vez, /
 Ter / de / vol / ta / to / do / ou / ro / queen / tre / guei”

A leitura silábica dos versos retoma distantemente o recurso de escansão dos versos, muito praticado na poesia mais tradicional. Renato Russo, ainda muito rudimentarmente, procura recriar a sonoridade da escansão dos versos com o intuito de agredir o leitor-ouvinte. De acordo com Paul Zumthor (1997), a voz da poesia acontece ou pela escansão dos versos ou pela execução melódica do canto: “A fala que projeta para o ouvinte a voz escandida ou cantada agride e pacífica, separa ou mediatiza” (ZUMTHOR, 1997, p. 276). Há que se ressaltar que a agressão provocada pelo esboço da metrificação em Renato Russo não significa a ofensa ou o desrespeito, mas uma forma de chamar a atenção do ouvinte por meio de uma voz que utiliza tanto a linguagem coloquial quanto a fala pulsada. Ainda com Paul Zumthor (2005), quando uma pessoa fala, ela impõe-se no mundo de maneira tênue, à medida que sua fala se torna canto, a afirmação do homem torna-se mais enfática, uma presença de maior impacto. Quando a voz do eu poético opta pela leitura pulsada pela “metrificação”, ele está afirmando enfaticamente sua presença para o outro. Isso constitui um tipo de agressão, porque parte da imposição da imagem de quem fala. A leitura escandida da canção “Índios” fica na audição da música, fato que não nos permite esquecer que as canções poéticas de Renato Russo exploram os recursos da melodia e da harmonia musical – elementos que estudiosos da música têm conhecimento para analisar. Ainda assim, a voz na canção parece reconstruir o recurso da escansão; todavia, Renato Russo não leva a cabo a metrificação dos versos, alternando a contagem de sílabas de verso para verso.

O efeito produzido pela leitura silábica ajuda a perceber como o eu poético sofre com o mundo. A cada verso martelado pela leitura e a cada estrofe, o eu poético perde alguma coisa que se reflete em uma crença em constante declínio. A perda dessa alguma coisa interliga-se à presença do outro, o que causa, aos poucos, o mergulho do eu poético na questão existencial a partir da análise que faz do mundo que se põe como o outro. O mundo acaba sendo um tipo de outro que deveria se comportar como o complemento do eu poético. Jacy Alves Seixas (2012) explica que, na modernidade, o outro representa ou a imagem de um amigo ou a imagem de um inimigo. Quando o outro é amigo, há a visualização da bondade, quando o outro é inimigo, a maldade impõe-se:

Do lado do “amigo” alinham-se a verdade, o bem, a justiça, a civilização cobiçada, o progresso, o certo, a beleza, o estético, o limpo, a saúde, a sanidade...; do outro lado, do “inimigo”, encontram-se a falsidade, o mal, a barbárie a ser afugentada a qualquer preço, o errado, a feiúra, o indecoroso, o vil, o sujo, a doença, a loucura... (SEIXAS, 2012, p. 76).

No amigo, encontram-se as imagens da beleza, como a honestidade, a coletividade, a evolução. O outro amigo é, por assim dizer, o complemento benéfico para a alma do eu. Já com o outro inimigo, o eu sente repulsa, porque nele estão concentradas todas as crueldades humanas. O outro inimigo não completa a alma do eu poético, bem como a ofende. Unindo as ideias de Jacy Alves de Seixas com os conceitos de utopia e de distopia, considera-se que o outro implica a distopia e a utopia. Ou seja, a utopia corresponde ao outro amigo, porque ele complementa o eu de tal maneira que o eu e o outro constituam a coletividade. No caso da distopia, o outro inimigo não complementa o eu, não há laços de identidade, há uma quebra do coletivo. Na canção “Índios”, o mundo sob a perspectiva de um outro compõe-se, inicialmente, como o inimigo: aquele que não complementa o eu poético. Daí o eu poético configurar-se como um ser separado do outro, porque o outro inimigo se associa ao mundo. O mundo, por sua vez, integra o real, correspondendo-se à imagem da distopia que, como dito, encontra-se no nível do real.

Nas primeiras estrofes da canção, a representação do mundo resgata duas lembranças, sendo que a primeira lembrança, mais ampla, refere-se ao livro *A Utopia*, de Thomas More (2015). A segunda, ao Descobrimento do Brasil. A primeira estrofe cita o ouro como fonte da ganância e da maldade humanas, porque o ouro desperta a busca desenfreada e brutal para adquiri-lo. Isso ocorre porque o ouro tem grande valor financeiro, o que justificaria a busca. Por esta razão, o ouro foi um dos motivadores das expansões territoriais durante o Renascimento, período em que Thomas More (2015) escreveu o livro *A Utopia*. Na obra, Thomas More diz que os habitantes da ilha não valorizam as pedras preciosas, porquanto elas não suprem as necessidades físicas ou espirituais do ser humano:

Com efeito, estes se espantam que um mortal possa se comprazer tanto com o brilho incerto de uma pequena gema, quando pode contemplar as estrelas e o sol; que exista alguém tão insensato para se considerar enobrecido por uma vestimenta de uma lã mais fina. Pois, afinal, por mais delicado que seja o fio, a lã esteve outrora no lombo de uma ovelha e nunca deixará de ser ovelha. Eles se espantam também que o ouro, por natureza de pouca serventia, seja hoje em toda parte tão prezado, mais prezado até que o homem por quem e para quem seu valor foi conferido; a tal ponto que um pacóvio, burro como uma porta e tão desonesto quanto tolo, tem no entanto sob sua dependência probos e instruídos, unicamente porque possui uma grande quantidade de peças de ouro. Essa mesma quantidade, se um golpe da fortuna ou uma astúcia das leis (tão capazes quanto a fortuna de inventar situações) a retirar desse senhor para dá-lo ao mais abjeto de seus lacaios, fará dele um laçao de seu laçao, como se ele fosse apenas um acessório de sua moeda. Eles compreendem menos ainda e detestam ainda mais a insensatez daquele que presta honras quase divinas aos ricos a quem não deve nada, pela simples razão de serem ricos, quando os sabe sordidamente avarentos e que não terá

a menor moedinha desse pecúlio enquanto seu dono viver (MORE, 2015, p. 95-96).

Para os utopianos, mesmo a matéria mais nobre, como a lã, não ultrapassa o fato de ter sido sustentada por um carneiro. Por isso, não há lógica em dar mais valor do que o objeto realmente vale. O tecido mais nobre não pode subjugar nenhuma pessoa, porque deve ser usado com sabedoria, não com a ganância que permite ao homem acreditar ser melhor ou diferente do outro. A comparação de Thomas More sobre os tecidos também é aproveitada por Renato Russo na segunda estrofe da canção, quando o eu poético diz que o pano-de-chão se origina da seda e do linho, pedaços de tecido cujo preço é elevado:

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

O eu poético fica espantado ao entender que as pessoas mais abastadas utilizam a seda e o tecido nobre como tecidos comuns na confecção de roupas, daí Renato Russo associar estes tecidos ao “pano-de-chão”, como se o “pano-de-chão”, de tecido vulgar, fizesse referência ao tecido usado pelas pessoas mais pobres. No passado, cuja esperança implicava a imagem utópica, o eu poético acreditava que tal ação não passasse de falácia, de uma “brincadeira”. No entanto, no presente, a “brincadeira” faz-se real, o mundo utópico começa a ruir para o eu poético. Se colocarmos o romance de Thomas More (2015) paralelamente às estrofes primeira e segunda, verificamos que, no romance, uma sociedade perfeita não valoriza tecidos nobres, como a seda, para destacar e definir a riqueza das pessoas. Na canção, todavia, os tecidos e os metais nobres não só dividem a sociedade, como expressam o desperdício e a ostentação.

