UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

JOSÉ EDUARDO RUBE DE ALMEIDA

BAUDELAIRE, RIMBAUD E O MITO DO POETA MALDITO NA CANÇÃO BRASILEIRA (1980-2010)

V. 1.

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

BAUDELAIRE, RIMBAUD E O MITO DO POETA MALDITO NA CANÇÃO BRASILEIRA (1980-2010)

José Eduardo Rube de Almeida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Gloria Carneiro do Amaral

V. 1.

São Paulo
2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FOLHA DE APROVAÇÃO

José Eduardo Rube de Almeida

Baudelaire, Rimbaud e o mito do poeta maldito na canção brasileira (1980-2010)

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

Aprovado em:

Prof. Dr._____

Instituição:_____Assinatura:_____

Prof. Dr._____

Instituição:_____Assinatura:_____

Prof. Dr._____

Instituição:_____Assinatura:_____

Agradecimentos

Aos meus pais, por terem me incentivado, desde a infância, a tomar gosto pelos estudos.

Aos meus irmãos, por terem me ensinado a gostar de ouvir e de estudar música.

À Kátia e ao João Pedro, pelo apoio incondicional.

Aos meus professores da Escola Estadual Profº Esli Garcia Diniz, que sempre acreditaram no meu potencial como estudante.

A todos os meus alunos, por me inspirarem a ensinar Literatura e Língua Francesa por meio da música.

À minha orientadora, Gloria Carneiro do Amaral, pelas leituras incansáveis, e por defender meu trabalho mesmo quando este parecia improvável.

À professora Lígia Fonseca Ferreira, por ter despertado em mim o gosto pela pesquisa, por me ajudar ricamente nos primeiros passos do meu projeto, e por ter me apresentado à professora Gloria.

Ao professor Gilberto Pinheiro Passos, pelo incentivo ao meu trabalho nos *Encontros de Pesquisas* e pelos importantes apontamentos na qualificação.

Aos professores Regina Lúcia Pontieri, Luiz Antônio de Moraes Tatit, Walter Garcia da Silveira Júnior, e José Horácio de Almeida Nascimento Costa, pelas contribuições decisivas de suas disciplinas, durante o curso de Mestrado.

Ao CNPQ, pelo auxílio financeiro.

Aos funcionários do *Departamento de Letras Modernas* da USP

A Edu Plânchez (*Blake Rimbaud*), Reynaldo Bessa, Rodrigo Fróes (*Tijolo de Vera*), Vitor Pi (*Além de Nós*), Angélica Rizzi, Rodrigo Bittencourt, Francisco Romeiro e Roberto Strabelli (*Os Supercaras*), pelos importantes depoimentos e entrevistas.

À minhas amigas Grace Alves da Paixão, Ana Carolina Morais, Fabiana Garcia Coelho e Ângela das Neves, por suas valiosas contribuições durante as reuniões do grupo de estudos, e conversas nos corredores da USP.

A Daniel Righi, Fábio Augusto dos Santos e Olairce Pedroso, por emprestar CDs e Discos de Vinil para a catalogação.

A Cícero Lourenço da Silva, Maria Aparecida do Amor Divino, Anderson Cirino, Felipe Dorazio, Clayton Ferreira da Silva, Gabriela Maura, pela amizade, pelos diálogos musicais e acadêmicos, e pela inspiração.

A todos aqueles que lerem este trabalho.

RESUMO

ALMEIDA, J. E. R de. Baudelaire, Rimbaud e o mito do poeta maldito na canção brasileira (1980-2010). 2015. 232 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

Neste trabalho, reflito sobre a presença de Baudelaire e de Rimbaud em canções brasileiras. Meu objetivo é discutir a função das alusões a tais poetas partindo da hipótese de que o mito do "poeta maldito" está presente, de alguma forma, em todas as canções do corpus. Para tanto, selecionei canções lançadas entre 1980 e 2010, período com maior concentração de alusões. As décadas de 1980-1990, especificamente, marcam um período cancional chamado de "rock brasileiro", que incorporou elementos da contracultura europeia e estadunidense, momento em que a atualização do mito do poeta maldito foi significativo. Não obstante, outros gêneros cancionais são contemplados neste trabalho, pois também evocam o mito. O corpus foi dividido de acordo com os tipos de alusão, a saber: "Baudelaire", "Rimbaud", "O mito do poeta maldito", e "As Flores do Mal", cada qual explorado em um capítulo específico. Há também uma parte destinada à análise de marcas francesas gerais, que mostram a presença francesa de forma mais ampla no cancioneiro do período que aponto aqui. As canções são analisadas conforme suas especificidades, tanto na relação melodia-letra, quanto no âmbito da interpretação do artista, do arranjo, e do contexto histórico - ou na intersecção de todos esses elementos - sempre com a intenção de refletir sobre a alusão em questão e suas possíveis funções. O trabalho também conta com um anexo de letras de canções do corpus e entrevistas com alguns compositores.

Palavras-chave: canção brasileira; poetas malditos; Baudelaire; Rimbaud; mito.

ABSTRACT

ALMEIDA, J. E. R de. Baudelaire, Rimbaud and the myth of the accursed poet in the Brazilian song (1980-2010). 2015. 232 f. Marter's Degree Monograph – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

In this research, I reflect on the presence of Baudelaire and Rimbaud in Brazilian songs. My aim is to discuss the role of allusions to such poets on the assumption that the myth of the "accursed poet" is present in some form in all the songs of the corpus. For that, I selected songs released between 1980 and 2010, a period with higher concentrations of allusions. The decades of 1980-1990, specifically, mark a musical period called "Brazilian rock", which incorporated elements of the European and American counterculture, at which time the update of "the myth of the curse" was significant. Despite this, other musical genres are dealt with, once they also evoke the myth. The corpus is divided according to the types of reference, namely: "Baudelaire", "Rimbaud", "The myth of the curse," "The Flowers of Evil", each explored in a specific chapter. There is also a section devoted to the analysis of general French marks that show the French presence more widely in the songbook of the period I point here. The songs are analyzed according to their specific characteristics, both in melody-letter relationship, as in the interpretation of the artist, the arrangement, and the historical context - or at the intersection of all these elements - always with the intention of reflecting on the reference in question and their possible functions. The work also has an attachment corpus of song lyrics and interviews with some composers.

Keywords: Brazilian song; accursed poet; Baudelaire; Rimbaud; myth.