O raciocínio sobre a valorização do tecido nobre, no livro *A utopia* (2015), progride em direção ao ouro. As críticas do escritor ficam agressivas, porque afirmam que a sociedade imperfeita atribui exagerado valor ao metal. As críticas influenciam a primeira estrofe da canção que faz a progressão de imagens contrariamente ao romance, partindo do ouro para os tecidos, pois o ouro pertencia ao eu poético que o deu como presente ao suposto amigo:

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

O amigo leva o ouro e tudo o que o eu poético tem e não retribui. Com a confiança e a amizade abaladas pela ganância de um amigo que se posiciona como o inimigo, ocorre a quebra da amizade, ao passo que o eu se decepciona. A ação de entrega do ouro para um outro que se comporta como inimigo, porquanto rouba o eu, lembra a história do Brasil quando Pedro Álvares Cabral chegou no país. Conforme o primeiro registro do descobrimento constante na *Carta*¹⁹ escrita por Pero Vaz de Caminha ao Rei Dom Manuel, no primeiro contato com os índios, houve troca de pertences: os portugueses deram objetos comuns e de baixo valor econômico, enquanto os índios entregaram materiais artesanais, advindos de sua cultura. Os portugueses, com os olhos de colonizador, puderam, a partir dos presentes, inferir a riqueza do ouro e das pedras preciosos existentes na natureza:

Mas não pôde deles haver fala nem entendimento que aproveitasse, por o mar quebrar na costa. Somente arremessou-lhe um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça, e um sombreiro preto. E um deles lhe arremessou um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio. E outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas, miúdas que querem parecer de aljôfar, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza (Pero Vaz de Caminha, *apud* ARROYO, 1976, p. 45-46).

Na *Carta*, Pero Vaz de Caminha explica a dificuldade de se manter a comunicação, uma vez que o som do mar, atrapalhando a fala entre eles, levou os navegantes optarem por arremessar partes de sua roupa como símbolo de amizade. Os índios compreendem o gesto e fazem o mesmo. Dos pertences indígenas, as “continhas” chamam a atenção dos portugueses, que as enviam para o rei analisar.





Defronte o trecho da *Carta*, a canção “Índios” retoma as trocas de presentes, citando o espelho (“Mas nos deram espelhos”) e a seda (“De linho nobre e pura seda”), objetos que eram comuns na Europa dos séculos XV e XVI. Sobre o ouro, “Índios” lembra a extração e o envio para Portugal. Na canção, os objetos não simbolizam presentes, e sim objetos que despertam a ganância, porque o eu poético, como um índio inocente, entrega as riquezas na credulidade da amizade. Mas colhe a indiferença e o abandono, porquanto o outro se apodera dos bens materiais. O eu poético possuía a seda, mas acaba com o pano-de-chão.

A canção repete o verso “Quem me dera, ao menos uma vez”, como vimos, em nove das doze estrofes. A repetição constante do verso, além de costurar o texto, mostra a insistente

¹⁹ A edição da *Carta de Pero Vaz de Caminha* utilizada aqui data da publicação em 1976.

busca por esperança. O verso edifica-se no tempo pretérito mais-que-perfeito do modo indicativo: “dera”. A presença do tempo verbal no passado, conhecido por caracterizar o passado anterior à última ação passada, reforça a ideia de distopia, porque as esperanças e as crenças acabaram há muito tempo.

O verso “Quem me dera, ao menos uma vez”, não obstante, concede a chance de a canção usar o enjambement. De acordo com Norma Goldstein (2001), o enjambement ou encadeamento acontece quando a mensagem do verso não se encerra nele mesmo e prolonga-se para o verso seguinte. Na canção, o enjambement transforma a estrofe em espiral, porque cada significado do verso se encadeia para o outro. A mensagem torna-se completa na leitura total da estrofe:

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

Na estrofe exemplificada, a problemática do tempo reaparece. Se antes o tempo passado configurava no uso constante do pretérito mais-que-perfeito, agora o eu poético declara que a ideia de futuro não condiz com as esperanças do passado. Em outras palavras, a espera pelo futuro como o tempo do mundo perfeito sofreu mudanças. No passado, o futuro ainda carregava a imagem de um tempo bom. No presente – o futuro do tempo passado –, a imagem vai desmanchando-se, quase não existindo: “E o futuro não é mais como era antigamente”. A admissão de um futuro promissor em um dado momento do passado parece contrastar com o uso do tempo verbal pretérito mais-que-perfeito no verso em repetição. Afinal, a voz do eu poético arquiteta a imagem da distopia desde o passado mais longínquo. Ao arquitetar a imagem distópica, o eu poético induz o leitor-ouvinte a compreender que ele já não possui sonhos e esperanças há um longo tempo. A saída do contraste criado pelo eu poético encontra-se, enfim, na projeção de um outro futuro a partir do presente: “Que *o que aconteceu ainda está por vir*/ E o futuro não é mais como era antigamente”. Novamente, recupera-se o que Martim Vasques da Cunha (2012) e Beatriz Berrini (1997) disseram sobre a utopia: ela é reabilitada na esperança de um futuro melhor, que olha para o passado datado do paraíso bíblico.

A saída do eu poético assume que a sociedade não acredita na utopia: “Explicar o que ninguém consegue entender”. Da mesma maneira, o desespero e a decepção do eu poético derivam da dificuldade de fazer o mundo que se posiciona como um inimigo entender que o

paraíso ainda não aconteceu. Conforme Martim Vasques da Cunha (2012), existe um espaço vazio entre a utopia e a distopia que possibilita às pessoas a descrença de que o paraíso se efetivará na Terra:

A lacuna evidente entre a busca de um mundo onde não existam mais deficiências ou imperfeições e um mundo onde se vê uma miséria constante cria um pessimismo que dá origem a uma visão de mundo: o da impossibilidade da existência do Paraíso Terrestre (CUNHA, 2012, p. 232).

As pessoas sabem que a utopia não deixa de ser um sonho, e a distopia realiza-se no real. Elas verificam a impossibilidade de alcançar o Paraíso enquanto tempo e espaço concretos na realidade. Na verificação, as pessoas perdem as esperanças e param de lutar pela edificação de uma sociedade perfeita. A canção “Índios” traz o abismo entre a utopia e a distopia. O real do eu poético é construído pela ganância e pela desigualdade social. Seu mundo não crê na existência do paraíso, logo o futuro é tão somente um tempo cronológico, não o tempo do ser; aquele tempo que responde pela vivência plena da vida.