RÉSUMÉ

ALMEIDA, J. E. R de. Baudelaire, Rimbaud et le mythe du poète maudit dans la chanson brésilienne (1980-2010). 2015. 232 f. Dissertation (Master II) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

Dans ce travail, je réfléchis sur la présence de Baudelaire et de Rimbaud dans des chansons brésiliennes. Mon objectif est celui de discuter de la fonction des allusions à ces poètes, en partant de l'hypothèse que le mythe du « poète maudit » est présent dans toutes les chansons du corpus. Pour cela, j'ai sélectionné des chansons parues entre 1980 et 2010, période avec une plus grande concentration d'allusions. Les décennies de 1980-1990, spécifiquement, indiquent une période musicale appelée « rock brésilien », qui a incorporé des éléments de la contre-culture européenne est étatsunienne, moment où l'actualisation du mythe du poête maudit a été significatif. Malgré cela, d'autres genres chansonniers sont contemplés, car, eux aussi évoquent le mythe. Le corpus a été divisé selon les types d'allusion, à savoir : «Baudelaire», «Rimbaud», «Le mythe du poète maudit», «Les Fleurs du Mal», chacun étudié dans un chapitre spécifique. Il y a a aussi une partie destinée à l'analyse de marques françaises générales qui montrent la présence française de façon plus large dans les chansons dans la période que je montre ici. Les chansons sont analysées selon leurs spécificités, soit dans la relation mélodie-lettre, soit dans le domaine de l'interprétation de l'artiste, des arrangements et du contexte historique - ou dans l'intersection de tous ces éléments - toujours avec l'intention de réfléchir sur l'allusion en question et ses possibles fonctions. Le travail comprend aussi une annexe de lettres des chansons du corpus et des interviews avec quelques compositeurs.

Mots-clés: chanson brésilienne; poètes maudits; Baudelaire; Rimbaud; mythe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1 - A CANÇÃO COMO GÊNERO 19

CAPÍTULO 2 - PRESENÇA FRANCESA NA CANÇÃO: OS "ROQUEIROS INTELECTUAIS" 24

CAPÍTULO 3 - MALDITO CANCIONISTA BRASILEIRO 36

3.2 - A "Dor elegante" de um maldito na vanguarda 43

3.3 - "Maldição" na poesia irreverente de Zeca Baleiro 45

3.4 - "Retrato" do início de uma década 51

3.5 - O desmantelo da maldição em "Poetas Malditos etc." 53

CAPÍTULO 4 - BAUDELAIRE 57

4.1 – Baudelaire na canção: ousadia, poesia e humor 57

4.2 – "Rosa Cálida": relendo Baudelaire 63

4.3 – "Ouriço na Vila": alusão e humor 67

CAPÍTULO 5 75

AS FLORES DO MAL: DA IMAGEM FEMININA À CRÍTICA SOCIAL 75

5.1 - Vicente Celestino baudelairiano 76

5.2 – "As Flores do Mal" da *Legião Urbana*: desabafo e acusação 78

5.3 - "Flores do Mal" do *Barão Vermelho*: ilusão em voz e violão 84

5.4 - "Vício Elegante" de Belchior: dandismo pós-moderno, volúpia, ócio e internet .. 88

5.5 - "Girassol" de Chico César: a cidade e o jardim das "Flores do Mal" 95

5.6 - "Rebelião" do Skank: crítica social e pessimismo 99

CAPÍTULO 6 - RIMBAUD: POESIA, REBELDIA E REQUINTE. 105

6.1 – Mautner teve a "Iluminação" 112

6.2 – "Eduardo e Mônica": Rimbaud e a mulher moderna dos anos 80. 117

6.3 – "Só as mães são felizes": Rimbaud e outros malditos 122

CAPÍTULO 7 - RIMBAUD E A INDÚSTRIA CULTURAL 132

7.1 – “Cinema (Norte) Americano” 132

7.2 – “O Novo”, de novo. 133

CONSIDERAÇÕES FINAIS 137

BIBLIOGRAFIA 143

I - GERAL 143

II - POETAS FRANCESES 144

III - ESTUDOS SOBRE A CANÇÃO 145

DISCOGRAFIA 147

ANEXO I – CANÇÕES DO CORPUS 150

I.1 – CANÇÕES COM REFERÊNCIAS FRANCESAS 151

I. 2 – CANÇÕES COM REFERÊNCIAS AO MITO DO POETA MALDITO 162

I.3 - CANÇÕES COM REFERÊNCIAS A BAUDELAIRE 168

I.4 – CANÇÕES COM REFERÊNCIAS A “FLORES DO MAL” 177

I.5 – CANÇÕES REFERÊNCIAS A RIMBAUD E A SUA OBRA 191

ANEXO II – ENTREVISTAS COM COMPOSITORES 219

NOTAS SOBRE AS ENTREVISTAS 220

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é discutir e analisar canções populares brasileiras que aludem aos poetas Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e às suas obras. A hipótese é a de que essas alusões sejam ecos da tradição do mito do "poeta maldito", que surgiu na França, no século XVIII, consolidou-se no século XIX, e tem sido retomado e reinterpretado ao longo dos séculos, de várias formas, até a contemporaneidade.

O surgimento do mito remonta à ideia do sofrimento do poeta ligado à sua genialidade, em que a privação, a perseguição e a doença são características que acompanham os grandes escritores, tornando sua existência no mundo um sofrimento nobilitante. As vivências desses poetas, associadas ao impacto de seus textos na sociedade, serviram de inspiração a poetas mais jovens para justificar seu descompasso com o mundo e suas desventuras como escritores, o que favoreceu o desenvolvimento e a perpetuação da ideia de "mito".

Para se entender a presença deste mito em nosso cancioneiro, parto de dois momentos diferentes em nossa história cultural:

1) **A difusão das obras dos poetas franceses no Brasil.** Baudelaire e Rimbaud influenciaram os poetas simbolistas brasileiros (Cruz e Sousa, Vicente de Carvalho, Teófilo Dias) e serviram de inspiração tanto para configurar estéticas e mentalidades específicas da época, quanto para divulgar o mito da maldição e do poeta maldito em solo brasileiro. Muitos dos compositores aqui estudados também liam poesia brasileira, seja por conta própria, seja na escola;
2) **Os ecos da contracultura europeia e estadunidense na cultura brasileira.** A partir dos anos 1950, movimentos sociais e artísticos se inspiraram em poetas como Rimbaud, Baudelaire e Verlaine para legitimar suas ideias e comportamentos. A geração Beat, por exemplo, encabeçada por Jack Kerouac e Allen Ginsberg, (considerados poetas malditos contemporâneos), desenvolveu sua produção poética baseando-se também nos vates franceses, e influenciou poetas e músicos das décadas ulteriores.