A presença da ideia de paraíso levanta, na canção, o questionamento sobre Deus como uma divindade suprema: “Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três”. Na *Bíblia Sagrada*, Deus é composto de três esferas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. A composição complexa de Deus torna-o divino e supremo sobre o céu e a Terra:

16 Os onze discípulos foram para a Galileia, para a montanha que Jesus lhes tinha designado. 17 Quando o viram, adoraram-no; entretanto, alguns hesitavam ainda. 18 Mas Jesus, aproximando-se, lhes disse: “Toda autoridade me foi dada no céu e na terra. 19 Ide, pois, e ensinai a todas as nações; batizai-as em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. 20 Ensinai-as a observar tudo o que vos prescrevi. Eis que estou convosco todos os dias, até o fim do mundo. (BÍBLIA SAGRADA, Mateus, 28, 16-20).

Na passagem do Evangelho de São Mateus, após a morte e a ressurreição, Jesus Cristo aparece aos discípulos e explica-lhes a importância do batismo para o conhecimento de Deus. Jesus Cristo representa Deus na Terra, sendo sua criação divina consistida do Pai, do Filho e do Espírito Santo. A criação divina de Deus é exatamente o que invade as dúvidas do eu poético, porque, se Deus tem autoridade sobre o céu e a Terra, como permite o mundo ser tão vil? Como a vileza dos mortais entristece o Deus que é único, porque “ao mesmo tempo é três”? As perguntas do eu poético são respondidas por ele mesmo: “E esse mesmo Deus foi morto por vocês”. A maldade do homem causa a morte do ser supremo. A estrofe provoca, incisivamente, a certeza do mundo distópico, nem os deuses conseguem salvá-lo.

Diante do conflito entre a imagem do paraíso e a imagem do real, o eu poético decepiona-se com o mundo. O abismo entre as imagens, ao final, não pertence somente ao outro, o mundo, e sim a si mesmo: “Mas nos deram espelhos/ E vimos um mundo doente”. O espelho não reflete a imagem que os olhos do eu poético vê, mas a imagem de sua face e do mundo que o rodeia. O mundo não é exterior ao eu poético, ele localiza-se no seu corpo, na sua interioridade. Seu mundo inimigo centra-se na sua própria personalidade. O outro finalmente funde-se com o eu e formam um “nós”: “nos deram”, “vimos”. De acordo com Jacy Alves de Seixas (2012), a presença do outro, no mundo moderno, configura-se como a oposição de um eu, estabelecendo uma relação dissociativa do eu e do outro:

O outro, na lógica que se impõe na modernidade, “devolve-me” o que não desejo ser, uma ameaça à segurança e saúde no meu estar-no-mundo, do meu identitário, que cada vez mais procura guardar e “preservar” nas gavetas da interioridade, no fundo mais fundo do armário” (SEIXAS, 2012, p. 80).

O outro age contrariamente às ações do eu. As ações contrárias tencionam para o fim das relações de identidade, afastando emocional e fisicamente as pessoas. Como o homem não se reconhece no outro, comporta-se com distanciamento e indiferença. A canção “Índios”, em princípio, constrói o outro a partir da imagem de mundo, um mundo vil e ganancioso, onde mora o amigo-inimigo e do qual não há laços de identidade. A ojeriza pelo outro desperta a desilusão e o término da utopia. Ao trazer o espelho para a canção, todavia, o eu poético enxerga sua imagem refletida no espelho e percebe que o mundo rejeitado é, na verdade, ele próprio: “Mas nos deram espelhos/ E vimos um mundo doente”. A rejeição do outro configura-se na rejeição de si mesmo, as críticas à ganância do outro são críticas para si mesmo. O eu poético, portanto, assegura a existência da distopia, o mal do outro circula em seu próprio corpo.

A percepção de que o eu poético é o próprio mundo rejeitado favorece a ele a busca por uma saída diferente: encontrar um novo outro. O novo outro perde os traços da inimidade e ganha laços afetivos de um amigo. O outro amigo, mencionando Jacy Alves de Seixas (2012), traduz a beleza e a sanidade, porque, nele, localiza-se a imagem do tempo e do espaço perfeitos:

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.
Entenda – assim pude trazer você de volta pra mim,
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura para o meu vício

De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi.

Na estrofe, o desespero em ter um outro novo fica mais exposta. Vendo que integra o mundo doente, o eu poético sente-se desamparado, uma vez que a doença do mundo é a sua decadência: “Eu quis o perigo e até sangrei sozinho”. A palavra “perigo” associa-se à incursão do eu poético sobre e na sociedade. O sangue remete-se à doença e à afetação física do eu poético que julga o mundo como imperfeito e descobre a si mesmo na imperfeição. Defronte o quadro desolador, a aparição e a busca pelo outro amigo torna-se o instante da utopia na canção: “é sempre só você/ Que me entende do início ao fim”. A cumplicidade do outro para com o eu poético indica a relação emotiva entre ambos. Relação esta que iniciou no tempo passado: “pude trazer você de volta para mim”. A canção não determina a qual passado se refere, se é o passado recente ou o passado antigo. De qualquer forma, a ligação do outro com o passado sugere a existência de um paraíso. Com Emil Cioran (2011), o lugar da utopia fica no corpo físico do homem. Para conquistá-lo, o homem deve parar de procurar no ambiente geográfico:

De nada vale deixar de acreditar na realidade geográfica do paraíso ou em diversas figurações, ele reside de qualquer maneira em nós como um dado supremo, como uma dimensão de nosso eu original; trata-se agora de descobri-lo aí. Quando o conseguimos, entramos nessa glória que os teólogos chamam *essencial*; mas não é Deus que vemos face a face, é o eterno presente, conquistado acima do devir e da própria eternidade (CIORAN, 2011, p. 125).

A experiência do eu caminha para o paraíso. Estando no paraíso, o eu encontra a sua essência que marca o triunfo de um tempo presente eterno. Perde-se a cronologia e ganha-se o tempo da poesia, conforma nomenclatura usada por Angela Guida (2013).

O tempo da sétima estrofe lembra a tentativa de alcançar a essência do homem e conquistar o eterno presente. Daí o eu poético trazer o outro amigo de um passado que se traduz por um paraíso. O eterno presente concretiza-se na presença do outro amigo, porque o outro consegue pôr fim à busca desenfreada e insana do eu poético pelo paraíso no ambiente geográfico: “E é só você que tem a cura para o meu vício/ De insistir nessa saudade que eu sinto/ De tudo que eu ainda não vi”.

Ademais, a referida septilha repete-se na sétima e na décima primeira estrofes, compondo o refrão. Segundo Segismundo Spina (2002), o poeta que produz o seu canto a partir do texto escrito utiliza o refrão para dar ênfase ao estado lírico do sujeito cancional: “O

poeta letrado, isolado de sua comunidade, também apela para o recurso do refrão, mas por circunstâncias de outra ordem – psicológicas, não sociais –, como se com ele procurasse esgotar ou sublimar o seu estado lírico” (SPINA, 2002, p. 51). Note que a importância em dividir o poeta letrado do poeta oral advém do fato de que sua fala está no interior de um estudo sobre a poesia primitiva. A poesia primitiva tem as bases na oralidade, não no universo escrito, uma vez que a escrita surge posteriormente aos povos primitivos. A poesia primitiva era praticada em conjunto e representava os anseios das tribos, por isso, sempre almejava a representação do coletivo. O *rock* resgata traços que se assemelham com a poesia primitiva, como a participação ativa do público na execução da música e na representação da sociedade por meio das letras²⁰. Contudo, apesar dos traços próximos à poesia primitiva, como a recriação do coletivo, a canção “Índios” usa o refrão com a finalidade de “sublimar o estado lírico” do eu cancional. O refrão realiza uma quebra na canção, interrompendo a leitura-canto silábica. No refrão, o som das palavras fica mais melodioso e agradável, concedendo uma pausa da distopia. O refrão expressa a utopia, o outro torna-se amigo, o tempo presente garante o paraíso através do amigo, o som na leitura-canto suaviza-se.

A canção, saindo do refrão, retoma os conflitos anteriores. O eu poético volta ao vício e insiste em encontrar o paraíso na Terra: “E acreditar que o mundo é perfeito/ E que todas as pessoas são felizes”.

A nona estrofe trabalha com o sentimento de ingratidão, porquanto as pessoas não reconhecem no outro, tido como inimigo na modernidade, os sacrifícios e as lutas em favor da construção de uma sociedade perfeita: “Fazer com que o mundo saiba que seu nome/ Está em tudo e mesmo assim/ Ninguém lhe diz ao menos obrigado”. A entrada do sentimento de ingratidão na canção lembra o soneto “Versos Íntimos”, de Augusto dos Anjos (1998). No soneto, o eu lírico apresenta um mundo fadado ao egoísmo e ao individualismo do homem. O homem provoca e sente a ingratidão, figurada na imagem animalesca da pantera. O homem, também, é visto como um animal, porque se comporta como um. Porém, a atitude de animal do homem é engolida pela pantera da ingratidão:

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão – esta pantera –
Foi tua companheira inseparável!

²⁰ As semelhanças do *rock* com a poesia primitiva envolvem inclusive a dança e a vestimenta. Os pontos em comum foram pensados primeiramente por Paul Zumthor (2005), quando afirmava que o *rock* traz e mantém a palavra lascada e, posteriormente, na minha dissertação de mestrado *A poética do cotidiano em Renato Russo: a letra e a música como resistência e contestação* (2011).

Na morte de sua última primavera, a ingratidão acompanha o eu lírico, pois ele encontra-se sozinho e apartado das demais pessoas; no entanto, a solidão não é plena, porque a ingratidão é sua última e eterna companheira. A ingratidão presente na canção “Índios” aparece menos devoradora e chocante do que no soneto “Versos Íntimos”. Não há a imagem da pantera, há somente um eu que não recolhe a gratidão do mundo: “Ninguém lhe diz ao menos obrigado”.

A menção da ingratidão lembra Augusto dos Anjos, e a décima estrofe recorda os poetas românticos da fase indianista. Na fase indianista/nacionalista, os escritores, como Gonçalves Dias e José de Alencar, procuraram na figura do índio a produção do herói e do agente do paraíso. Isto é, a natureza era comparada ao paraíso, logo o índio, que vive no meio natural, transformou-se no elemento ativo do paraíso. Seu coração e sua alma preservavam-se inocentes e valentes. Infelizmente a imagem ideal do índio falhou, porque o exagero na construção da figura do herói recorreu aos ideais europeus que fugiam ao padrão indígena. Mas, acima de tudo, o Romantismo legou uma imagem de beleza envolta ao índio e esta imagem ressurgiu na décima estrofe: “Como a mais bela tribo, dos mais belos índios, / Não ser atacado por ser inocente”.

Na canção, o índio é visto como belo, porque assegura a imagem do homem inocente, posto que a inocência do índio transporta o leitor-ouvinte para o início da canção. Lá, onde as críticas acerca do ouro e dos tecidos nobres estabelecem a ponte com a história do Brasil, pode-se concluir que houve a recriação dos conflitos da sociedade brasileira com os índios, sendo os índios colocados como vítimas do atrito das culturas. Os costumes indígenas implicariam a utopia, e os homens descendentes dos europeus referiam-se à distopia, porque viviam em um mundo doente pela ganância. A conclusão levantada entra em choque com o título da canção, uma vez que o uso das aspas no título “Índios” não teria serventia para a compreensão do texto.

Arthur Dapieve (2006) afirma que a canção “Índios” não tematiza os índios: “Esta música [“Índios”] tinha aspas no título original – Renato falava de “índios”, não de índios, o que faz bastante diferença” (DAPIEVE, 2006, p. 88). Nem o título da canção, segundo Arthur Dapieve, nem o texto musical, factualmente, não tematizam a situação dos índios. Na verdade, os índios na canção metaforizam o homem moderno que tenta encontrar, nos escombros de uma sociedade decaída, a possibilidade de acreditar num paraíso na Terra. Sem o encontro com o paraíso terrestre, o eu poético entra em uma nova busca: reencontrar o paraíso em um dado momento em que o outro era seu amigo. O paraíso advém da

cumplicidade do outro com o eu poético. Laços emotivos que se ausentam na relação entre o eu e o mundo. Desse modo, o real na canção confirma, novamente, a imagem distópica, sendo a utopia responsável pela breve introdução e resgate do outro amigo. Diferentemente das canções “Tempo Perdido” e “Andrea Doria”, em “Índios”, a utopia, ainda que efêmera, realiza-se, torna-se concreta, sai da dimensão da possibilidade do sonho, porque ela está na existência física do outro amigo. Mas, toda utopia parece sustentar-se em profundas e fluidas ações morais e éticas, sendo facilmente derrubadas pela ambição. Desse modo, a canção finaliza com a retomado do reflexo do espelho que mostra a doença do mundo (o mundo que é o próprio eu poético): “Nos deram espelhos e vimos um mundo doente”. Com a face refletida no espelho, o eu poético esboça desespero e pranto; mas a emoção apenas é esboçada, o eu poético não consegue transformá-la em real: “Tentei chorar e não consegui”.

A canção “Índios”, portanto, recria a saga de um sujeito que analisa o mundo em pleno declínio, sucumbido pelas maldades humanas. Desesperado, o sujeito busca uma saída na reintegração de um novo outro que é seu amigo. A reintegração configura-se no paraíso perdido, na utopia ausente, na esperança em falta. A reintegração, ainda que concreta por morar no outro real, falha. E o sujeito volta-se para o mundo e termina por fundir-se com a decadência. O mundo doente e o sujeito formam um único elemento, marcado pelas ações antiéticas de um todo em conflito. Este único elemento sedimenta-se na distopia.