Da poesia para a música, o correspondente mais contundente aos ideais contra culturais foi o *rock'n'roll*, passando por Bob Dylan, pelos *Beatles*, - que inclusive se

inspiraram na Geração Beat para dar título à banda, - até chegar aos anos 70 com os *The Doors* e a declarada admiração de seu líder, principal cantor e compositor, Jim Morrison, pela obra de Arthur Rimbaud.

Nos anos 1980, quando a pós-modernidade chegava a seu auge, a canção brasileira, desde o Tropicalismo, já vinha sendo influenciada pelas novas tendências cancionais e contra culturais internacionais, até que em 1982, a banda *Blitz* inaugura o "rock brasileiro", "rock Brasil" ou ainda "BRock" com o hit "Você não soube me amar", em pleno momento de transição histórica com o início da abertura política no Brasil.

Essa influência não foi apenas musical, já que a canção é um gênero que promove uma complexa relação entre linguagem melódica, verbal e comportamental. O "rock brasileiro" ecoou gestos e ideias de forma inconsciente, diluída, e na maioria das vezes até inocente; inclusive o próprio mito da "maldição pós-moderna" chegou às composições dos roqueiros brasileiros de forma pitoresca e original, como um indício de que os tempos estavam mudando em nosso cenário político-cultural. Nas décadas seguintes, os gêneros musicais também aludiram ao mito da maldição cada qual com suas necessidades, por isso o corpus deste trabalho também inclui o pop e a MPB.[1]

A constituição do corpus se deu gradualmente, ao longo de quase oito anos de pesquisa. Parti da observação/escuta empírica de canções do meu cotidiano, por meio de CDs, discos pessoais e de amigos, em lojas de música e em museus de áudio. Depois na pesquisa eletrônica, por meio dos sítios Vagalume, Youtube, Cliquemusic, Cifra Club, que são especializados em catalogar e divulgar letras, vídeo e áudio de canções. Devido à especificidade das alusões, sem o aparato desses sítios eletrônicos, a descoberta e o trabalho de catalogação seriam muito mais árduos.

Pesquisei letras de canções com referências a Baudelaire, Rimbaud, a *As Flores do Mal*, à "maldição"/"malditos" e a *Uma estação no Inferno,* e tudo o que se conectava à esfera semântica dos dois poetas. Em seguida, busquei o áudio dessas canções, tanto por meio eletrônico quanto por meio de CDs e DVDs, para tentar perceber as relações entre as melodias, os arranjos e as alusões.

[1] A tendência atual, seja na esfera dos estudiosos, seja no jargão popular, é incluir as diversas manifestações cancionais urbanas sob o batismo de "MPB". Com efeito, os gêneros que compõem nosso corpus são, de certa maneira, todos híbridos, já que compõem uma mistura de ritmos e gestualidades.

Separei o corpus por data e cheguei ao período 1980-2010. A razão que justifica a concentração de alusões neste período é que no final dos anos 1970 e início dos 1980, o "rock brasileiro"[2], influenciado pelo rock internacional, incorpora o mito da maldição, re-contextualizado pela cultura pós-guerra, e para isso usa o recurso da alusão aos poetas malditos, entre eles, Baudelaire e Rimbaud. A partir desta época o mito se tornou uma tendência de nossa canção; não só o rock, mas o pop e outros gêneros deram continuidade a essa tradição nas décadas seguintes com diversas variações de uso chegando aos anos 2010.

Ao todo coletei 59 canções que, divididas por décadas/datas de lançamento, configuraram o seguinte quadro:

1980	**1990**	**2000**	**Sem data**
1980	1991	2000	
1982	1991	2000	
1985	1992	2000	
1985	1992	2000	
1985	1992	2001	
1986	1996	2001	
1987	1996	2001	
1987	1997	2002	
1988	1997	2002	
1988	1997	2003	
1988	1997	2003	
1988	1998	2004	
1989	1998	2004	
	1998	2004	
	1999	2004	
	1999	2005	
		2005	
		2006	
		2006	
		2006	
		2007	
		2007	
		2007	
		2008	
		2009	
		2010	
		2010	
13	**16**	**27**	**3**

[2] Não é considerado um ritmo com características específicas, mas um conjunto de manifestações musicais e culturais que coincidiram com o processo de abertura política no Brasil. Por isso, reforço a ideia de que o rock brasileiro, apesar de sua influência internacional, possui coloração e atitudes próprias.

O quadro acima mostra que a produção de canções com alusões aos poetas franceses tem um aumento significativo do final dos anos 70 para os 80 e tende a aumentar nas décadas seguintes. A meu ver, as alusões, de forma geral, não parecem ter relevância para as gravadoras ou parecem não ter apelo comercial junto ao público. O aumento de bandas independentes no cenário cancional pode ter promovido o uso de recursos linguísticos mais variados, entre eles, marcas francesas. Mesmo aqueles que apreciam canções fora do padrão *mainstream*, podem não prestar atenção às referências que são estudadas aqui.

Na impossibilidade de trabalhar com todas as canções, foram escolhidas dezoito para serem discutidas, de acordo com os critérios de maior apelo entre o público e pela elaboração linguística mais rebuscada. Essa seleção não impede que as outras canções sejam analisadas em futuros trabalhos.

A organização por décadas confirmou minha hipótese de que as canções do período conhecido como "rock brasileiro" aludiram de forma significativa aos poetas franceses, e que ainda têm feito alusões diretas e indiretas a eles, mesmo que com necessidades diferentes. Para organizar minhas análises, dividi o corpus de forma temática, considerando o tipo de alusão feita nas canções. Cheguei, assim, à seguinte configuração:

Tipo de alusão	**Número de canções**
Marcas francesas gerais	10
"Malditos" e "Maldição"	5
Alusões a Baudelaire/Tradução musicada de "Énivrez-Vous"	8
"Flores do Mal"	15
Alusões a Rimbaud e a suas obras	21

O quadro apresenta sete grupos de canções, que já aparecem na ordem em que são discutidas neste trabalho. O quadro indica que há mais canções que aludem a "Rimbaud" do que a "Baudelaire". Uma hipótese para a discrepância entre esses números é de que o rock, ligado originalmente à rebeldia e à transgressão dos valores burgueses tenha "preferência" em citar Rimbaud por causa de sua imagem de "poeta rebelde", "transgressor", "jovem", "anti-clérigo", etc.[3]

Em algumas canções certas referências não aparecem sozinhas, como por exemplo, nas canções "Diferentemente lindo", "Ouriço da Vila" e "Rosa Cálida" em

[3] Esses números, porém, dependeram da metodologia que escolhi para este trabalho, e que revelam uma realidade parcial do fenômeno estudado.

que nome de Baudelaire aparece junto aos nomes de outros artistas (poetas, pintores, músicos, teatrólogos, etc.). Os principais temas que envolvem as alusões são: o "mito da maldição" e do "poeta maldito" (rebeldia, transgressão e revolta) que são temas centrais, crítica à burguesia e à Indústria Cultural, trauma amoroso, experiências do sujeito poético, e pessimismo, todos relacionados ao mito.[4]

As principais questões que nortearam minhas reflexões foram:

Quais são os principais termos e temas explorados pelas canções? Como esses termos e temas são trabalhados? Como as traduções respeitam ou distorcem a obra original ou a biografia dos poetas e como isso contribui para a formação do sentido das canções? Como essas repercussões carregam em si uma imagem que os compositores têm de si mesmos e das obras e dos poetas referidos?