Considerações Finais

Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar
 Que tudo era p'rá sempre
 Sem saber
 Que o p'rá sempre
 Sempre acaba?
 (RUSSO, 1984, Por Enquanto)

Renato Russo, o Trovador Solitário, é uma voz que nos anos 80 surge no *rock* e aproveita os elementos da vertente *punk rock* e o canto decantado da bossa nova em composições que estabelecem uma comunicação direta com o público. Torna-se uma voz que expressa um sujeito em crise, que demanda, em termos do coletivo, uma resposta a um universo de injustiças e de desigualdades. Ao flagrar esse mundo assim, com as tintas da insatisfação e da crise, cria um real imperfeito. Esse gesto será responsável pela consciência de um tempo presente fragmentado e perturbado por forças de natureza econômica, política e social, como pudemos relatar nesta pesquisa logo no início. Tal consciência cria uma voz distópica que assinala a crise. É pela canção que a distopia se desenvolve e cria, em termos de uma saída, uma possibilidade de mudança. A utopia nasce dessa tomada de atenção e deflagração de um estado crítico que demanda a ação do sujeito.

Como pudemos perceber, as letras das canções do álbum *Dois* constroem linhas discursivas que lidam com a distopia e com a utopia. Tais linhas denunciam que tipo de eu poético temos na canção e, conseqüentemente, para que viés temático as canções se voltam. Em outras palavras, as linhas discursivas traçam um sujeito poético que varia seu comportamento e que, por vezes, se posiciona como aquele que sofre, que luta e que busca; outras vezes, se posiciona como aquele que observa o mundo com uma expressão aparentemente de indiferença. No álbum *Dois* (1986), tivemos a chance de conferir ambas as faces do sujeito poético, uma vez que, em canções como “Daniel na cova dos leões”, “Quase sem querer” e “Índios”, a voz do eu apresenta-se como aquele que se encontra em estado de sofrimento e de enfrentamento, afinal ele sofre com a ausência corporal e carnal do outro em “Daniel na cova dos leões”, com o amadurecimento da própria personalidade em “Quase sem querer” e com a solidão em “Índios”. A face do sofrimento causa a condição primária do enfrentamento: o sujeito cancional encara seu mundo, seja o mundo da esfera particular, seja o mundo da esfera social. O enfrentamento também acontece no interior da canção que está atrelada à performance do *rock*. A recriação do mundo pela música roqueira instiga a rebeldia que se dá no choque de suas letras, que misturam melodia agressiva e palavras de uso comum

e que, geralmente, são distorcidas pela voz do intérprete que tende a utilizar o grito como elemento da melodia. Renato Russo incorpora os recursos do *rock* e incorpora a voz do eu poético, executando o canto com atitudes de estranheza e de interpretação sobre o mundo em representação na canção: o corpo movimenta-se livremente no palco, a voz usa sons originários da música, como o sussurro e o grito. A performance, por fim, exalta o enfrentamento que o sujeito poético indicia na canção.

A questão do enfrentamento permeia o olhar do sujeito poético, mesmo quando abandona temporariamente a posição do sofredor e assume a do observador. Nas canções “Música Urbana 2”, “Metrópole” e “Eduardo e Monica”, o eu poético reproduz imagens da sociedade e do amor por meio de seu olhar. Navegamos na recriação através das imagens que se projetam em seus olhos; vemos a sociedade dos excluídos na canção “Música Urbana 2”; enxergamos a precariedade e a maldade do homem na canção “Metrópole”; vemos o amor na canção “Eduardo e Monica”.

Na canção “Música Urbana 2”, a capacidade de recriar as imagens por meio de sua observação vem de um sujeito poético que caminha pela cidade de maneira indiferente, recolhendo apenas os fragmentos que serão registrados em sua memória. O observador da canção de Renato Russo recolhe a decadência da sociedade e do homem e, com ela, produz uma poesia que se faz no interior da música roqueira. No entanto, o observador na canção “Música Urbana 2” não condiz com o mesmo da canção “Metrópole”, pois, se naquela ele parece indiferente, nesta sente a decadência e a precariedade da sociedade.

O tema do amor, por sua vez, que está na canção “Eduardo e Monica” também é constante nas canções do compositor, como, por exemplo, em “Daniel na cova dos leões” e em “Acrilic on canvas”. Na primeira canção, o amor vem misturado ao erotismo, a uma presença de corpos que se tocam e geram prazer. Já na segunda canção, o amor perdido surge na tentativa de sua restauração, que depende de uma memória que não é confiável, porque ela falseia o real e constrói a imagem perfeita. Por essa razão, a memória constitui outro elemento na canção de Renato Russo, visto que podemos percebê-la na voz do eu poético.

Assim, a perspectiva do eu poético nas canções colabora para a exploração do amor e da memória como elementos que ajudam a compor a canção de protesto e a canção de cunho existencial. Na canção de protesto, em suma, o eu poético posto como um sofredor expressa incisivamente as dores e as revoltas de uma sociedade em decadência: “Esse ar deixou minha vista cansada” (RUSSO, 1986, “Fábrica”). Suas revoltas provocam o direcionamento de mentalidade que culmina na mudança de comportamento que abandona o real distópico e lança a possibilidade concreta da utopia. Para Renato Russo, o gesto de mudança proposto nas

canções é possível de ser realizado, mesmo porque, de acordo com o lema dos *punks* que influenciam a linguagem músico-poética do compositor, o “*do it yourself*”, o mundo somente melhorará quando cada indivíduo tomar consciência de seus atos e parar de depender do outro. A mudança de comportamento e de mentalidade corresponde a uma mudança no próprio ser individual. Todavia, às vezes, quando a voz do sujeito da canção de protesto fixa-se no observador, a utopia ausenta-se, entregando, desse modo, a oscilação do pensamento reflexivo de Renato Russo, em que a imagem utópica nem sempre acompanha a vida particular do artista:

Sim, ainda racionalizo demais, mas a cada dia de abstinência meu coração está se abrindo e estou começando a perceber que a razão não é tudo, e que existe uma força maior do que o ser humano tem capacidade para compreender. E já tive, neste período de abstinência, alguns momentos de harmonia comigo mesmo e com o mundo que só podem ter acontecido a partir da intervenção de um Poder Superior (RUSSO, p. 84, 2015).

A declaração de Renato Russo encontra-se em seu diário escrito durante uma das internações para desintoxicação. Em seu manuscrito, Renato Russo fala abertamente sobre os conflitos interiores, admitindo que vivia em extrema depressão e desilusão com o mundo, incentivadas pelo uso abusivo das drogas e das bebidas. Mas, o interessante está em reconhecer que, igualmente a seus eus poéticos, Renato Russo oscila em seu raciocínio sobre acreditar ou não na existência ou possibilidade de um novo e perfeito espaço.

O sujeito cancional que oscila entre o sofredor e o observador está também presente nas canções de cunho existencial. Entretanto, via de regra, o eu poético nestes casos pende para a figura daquele que se encontra em pleno sofrimento, porque experimenta a solidão e o esquecimento dos outros e, por esse motivo, busca no outro – pessoa, memória e tempo – a saída utópica: “Às vezes parecia, que de tanto acreditar/ Em tudo que achávamos tão certo,/ Teríamos o mundo inteiro e até um pouco/ mais” (RUSSO, 1986, “Andrea Doria”).