A canção é um gênero artístico que vem ganhando espaço nas pesquisas acadêmicas e dentre as reflexões sobre as produções humanas. Suas múltiplas formas de abordagem têm gerado discussões interessantes para as universidades e revelado nuances antes não exploradas pelos estudiosos de artes e de humanidades. Tanto a Semiótica da Canção quanto os estudos cancionais sociológicos e ensaísticos têm contribuído, cada qual com sua perspectiva, para a compreensão dessa modalidade artística.

Reconhecendo o caráter multifacetado do gênero canção, e indo além da relação letra-melodia, resumo abaixo cada um dos aspectos que considerei para analisar as canções:

Intertextualidade/ Interdiscursividade: O diálogo que as alusões e citações estabelecem com outros textos, canções, com aspectos da biografia dos poetas e com aspectos históricos são fundamentais para que se compreenda a função das referências. É importante comentar que nem sempre as alusões são conscientes ou intencionais.

Intratextualidade: Rimbaud e Baudelaire nem sempre são os únicos aludidos nas canções. Por isso, ressalto que muitas vezes eles estão ao lado de outros artistas, obras ou pessoas conhecidas, por isso, minhas interpretações das letras procuram

[4] Também busquei compreender a relação das alusões com dados da vida e da obra dos poetas franceses.

respeitar a letra como um todo em que tais alusões aparecem como *mais um recurso entre outros* e não como o *único.*

Elementos não verbais/ musicais: Não só a letra, mas sua relação com a melodia, arranjo e interpretação vocal do cantor são fundamentais para se entender a intenção de cada obra. O uso de uma alusão em uma canção em que a voz do cantor seja eufórica, caricata ou melancólica, associada a arranjos instrumentais mais leves ou mais pesados pode gerar inúmeros efeitos que se perderiam caso apenas a letra fosse analisada, gerando reflexões parciais ou ingênuas.

Com relação aos estudos acadêmicos, a intenção deste trabalho é contribuir nos seguintes âmbitos:

Estudos da canção/composição: O gênero "canção popular", além de seu valor para as reflexões sobre questões culturais e estéticas, conta com produção importante dentre as expressões humanas, o que indica ser um campo de estudo profícuo. O presente trabalho explora o potencial alusivo e interdiscursivo de canções brasileiras e mostra a capacidade que os cancionistas têm de dialogar, muitas vezes de forma inconsciente, com a literatura canônica e com a arte erudita em geral.

Reflexões sobre os limites entre o erudito e o popular: Ao transitar pela fronteira do erudito e do popular, este trabalho permite discutir como a cultura popular faz as apropriações da cultura erudita (poesia) e parece criar outra categoria ainda de difícil definição, como os "rocks eruditos" de nosso corpus, por exemplo.

Relações culturais Brasil-França: A dissertação explora também a repercussão dos poetas franceses e da cultura francesa na canção popular brasileira (MPB e rock brasileiro), que é um aspecto pouco estudado, devido ao prestígio ainda em crescimento que a canção popular tem entre as pesquisas acadêmicas. A pesquisa visa contribuir para tentar diminuir o preconceito, estreitar essa lacuna nos estudos universitários e com isso estimular novos trabalhos do gênero. Se possível, pretende também fazer o caminho inverso: aproximar aqueles que apreciam a música popular de um conhecimento pouco divulgado e, talvez, pouco acessível.

Multidisciplinaridade: A investigação sobre as relações entre poesia e canção nos exige abordagem multidisciplinar ao suscitar conhecimentos literários, linguísticos, históricos, sociológicos e musicais. Essa gama de conhecimentos pode revelar inúmeros

pontos de vista sobre as relações entre poesia e canção, já que esta, ao possuir uma parte literal, é uma fonte de estudos interessante para a área de Letras.

No primeiro capítulo, **“A CANÇÃO COMO GÊNERO”**, comento os principais estudos cancionais e discuto algumas ideias que envolvem esse gênero. Esse capítulo visa contextualizar sucintamente a relevância dos estudos sobre a canção, bem como propor algumas reflexões que surgiram durante a pesquisa.

No capítulo **“PRESENÇA FRANCESA NA CANÇÃO: ROQUEIROS INTELECTUAIS”**, discuto algumas letras de canções que não aludem a Baudelaire nem a Rimbaud, mas que possuem marcas francesas e fazem parte do recorte cronológico proposto. O objetivo deste capítulo é duplo: mostrar que a presença francesa é mais vasta que a proposta deste trabalho e relacionar dados biográficos dos compositores (vivências, formação intelectual, relacionamentos e influências) com a presença destas marcas.

Em **“MALDITO CANCIONISTA BRASILEIRO”**, eu inicio a análise de canções. A intenção deste capítulo é sugerir um histórico sucinto da maldição em nosso cancioneiro, e analisar canções que tratem diretamente do tema da maldição e do poeta maldito. Em destaque as canções "Maldição", de Zeca Baleiro e “Poetas malditos, etc...” da banda *Pedra Letícia*.

No capítulo **“BAUDELAIRE”**, analiso duas canções que aludem a Charles Baudelaire com funções diferentes. Uma ressalta o lirismo de sua obra, a outra satiriza o uso do nome do poeta como sinônimo de cultivo intelectual.

Em “**AS FLORES DO MAL: DA IMAGEM FEMININA À CRÍTICA SOCIAL”**, a alusão à principal obra baudelairiana é verificada em cinco canções. Em cada obra discutida neste capítulo, “As Flores do Mal” adquirem uma função, mas a princípio, sempre que aparecem, as forças opostas estão presentes, tais como amor-ódio, bem-mal, beleza-obscuridade, etc.

As canções que aludem a Rimbaud são analisadas em dois capítulos. Em “**RIMBAUD: POESIA, REBELDIA E REQUINTE”**, analiso duas canções que aludem a Rimbaud como sinônimo de poeta maldito, ou sinônimo de “inteligência”. Em **“RIMBAUD E A** INDÚSTRIA CULTURAL**”**, discuto canções que aludem a Rimbaud como símbolo de oposição à cultura massificada.

Todas as letras que constituem o corpus desta pesquisa estão catalogadas ao final da dissertação em um anexo, organizado por temas e com as alusões destacadas em negrito e itálico. A catalogação inclui o nome do(s) compositor(es), do intérprete/grupo, data de lançamento, gravadora e as fontes de catalogação, do fonograma e da letra.

Para complementar a pesquisa, entrevistei compositores a propósito de sua bagagem intelectual e das alusões que fazem em suas letras; para isso criei algumas questões para padronizar as entrevistas, e organizei- as ao final do trabalho em forma de anexo. Apesar da tentativa de contato com os compositores vivos, tive mais sucesso com artistas que não têm grande projeção nacional como as bandas *Blake Rimbaud*, *Partido dos poetas pobres*, e *Além de Nós*, e os cantores Rodrigo Bittencourt e Reynaldo Bessa, que me responderam prontamente. Além da poetisa e compositora Angélica Rizzi, que ficou de me enviar o áudio da canção "Sonhador". O principal compositor e vocalista da banda *Blake Rimbaud*, inclusive, ligou em minha residência, do Rio de Janeiro, para me dar mais informações a respeito de seu trabalho e principalmente sobre a canção "Bois e Vacas", que faz parte do corpus.

Este trabalho, portanto, propõe uma escuta crítica de canções brasileiras lançadas entre 1980 e 2010, dos gêneros rock, pop e MPB, a fim de analisar a função de alusões a Baudelaire e Rimbaud, considerando suas relações musicais e discursivas, para que se entenda como o "mito do poeta maldito" se manifesta em cada canção.

CAPÍTULO 1 - A CANÇÃO COMO GÊNERO

Este capítulo tem como objetivo discutir os elementos teóricos mais correntes para a análise cancional, relacionar esses elementos com o tema proposto pela pesquisa e expor as principais diretrizes em que se baseiam as análises das canções do corpus.

Para alguns estudiosos e críticos, a canção já é considerada um gênero artístico diferente da música erudita e da música folclórica ou de raiz, e de acordo com a definição sociológica mais corrente, caracteriza-se como uma manifestação tipicamente urbana e dependente dos meios de comunicação de massa. Dentre as teorias que têm logrado abordar a canção em toda sua complexidade, temos os estudos semióticos, históricos, sociológicos, musicais e literários. Neste trabalho, não pretendo me ater a nenhuma abordagem específica, porém, intento combinar um pouco de cada segmento, sob a justificativa de que a busca em compreender a função das alusões faz com que cada canção analisada sugira uma abordagem particular.

De acordo com a abordagem semiótica, a canção seria uma manifestação artística que nasce da combinação entre melodia e letra, na qual a voz do cantor é prevalecente se manifesta como uma *voz que fala* dentro da *voz que canta*.

O modelo teórico que tem sustentado o conluio entre o elemento melódico e o elemento linguístico foi elaborado pelo professor Luiz Antônio de Moraes Tatit (1994) e tem conseguido explicar, com apoio da Semiótica e das teorias da percepção, como funciona essa relação. A esses estudos, Tatit chamou de "Semiótica da canção". Dada à complexidade dos fundamentos e aplicações da Semiótica da canção, não é cabível neste capítulo explorá-la à exaustão, mas é possível que se explique alguns pontos que convirjam aos interesses desta pesquisa.

De acordo com Tatit, a combinação entre melodia e letra se dá de forma orgânica e permite que haja uma correspondência semiótica entre as duas, ou seja, a melodia consegue "traduzir" aquilo que a letra diz e vice-versa. De acordo com o tipo de relação melódico-linguística, e com os efeitos afetivo-somáticos que cada canção suscita no ouvinte, Tatit classifica uma canção como *passional* ou *temática*.

Uma canção é *passional* quando a relação melódico-linguística revela o distanciamento entre sujeito e objeto, ou ainda sugere uma busca de um pelo outro. Geralmente, quando os "caminhos" que a melodia percorre em uma canção criam

situações de imprevisibilidade e promovem grandes saltos entre as notas, a parte linguística possui um conteúdo relacionado a perdas sentimentais do sujeito, suas tensões afetivas e com o mundo, e total separação do seu objeto. Exemplos: "Oceano" de Djavan, em que o sujeito (apaixonado) está distante de seu objeto (ser amado).

Nas canções *temáticas*, a melodia se apoia em repetições, sugerindo maior previsibilidade do caminho melódico, evitando grandes saltos e produzindo variações relativas, suficientes apenas para que se retorne ao tema principal. Além do apelo somático deste tipo de melodia, comum em canções dançantes e festivas, a letra corresponde ao teor identitário melódico, e apresenta um conteúdo que revela a euforia do sujeito, pois os estados emocionais estão relacionados à conjunção (encontro consumado) entre sujeito e objeto. Exemplos: "O que é que a baiana tem", de Dorival Caimmy, em que o sujeito (A baiana) festeja sua conjunção com o objeto (A cultura baiana).

Nos termos da Semiótica da Canção, as reflexões sobre a correspondência entre melodia e letra permitiram que, ao longo dessa pesquisa, as alusões encontradas pudessem ser analisadas junto ao contexto melódico. Eu diria que, no corpus do trabalho, todas as canções são passionais, pois revelam um estado de distanciamento/separação entre sujeito e objeto, o que converge para a ideia do mito do "poeta maldito", em que o *poeta/poesia* é o sujeito e *o mundo* é o objeto. Temas como *crítica social, cultural, conflito amoroso, sofrimento como nobreza* correspondem a essa disjunção. Mesmo na canção "Ouriço da Vila", que parece sugerir euforia ensejada pelo ritmo do samba-de-breque, temos um sujeito (narrador) totalmente em desconjunção com seu objeto (alunos da USP, Bar Sujinho).

Outro elemento explorado por Tatit é a questão da *voz dentro da voz*. Dentro da voz do cantor existe a voz de um enunciador, que pretende "mandar um recado" por meio de seu canto/fala. Essa capacidade que o cantor tem de falar através do canto, a princípio, não se verifica de forma contundente na canção erudita, em que a voz do cantor torna-se um "instrumento musical", enquanto que na canção, a voz é uma espécie de "instrumento de comunicação".

Tal ideia converge a este trabalho, na medida em que os sujeitos envolvidos nas letras enviam seus recados ao ouvinte/enunciatário para defender seus pontos de vista ("Poetas Malditos", etc., da banda Pedra Letícia), revelar seus sentimentos, acusar ("As

Flores do Mal", da *Legião Urbana*), criticar a sociedade ("Rebelião" do Skank), ou simplesmente chocar o ouvinte/leitor ("Só as mães são felizes", do Cazuza).