Não obstante, a saída utópica, em ambos os tipos de canções, envolve-se com o amor, porque este é a salvação do mundo para Renato Russo; daí ele ser uma metáfora constante no álbum *Dois* e em toda a sua poética. Para Renato Russo, a utopia que deriva da mudança de mentalidade e de comportamento do homem tem no amor a (pré)condição para erigir uma sociedade sem nivelamento dos seres humanos, ainda que lute pela sua igualdade, mas saiba conviver com os opostos, como acontece com as personagens Eduardo e Monica que se amam apesar das diferenças. A utopia pelo amor, logo, não condiz com os perigos do utopismo levantados por Russel Jacoby (2007) e Teixeira Coelho (1985), posto que, segundo os autores,

o utopismo edifica uma sociedade em que a igualdade se impõe a todos, suplantando e eliminando o diferente e o contrário. Nas canções de Renato Russo, a igualdade refere-se aos mesmos direitos civis, ao acesso aos recursos sociais e financeiros e ao direito à felicidade. Contudo, esta igualdade reconhece a diferença entre as pessoas, desenvolvendo o respeito e a liberdade que são conquistados graças ao sentimento do amor:

O Okky de Souza²¹ escreveu na *Veja* algo que eu nãoalaria melhor. Segundo ele, o amor na visão da gente, em *As Quatro Estações*²², não é uma coisa importante porque as religiões dizem que seja, ou então porque é da natureza humana; mas porque pode ser uma espécie de passaporte para outras reflexões e outras sensações. Eu acho isso muito bonito (Renato Russo, *apud* ASSAD, p. 27, 2008).

A metáfora do amor não significa a experiência dos apaixonados, e sim a possibilidade de refletir e abrir seus conhecimentos para novos saberes. O amor, portanto, é o caminho do aprendizado.

As canções russianas, de protesto e de cunho existencial, por conseguinte, veem no ambiente externo, como a sociedade, uma interação direta com a formação da personalidade emotiva do eu poético. As dúvidas e os conflitos particulares têm raízes profundas na concepção social, uma vez que o contraste entre a ideia e a prática da ética, as promessas de um paraíso a ser conquistado em oposição ao real que pratica as maldades, a pregação do senso de coletividade e a identidade contrapostas à predominância da solidão atingem diretamente o estado emocional desse eu. Toda a sociedade decadente tida como real distópico aparece no discurso desolado do eu poético que busca não somente a instauração de uma nova sociedade, como a certeza da partilha de um sonho em que ele se enxergue como o ser coletivo. Buscando na coletividade a si mesmo, o eu poético depara-se com o outro. Como vimos, o outro configura-se como o mundo ou como um amigo e um amante. Todavia, este outro também pode ser encontrado no ouvinte da canção, um recurso explorado por Renato Russo e que integra a música roqueira. Durante a formação híbrida do *rock*, uma característica herdada, de acordo com Paul Friedlander (2008), foi o jogo pergunta e resposta do gênero gospel. Este jogo consiste em um diálogo cantado entre o pastor que pergunta e a assembleia que responde. No *rock*, ele é bem comum, pois os intérpretes interagem com o público e, em Renato Russo, isso vem expresso numa linguagem convidativa e imperativa. A linguagem convidativa aparece mais suave, compondo-se de uma aproximação com o desejo do outro,

²¹ Jornalista e escritor que atuou na Revista *Veja*.

²² *As quatro estações* é o quarto álbum da Legião Urbana, lançado em 1989.

como observamos com as canções “Fábrica” (“Teremos nossa vez”) e “Tempo Perdido” (“Somos tão jovens”). No caso da linguagem imperativa, o eu poético incorporado no cantor dita ordens ao tu, que é o ouvinte. A canção “Plantas embaixo do aquário”, por exemplo, é construída com um diálogo de ordem direcionado para o ouvinte: “Aceite o desafio”.

Assim, a voz da poesia de Renato Russo oscila entre o ser sofredor e o ser observador, sendo que tal oscilação aparece indistintamente nas canções de protesto e de cunho existencial, em que podemos reconhecer a representação de um real distópico e de um sonho utópico. A distopia, como mais uma reflexão de nossa pesquisa, configura-se em uma imagem dominante na poética de Renato Russo, em que o eu poético canta a sociedade imperfeita e o desejo de um novo espaço, calcado na perfeição. No entanto, mesmo cantando o desejo da sociedade perfeita, o eu poético das letras de Renato Russo canta principalmente a sociedade imperfeita, impondo a distopia sobre a utopia e relegando a imagem utópica a um segundo plano que consiste na passagem e na efemeridade.

A representação de uma distopia que se impõe à utopia por meio de uma poesia e está ligada ao canto propicia a uma parte maior da população desenvolver o senso crítico e reflexivo sobre o mundo, posto que a canção pode alcançar esferas sociais que não têm acesso à leitura, sobretudo, à leitura de poesia.

A canção de Renato Russo apresenta uma identificação com a população que reconhece na letra a própria vida: o trabalho, a morte, o amor, o sexo e as drogas. Tal identificação acontece na experiência da palavra poética que se encontra na música e que recria a sociedade em decadência e os conflitos do ser humano. Por meio da canção, o ouvinte (re)vê a si mesmo e a sua cidade não somente pela razão, mas também por uma razão que se dá através, principalmente, da emoção.

As canções de Renato Russo, logo, incentivam a reflexão e a crítica do ouvinte, tentando, com a palavra poética, desenvolver um novo olhar e um novo comportamento, capazes de fazer a mudança de um real distópico para um real utópico. As investidas poéticas do compositor contribuem para a compreensão da poesia que se realiza na canção. Conforme Paul Zumthor (1997), a canção não deve ser reconhecida como uma poesia menor quando comparada à poesia escrita, principalmente porque a canção dos tempos modernos depende da língua escrita, já que ela inicialmente é escrita. A canção precisa ser pesquisada, segundo o crítico, como uma outra forma de poesia que atinge o corpo do ouvinte primeiramente pela audição. A partir de Zumthor (1997), podemos dizer que a canção de Renato Russo se configura em uma espécie de poesia que representa a utopia e a distopia, atingindo o ouvinte pela audição e pelo canto que, no *rock*, geralmente, é compartilhado com o intérprete. Esta

espécie de poesia funciona como uma experiência plena da palavra que deseja supostamente causar a mudança no homem e, conseqüentemente, a possibilidade de construção de uma sociedade melhor.

A presente pesquisa, assim, buscou mostrar que as canções de Renato Russo expressam vozes distópicas e utópicas que atravessam toda a sua produção e cujo discurso poético recria histórias internas que contribuem para a construção de uma consciência sobre o momento histórico e existencial do indivíduo. Sem essa consciência, não há utopia, porque esta, dependente da imagem primeira da distopia, deseja a construção de uma nova e possível história.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. Tradução: Alfredo Bosi (primeira tradução) e Ivone Castilho Benedetti (revisão de tradução). São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1014 p.

ABENSOUR, Miguel. *O novo espírito utópico*. Tradução: Claudio Stieltjes, Lucy R. de Moura, Lygia Watanabe, Urias Arantes. Campinas: UNICAMP, 1990. 189 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. 1. ed. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. 95 p.