Apesar da eficiência e critério do modelo de Tatit, a Semiótica da canção, muitas vezes, necessita incorporar elementos que vão além da relação melodia-letra, como as questões discursivas, interpretativas, gestuais e históricas envolvidas da manifestação de cada obra. Muitos teóricos e estudiosos não semioticistas têm abordado as obras de forma multifacetada de acordo com a própria natureza híbrida da canção, ensejando abordagens multidisciplinares.

A questão dos arranjos musicais é relevante em minhas reflexões já que determinados instrumentos e combinações de instrumentos possuem suas próprias sugestões semióticas, ao simbolizar sentimentos, climas ou intenções. O saxofone, por exemplo, sugere erotização (cf. "Vício Elegante", de Belchior), o som da guitarra está associado à agressividade, à crítica ou à euforia, geralmente presente no rock. Canções em que a bateria é mais leve ou inexistente, e o violão se destaca mais do que outros instrumentos, geralmente chamam a atenção para a voz do cantor e para o que ela tem a dizer/cantar, como em "Rosa Cálida", da Lucina, e "Flores do Mal", do *Barão Vermelho*. Canções com percussão mais forte tendem a estimular o corpo como em "Rebelião", do Skank, que possui bateria marcante, sugerindo, em conjunto com a letra, uma ação hostil.

Há também o elemento do etos vocal de cada cantor, em que uma voz ou forma de cantar determinadas, mesmo sem a letra, podem sugerir um sentimento, postura ou intenção do cantor. O etos vocal é um fenômeno de difícil classificação já que o timbre da voz é algo ainda pouco sistematizado. A minha sugestão é totalmente intuitiva e depende da escuta. De acordo com os tipos de vozes mais recorrentes em nossa canção, as vozes anasaladas, por exemplo, sugerem ironia e deboche (Chico Buarque, Tom Zé), vozes graves ou com pouca potência sugerem melancolia ou eloquência (Renato Russo, Caetano Veloso).

Seria necessário um trabalho exclusivo para tratar de todas essas variáveis, pois mesmo que a voz por si só sugira um tipo de etos, um mesmo cantor pode modular sua voz de forma a conseguir diferentes efeitos. No corpus deste trabalho, de acordo com a minha percepção, a sugestão vocal da maioria dos cantores dividem-se entre melancolia (Renato Russo, Lucina) ou deboche (Zeca Baleiro, Belchior), sendo que ambas as

imagens conectam-se aos propósitos da pesquisa. Porquanto a melancolia está presente no imaginário do mito do poeta maldito e o deboche representa a carnavalização deste mito.

Outro fator interessante que envolve a canção é sua capacidade performática, que pode ser exemplificada pelo rock. O adjetivo "roqueiro", por exemplo, sugere mais uma forma de comportamento do que necessariamente uma estética cancional. O rock possui a capacidade de mexer com a imaginação do público não apenas por seus temas e características musicais, mas também pela subversão da música padrão, e por elementos como a identificação com os jovens, o espetáculo "teatral", a interação com os fãs, os gestos polêmicos, e pela produção indumentária. O cantor, no momento do espetáculo, assume várias identidades e papéis. Esse fenômeno, ligado mais aos interesses do show business do que a uma verdade mística, adequa-se à ideia do poeta maldito; o roqueiro, que convence as multidões com seus gritos, pulos e dramatizações, torna-se um personagem, um mito.

Esse elemento deve ser lembrado nas análises no sentido de que a questão do mito é incorporada no "mito do roqueiro maldito" ou então do "poeta-roqueiro maldito", que além de inspirar-se nos poetas originais, de Baudelaire a Kerouak, se tornam inspirações e são confundidos com os poetas strictu sensu.

Há também as relações polêmicas entre canção e poesia. Os próprios fãs de música popular costumam apelidar sues ídolos de "poetas" e suas canções de "poemas" ou "poesias", provavelmente devido a essa associação do cancionista a um mito ou a um ser especial que traduz os sentimentos e anseios de seus ouvintes. Diante da magia do espetáculo e do poder comunicativo das canções, os cancionistas que mais se destacam e apresentam uma "qualidade superior" como letristas e enunciadores de ideias revolucionárias e "belas", são chamados, pelo público e pela imprensa, de poetas, como Raul Seixas, Cazuza e Renato Russo. Essa identificação ou associação de um cancionista aos poetas explica em parte a facilidade do aparecimento do mito no meio cancional, assim como a facilidade que a própria canção (letra e música) tem de perpetuar a ideia de poeta maldito. É interessante, portanto, imaginar que muitos desses cancionistas, principalmente "roqueiros", consideram a si próprios como "poetas malditos", mesmo que não se declarem assim, e isso torna minhas reflexões mais

desafiadoras já que teoricamente, apesar das intersecções, canção e poesia são artes diferentes.

O ato da composição também é relevante para se compreender o fenômeno canção. Muitas vezes o cancionista produz sua obra no calor do momento, e uma letra de canção nasce de jorros emocionais ou ímpetos psíquicos, ou seja, mesmo que haja alusões de toda sorte, a intuição e o acaso podem prevalecer. Não é por acaso que muitos cancionistas se consideram ou são confundidos com bardos, porquanto suas obras nascem de "inspirações" repentinas ou de uso de entorpecentes.

É muito comum, e eu diria que é a regra, que os mais renomados artistas de música popular no Brasil e no mundo tiveram pouca ou nenhuma formação musical, ou então não possuem vozes extraordinárias ou técnicas apuradas como cantores. Além de muitos nem ao menos tocarem um instrumento musical ou não terem formação acadêmica. Não é difícil encontrar aqueles que dizem não gostar de certas canções por possuírem letras "ruins", porém, em muitos casos, obras emblemáticas de nosso cancioneiro são compostas em linguagem muito simples, coloquial e distante dos padrões da poesia literária.

Em suma, para efeito de análise das canções deste trabalho, serão levadas em conta a correspondência entre melodia e letra, os recados que os cantores-enunciadores desejam dar aos ouvintes, os arranjos musicais, o etos vocal dos cantores, a performance e o espetáculo ensejados pelos artistas, e a confusão entre cantor/canção e poeta/poesia. Ao longo da pesquisa, elementos históricos também serão suscitados, pois a questão do mito, das influências literárias e musicais, e do contexto em que as canções são lançadas, envolvem, necessariamente, questões históricas.