AMARAL, Tércio. Documentos inéditos do SNI revelam uma nova história do regime militar no Nordeste. *Diário de Pernambuco*. Caderno Política/ Memória Política. Pernambuco: Diário de Pernambuco, 26 de junho de 2015. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/politica/2015/06/26/interna_politica,583349/documentos-ineditos-do-sni-revelam-uma-nova-historia-do-regime-militar-no-nordeste.shtml. Acesso em 11 de outubro de 2017.

ANGELO, Vitor Amorim. Guerrilha do Araguaia: luta armada no campo. *UOL História do Brasil*. Publicado em 03 de março de 2008. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/guerrilha-do-araguaia-luta-armada-no-campo.htm>. Acesso: 15 de outubro de 2017.

ANJOS, Augusto. Versos íntimos. In: _____. *Eu e outras poesias*. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 42-43.

ARAÚJO, Rogério Bianchi. A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental. *Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade*, v.2, n.1, p. 2-11, jan/jun 2011. Disponível em <http://www.revistabrasileiradects.ufscar.br/index.php/cts/article/viewFile/118/70>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2015.

ARAÚJO, Leonardo. *A propaganda da ditadura militar*. Disponível em <http://adnews.com.br/publicidade/a-propaganda-da-ditadura-militar.html>. Acesso em 30 de abril de 2017.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ASSAD, Simone (coordenação editorial.). *Renato Russo de A a Z*. As ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000. 305 p.

AZEVEDO, Ana Vicentini. Um corpo que encalha. O outro e a negatividade. In: NAXARA, Márcia. MARSON, Izabel. BREPHEOL, Marion. (organização). *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU, 2012. p. 89-96.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 476 p.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 339 p.

BERRINI, Beatriz. *Utopia, Utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUC, 1997. 199 p.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada – Edição Catequética Popular*. Tradução: Centro Bíblico de São Paulo – Frei João José Pedreira de Castro (diretor). São Paulo: Ave Maria, 2010. Edição Claretiana.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 48. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, 567 p.

BRANDÃO, Antonio Carlos. DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais da Juventude*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2004. 160 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Volume I. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Volume II. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança*. Cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004. 530 p.

CAMINHA, Pero Vaz de. A Carta. In: ARROYO, Leonardo. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*: ensaio de informação à procura de constantes válidas de método. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1976. p. 44-64.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Lírica*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 123.

CIORAN, Emile. *História e utopia*. Tradução: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 128 p.

CLAEYS, Gregory. SARGENT, Lyman Tower. *The Utopia Reader*. 2. ed. New York: New York University Press, 535 p.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Era Romântica. 7. ed. São Paulo: Global Editora, 2004. 355 p.

COELHO, Teixeira. *O que é utopia*. São Paulo: Abril Cultural/ Brasiliense, 1985. 98 p.

CRANE, Tim. Mundo, o que é realidade?. In: PAPINEAU, David (editor geral). *Filosofia – grandes pensadores, principais fundamentos e escolas literárias*. 1. ed. Tradução: Maria da Anunciação Rodrigues e Eliana Rocha. São Paulo: Publifolha, 2013. p. 09-44.

CUNHA, Martim Vasques. *Crise e utopia: o dilema de Thomas More*. Campinas: Vide Editorial, 2012. 320 p.

DANTAS, Fabrício Cordeiro. *Entre a sensibilidade utópica e a esperança cristã em Renato Russo: filiações teológico-literárias*. 2009. Dissertação de mestrado. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2009. Disponível em: http://bdtd.uepb.edu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=31. Acesso em: 15 de maio de 2014.

DAPIEVE, Arthur. *BRock*. O rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004. 244 p.

_____. *Renato Russo*. O trovador solitário. 9. ed. Rio de Janeiro. Ediouro: 2006. 199 p.

DOURLEN, Michèle-Ansart. A noção de alteridade – do sujeito segundo a razão iluminista à crise da identidade no mundo contemporâneo. In: NAXARA, Márcia. MARSON, Izabel. BREPHOL, Marion. (organização). *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU, 2012. P. 23-35.

ENGELS, Friedrich. Prefácio à edição inglesa de 1888. In.: MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. 1. ed. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 15-23.

FONTINHA, Rodrigo. *Novo dicionário etimológico da língua portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d. 1198 p.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. 1. ed. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. 93 p.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll*. Uma história social. 5. ed. Tradução: A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2008. 485 p.

GARCIA, Junior Ruiz. ANDRADE, Daniel Caixeta. Panorama geral da industrialização de Minas Gerais (1970-2000). *Leituras de Economia Política*, n. 12, p: 155-182, janeiro 2016/dezembro 2017. Disponível em: <http://www.revistalep.com.br/index.php/lep/issue/view/12>. Acesso em: 12 de outubro de 2017.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2001. 80 p.

GUIDA, Angela. *A poética do tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013. 170 p.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 598 p.

JACOBY, Russel. *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução: Carolina de Melo Bomfim Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 289 p.

JAMESON, Fredric. The desire called Utopia. In: _____. *Archaeologies of the future: the desire called Utopia and other Science fictions*. London/New York: Verso, 2005. p. XI – 233.

KEMPFER, Ângela. Relatório do Regime Militar já anunciava conflitos por terra na região do MS. Caderno Cidades. *Campo Grande News*: Campo Grande, 16 de junho de 2013. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/cidades/relatorio-do-regime-militar-ja-anunciava-conflitos-por-terra-na-regiao-de-ms>. Acesso em: 01 de outubro de 2017.

KUCINSKI, Bernardo. *O fim da ditadura militar*. São Paulo: Contexto, 2001. 143 p.

LEVY, Nelson. *Crítica e utopia*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012. 188 p.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. PINTO, Jax Nildo Aragão. A questão fundiária no Amazônia. *Revista Estudos Avançados*: Dossiê Amazônia Brasileira II, v. 19, n. 54, p. 77-98, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200005&lng=pt&tlng=pt e <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10071/11643>. Acesso em: 10 de outubro de 2017.

MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da revolução*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. 415 p.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1989. 226 p.

MARX, Karl. Trabalho assalariado e capital. In: _____. *Obras Escolhidas de Marx e Engels*. Tradução: José Barata-Moura. Lisboa: Avante, 1982. p. 142-177. Disponível em <http://www.marxist.org/portugues/marx/1849/04/05.htm> e http://ciml.250x.com.archive/marx_engels/portuguese/portuguese_marx_trbalho_assalariado_e_capital_1849.pdf. Acesso em: 18 de janeiro de 2017.

_____. *Manifesto do partido comunista*. 1. ed. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 109 p.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia e utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras, 2007. 143 p.

MORE, Thomas. *A Utopia ou o tratado da melhor forma de governo*. 1. ed. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015. 154 p.

MUGGIATI, Roberto. *Rock de Elvis à beatlemania [1954-1966]*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Rock da utopia à incerteza [1967-1984]*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAXARA, Márcia. MARSON, Izabel. BREPHOL, Marion. (organização). *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU, 2012. 535 p.

OZÓRIO, Elisângela Maria. *A poética do cotidiano em Renato Russo: a letra e a música como resistência e contestação*. 2011. Dissertação de mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 559 p.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Ingrid Cruz de Souza Neves. Brasília: Kiron, 2012. 420 p.

RIBEIRO, Felipe Augusto dos Santos. RIBEIRO, Adriana Maria. “Menor atenção das autoridades” versus maior produção acadêmica: novos estudos sobre os movimentos sociais na Baixada Fluminense durante a ditadura. *Revista Recôncavo: Revista de História da UNIABEU*, v. 05, n. 9, p. 72-93, julho/dezembro 2015. Disponível em: http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/reconcavo/article/view/2202/pdf_59. Acesso em 12 de outubro de 2017.

RIBEIRO, Marco Antonio. Renato Russo em entrevista histórica e reveladora. *Tripa Virada: para quem quer muito mais da vida!* 08 de outubro de 2016. Disponível em: <http://www.tripavirada.com/2016/10/08/entrevista-historica-renato-russo/>. Acesso em 05 de novembro de 2017.

RICOUER, Paul. *A ideologia e a utopia*. 1. ed. Tradução de Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 70-90.

RUSSO, Renato. *Só por hoje e para sempre: diário do recomeço*. 1. ed. Companhia das Letras: Schwarcz, 2015.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In.: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 09-18.

SEIXAS, Jacy Alves de. A imaginação do outro e as subjetividades narcísicas – um olhar sobre a in-visibilidade contemporânea [o mal-estar de Flaubert no Orkut]. In: NAXARA, Márcia. MARSON, Izabel. BREPHOL, Marion. (organização). *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU, 2012. p. 63-88.

SILVEIRA, José Roberto. *Renato Russo e Cazuza – a poética da travessia*. Minas Gerais. Malta: 2008. 211 p.

SIMÕES PAES, Maria Helena. *A década de 60*. Rebeldia, contestação e repressão política. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004. 95 p.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. 137 p.

STEPHANIDES, Menelaos. Orfeu e Eurídice. In: _____. *Prometeu, os homens e outros mitos*. 3. ed. Tradução de Marylene P. Michael. São Paulo: Odysseus, 2004. 205 p.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 251 p.

TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011. 350 p.

TOSO, André. O primeiro grito do pop brasileiro. *Revista Bravo!* Para entender a música pop brasileira, ed. 2, p. 16-21, abril de 2010. São Paulo: Abril, 2010.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 283 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997. 323 p.

_____. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 324 p.

_____. *Escritura e Nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo. Ateliê Cultural: 2005. 191 p.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo. Cosac Naify: 2007. 128p.

Discografia

1. Organização por música:

RUSSO, Renato. Soldados. In: LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Manaus: EMI, 1984. 1 cd. Faixa 09 (4m 50s).

_____. O reggae. In: LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Manaus: EMI, 1984. 1 cd. Faixa 07 (3m 32s).

_____. Por enquanto. In: LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Manaus: EMI, 1984. 1 cd. Faixa 11 (3m 15s).

_____. Daniel na cova dos leões. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 01 (4m 0s).

_____. Quase sem querer. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 02 (4m 42s).

_____. Acrilic on Canvas. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 03 (4m 40s).

_____. Eduardo e Monica. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 04 (4m 32s).

_____. Tempo Perdido. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 06 (5m 0s).

_____. MetrÓpole. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 07 (2m 50s).

_____. Plantas embaixo do aquário. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 08 (2m 55s).

_____. Música urbana 2. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 09 (2m 42s).

_____. Andrea Doria. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 10 (4m 58s).

_____. Fábrica. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 11 (4m 56s).

_____. “Índios”. In: LEGIÃO URBANA. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 12 (4m 23s).

_____. Que país é este. In: LEGIÃO URBANA. *Que país é este – 1978 - 1987*. Manaus: EMI, 1987. 1 cd. Faixa 01 (2m 54s).

_____. Faroeste caboclo. In: LEGIÃO URBANA. *Que país é este – 1978 - 1987*. Manaus: EMI, 1987. 1 cd. Faixa 07 (9m 03s).

_____. Há tempos. In: LEGIÃO URBANA. *As quatro estações*. Manaus: EMI, 1989. 1 cd. Faixa 01 (3m 16s).

_____. Monte Castelo. In: LEGIÃO URBANA. *As Quatro Estações*. Manaus: EMI, 1989. 1 cd. Faixa 07 (3m 49s).

_____. Perfeição. In: LEGIÃO URBANA. *O Descobrimento do Brasil*. Manaus: EMI, 1993. 1 cd. Faixa 04 (4m 35s).

_____. L'avventura. In: LEGIÃO URBANA. *A tempestade ou o livro dos dias*. Manaus: EMI, 1996. 1 cd. Faixa 02 (4m 38s).

_____. Esperando por mim. In: LEGIÃO URBANA. *A tempestade ou o livro dos dias*. Manaus: EMI, 1996. 1 cd. Faixa 13 (4m 21s).

_____. O livro dos dias. In: LEGIÃO URBANA. *A tempestade ou o livro dos dias*. Manaus: EMI, 1996. 1 cd. Faixa 15 (4m 17s).

_____. O Teatro dos vampiros. In: LEGIÃO URBANA. V. Manaus: EMI, 1991. 1 cd. Faixa 05 (3m 37s).

2. Organização por álbum (compact disc)

LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Manaus: EMI, 1984. 1 cd. 11 Faixas (37m 09s).

_____. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. 12 Faixas (47m 03s).

_____. *Que país é este – 1978/1987*. Manaus: EMI, 1987. 1 cd. 9 Faixas. (36m 27s).

_____. *As quatro estações*. Manaus: EMI, 1989. 1 cd. 11 Faixas. (46m 34s).

_____. V. Manaus: EMI, 1991. 1 cd. 10 Faixas. (48m 49s).

_____. *Música para acampamentos*. Manaus: EMI, 1992. 2 cd. 20 Faixas. (108m 95s).

_____. *O Descobrimento do Brasil*. Manaus: EMI, 1993. 1 cd. 14 Faixas. (51m 33s).

RUSSO, Renato. *The stonewall celebratrion concert*. Manaus: EMI, 1994. 1 cd. 21 Faixas. (69m 22s).

_____. *Equilíbrio distante*. Manaus: EMI, 1995. 1 cd. 13 Faixas. (65m 10s).

LEGIÃO URBANA. *A tempestade ou o livro dos dias*. Manaus: EMI, 1996. 1 cd. 15 Faixas. (67m 03s).

_____. *Uma outra estação*. Manaus: EMI, 1997. 1 cd. 15 Faixas. (60m 36s).

_____. *Acústico MTV*. Manaus: EMI, 1999. 1 cd. 14 Faixas. (76m 39s).

_____. *Como é que se diz eu te amo*. Manaus: EMI, 2001. 1 cd. v. 01. 14 Faixas. (49m 59s).

_____. *Como é que se diz eu te amo*. Manaus: EMI, 2001. 1 cd. v. 02. 13 Faixas. (76m 50s).