Além dos pontos destacados neste capítulo, há muitos outros que poderiam ser discutidos para que pudéssemos nos aproximar da complexidade que a canção apresenta aos analistas e apreciadores. Não obstante todos esses elementos estarem presentes no momento das análises e reflexões deste trabalho, o próprio cancionista, artista, compositor ou poeta, diferentemente do pesquisador, provavelmente não está preocupado com nenhum desses elementos no momento em que está compondo. Isso torna o objeto mais interessante.

CAPÍTULO 2 - PRESENÇA FRANCESA NA CANÇÃO: OS “ROQUEIROS INTELECTUAIS”

Neste capítulo, discuto a relação entre a formação cultural de alguns compositores e a presença da França em suas obras. A partir do cotejo entre as marcas francesas das canções que comento neste capítulo, e as possíveis condições intelectuais, históricas, estéticas e empíricas dos compositores e de suas influências, que puderam resultar no uso de expressões e palavras, pressuponho que tais marcas são resultado dessas condições. Em suma, faço conjecturas a partir do material analisado em confronto com aspectos biográficos dos compositores.

Alguns artistas possuem biografias mais elaboradas e por isso foi possível estabelecer melhores suposições com respeito à origem das alusões em suas obras. A despeito do maior ou menor grau de comprovação da origem das marcas, acredito que os usos das expressões francesas não sejam tão conscientes como possam parecer.

Considerando que a cultura francesa já penetrava sensivelmente na sociedade brasileira, mesmo quando essa ainda estava se constituindo, a formação cultural, os intercâmbios e relações interpessoais dos cancionistas de nosso corpus, parecem-me relevantes para a reflexão sobre as alusões.

As marcas francesas nas canções deste trabalho são historicamente ligadas a um prestígio social e intelectual manifestado na cultura brasileira, em que a língua e os costumes franceses eram de uso comum daqueles que buscavam distinção social por meio de uma cultura paradigmática. Mesmo depois do predomínio das culturas norte-americana e britânica (evidenciada pelo rock, por exemplo) em nossa sociedade, a inclinação para a cultura francesa resistiu e deixou rastros nas escolas, universidades e nas manifestações culturais em geral.

A França sempre esteve presente na canção brasileira, de diversas maneiras, fosse por meio da presença linguística, por meio de versões, ou por meio da representação do francês e da França. A questão do mito do poeta maldito, de Baudelaire e Rimbaud, pois, configuram-se como um, entre muitos aspectos dessa presença.

De acordo com o trabalho de Nancy Alves[5] (2007), há cinco momentos importantes da relação entre a França e a música popular brasileira, que são:

1) A viagem do grupo brasileiro *Oito Batutas* a Paris em 1922, que por meio do choro e do maxixe promoveram a definição uma identidade musical brasileira;

2) O uso da sátira em sambas e as marchas carnavalescas em francês durante o Governo de Getúlio Vargas;

3) A premiação em Cannes do filme *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus, cuja trilha sonora foi composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim, que também criaram a peça teatral;

4) A presença da canção *Samba Saravah* de Vinícius de Moraes e Baden Pawell (versão de Pierre Barouch) na trilha do filme *Um homem e uma mulher* de Claude Lelouch (1967);

5) O pan-africanismo de Gilberto Gil em Paris por meio da canção *Touche pas à mon pote*, que se torna hino do movimento francês SOS Racisme.

Ao longo dos anos, a canção reaproveitou elementos franceses de várias formas, e mesmo com a tendência a valorizar a França e os franceses, a absorção dessa cultura nem sempre resultou em obras exultantes, e o mito de referência positiva da França, muitas vezes se transformou em "mito de galhofa". O samba-choro "Menina Fricote" (1940) é um exemplo de sátira da influência de costumes franceses na vida dos brasileiros.

MENINA FRICOTE

(Henrique Batista/ Marília Batista)

Não sei que doença deu na Risoleta
Que agora só gosta de ouvir opereta
Cheia de prosa, cheia de orgulho
Cheia de chiquê
E faz fricote como o quê
Não canta mais samba
Só quer imitar Lucienne Boyer
Parle moi d'amour
Só quer l'argent, l'argent toujours

[5] ALVES, Nancy Aparecida. *A França na música popular brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e chansonniers*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

Ela não sabe nem ler
E já quer gastar o francês
E diz que despreza
Quem só fala português

Essa Risoleta está muito mudada
Está cheia de pose
Pra ser elegante
Ela diz que o bastante
É usar bois de rose
Quelque chose bois de rose?

Ela diz pra mim
Que quando está gripada
Não faz atchim não
Porque não fica bem
Em vez de atchim, ela faz acthem
Diz que o au-au é le chien

Não sei que doença deu na Risoleta
Que agora só gosta de ouvir opereta
Cheia de prosa, cheia de orgulho
Cheia de chiquê
E faz fricote como o quê

Não canta mais samba
Só quer imitar Lucienne Boyer
Parle moi d'amour
Só quer l'argent, l'argent toujours
Ela não sabe nem ler
E já quer gastar o francês
E diz que despreza
Quem só fala português

Não sai dos cassinos
Perdendo dinheiro, perdendo l'argent
Se acaso me encontra
Me pede emprestado
Diz que é minha fã
Mas eu lhe digo até amanhã

Mas eu já lhe disse
Nerusca, menina
Não venha pra aqui
A me chamar de très jolie
Eu não sou mon chéri
E língua estrangeira
Eu nunca entendi
Larga essa papa de oui

O uso de elementos franceses para satirizar o costume da supervalorização da França está inserido em um contexto histórico específico, a Era Vargas, em que o samba

e suas variantes se tornaram uma ferramenta eficiente para afirmar o nacionalismo varguista em detrimento da cultura europeia, principalmente francesa. O francês e a França são satirizados como forma de reafirmação da identidade nacional. De acordo com Nancy Alves:

> Em muitos casos, os valores musicais europeus, rejeitados, em detrimento da língua e dos símbolos nacionais (...) estabelece-se um jogo de forças na disputa por uma identidade. O outro – seja o francês, seja o burguês que pretende ser francês, é de certa forma satirizado (...) (p. 184)."

A marchinha "Joujoux e balangandãs", por sua vez, configura-se como um diálogo entre um casal, metaforizando França e Brasil em uma conversa despojada, que sugere as constantes relações culturais entre os dois países:

JUJUS E BALAGANDÃS
(Lamartine Babo)

- Joujoux, joujoux?
- Que é meu balagandã?

- Aqui estou eu
- Aí estás tu
- Minha joujoux
- Meu balagandã
- Nós dois
- Depois

O sol do amor que manhãs
- De braços dados
- Dois namorados
- Já sei Joujoux
- Balagandãs

Seja em Paris Ou nos Brasis
Mesmo distantes Somos constantes
Tudo nos une Que coisa rara
No amor nada nos separa

Ao concluir o uso das marcas francesas na primeira metade do século XX, Nancy Alves afirma:[6]

[6] Na linha de interpretação relativa à "face identitária", sugiro que, na segunda metade do século, como desdobramento das contraculturas (beats, hippies, punk) a presença francesa, já bastante enviesada pelas

> Assim, na primeira metade do século, o discurso da canção brasileira apresenta algumas representações, que no nosso caso, desdobram-se na figura do enunciador sambista (o malandro, regenerado ou não) e do estrangeiro. Este outro (...) também se reflete na figura do burguês que vê no estrangeiro, sobretudo no francês, uma possível face identitária, o que nos leva a crer que, apesar das interações sociais e do trânsito existente entre as camadas alta e baixa na formação do samba, do ponto de vista textual e discursivo subsiste uma oposição entre o eu e o outro pré-figuradas em nível fundamental pelas categorias /elite/ x /povo/, ou /nacional/ x /estrangeiro/, sobretudo durante a vigência do Estado Novo." (p. 195)

A constante presença da França em nosso cancioneiro é complexa e multifacetada, e a presença de Baudelaire e Rimbaud seria apenas uma parte desse universo de usos. Ao longo do século XX, em que a canção se consolidou, o uso das marcas francesas atendeu às necessidades políticas, estéticas, artísticas e empíricas dos cancionistas, e no caso das canções da década de oitenta não foi diferente.

Em algumas canções, apenas o título está em francês, como em "L'âge d'or" e "La "Maison Dieu", da banda *Legião Urbana*. A meu ver, quando um compositor nomeia uma canção, mas não canta o título, deseja "valorizar" o texto escrito, ou seja, o título é relevante para a compreensão da letra.[7].

Em "L'âge d'or", composta e interpretada por Renato Russo, e executada pela banda *Legião Urbana*, o próprio compositor comenta sobre o título da música, em uma entrevista (com apresentação musical) ao programa de rádio "Invasão na cidade" (1992).

> (...)essa se chama "L'âge d'or", que é francês pra expressão "A idade do Ouro", que é uma brincadeira em cima do que tá rolando nos dias de hoje."[8] (Transcrição minha).

"L'âge d'or" é a última canção de *V* (1991), da banda *Legião Urbana*, álbum em que as canções revelam um desencanto com o insucesso político-econômico resultante

---

influências estadunidense e britânica, especificamente no rock, está associada à imagem do maldito, do desajustado e do poeta sofredor.

[7] As canções aqui apontadas apenas em trechos terão suas letras transcritas na íntegra ao final do trabalho na parte "ANEXO I". Letras que já estiverem na íntegra não reaparecerão em tal parte.

[8] Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=1unWSJ3u_Ig&hd=1. Acesso em 18/10/2013, às 08h21min.

da gestão de Fernando Collor de Melo, que culminaria com o seu *impeachment.*[9] Ela fecha o álbum traduzindo a atmosfera do descontentamento político que é referido por Renato Russo como "o que tá rolando nos dias de hoje". Deduzo que, além da ironia pretendida pelo compositor ao chamar a idade "decadente" em que vivia de "A idade de ouro", usar um título em língua estrangeira pode ser uma forma de "amenizar" a ironia ou despistar a atmosfera de censura ainda latente no limiar dos anos 90.

Na verdade, é difícil saber exatamente o porquê do uso da língua francesa em "L'âge d'or", ainda mais que em cada uma das três canções do compositor em que há palavras francófonas vemos um uso diferente das referências. Cinco anos antes, em 1986, Renato Russo havia citado Rimbaud na canção-narrativa "Eduardo e Mônica" utilizando o nome do poeta francês como símbolo de "inteligência".

Em 1993, depois de "L'âge d'or", Renato Russo compôs "La Maison dieu", outra canção de crítica à história política do Brasil. "La Maison Dieu" é a quarta canção do álbum *Uma outra estação* da *Legião Urbana*. Apesar de este álbum ter sido lançado em 1997, " La maison Dieu" foi composta alguns anos antes para fazer parte do Álbum *O Descobrimento do Brasil*, porém, devido ao seu conteúdo subversivo (contra ditadura militar), Renato Russo preferiu não publicá-la à época em questão. Nas próprias palavras do compositor, por "não querer mexer em ninho de vespa"[10], já que aparentemente o país entrava em uma era democrática, porém, o regime ainda estava muito recente na memória do país, e provavelmente, a aparente calmaria era o "ninho de vespa" que aparece na fala do artista.

A expressão francesa usada como título tem sua origem na Idade Média. As "Maison Dieu" eram monastérios que abrigavam peregrinos e doentes. O que hoje poderíamos traduzir como "Santa Casa". Depois a carta do "Tarot de Marseille" em que aparece uma torre baseada na Torre de Babel ganhou esse nome, como referência a providência divina, que ao fim de tudo, separará as coisas colocando-as em seu devido lugar. O sentido da carta, reforçado pela imagem da Torre de Babel, remete-nos ao mito bíblico do erro do homem em tentar alcançar deus. A nosso ver, o uso do título em

[9] Segundo o biógrafo de Renato Russo, Arthur Dapieve, esse desencanto com a era Collor se apresenta em outras canções: "Metal contra as nuvens" era sobre Fernando Collor. Versos como "Quase acreditei na sua promessa/ E o que vejo é fome e destruição/ Perdi a minha sela e aminha espada/ Perdi o meu castelo e minha princesa/ Quase acreditei, quase acreditei" explicavam a desilusão que Renato sentiu naquele estúdio da Barra da Tijuca, em 16 de março de 1990. (p. 128).

[10] www.legiaourbana.com.br Acesso a 01/02/2013, às 7h55min.

francês remete, em primeiro lugar, a uma forma de subverter uma possível censura com relação ao conteúdo subversivo da canção, procedimento presente também em "L'âge d'or", em segundo lugar, cria uma alegoria da arrogância e do desejo de poder do regime militar.

A banda *Legião Urbana*, assim como as bandas contemporâneas e ela, era formada por músicos que tinham uma bagagem cultural relevante (graduados, poliglotas, leitores assíduos), o que pode explicar a elaboração crítica do compositor de "L'âge d'or", ao dar esse título e comentar sobre seu uso.

Arthur Dapieve resume um pouco da ambientação intelectual da geração do rock dos anos 80:

> O movimento de rock dos anos 1980 podia até ser provinciano. Mas estava totalmente alinhado ao cenário musical no exterior. Fê e Flávio Lemos, do Capital Inicial, conheceram os punks na Inglaterra enquanto o pai deles, o professor da UnB, Briquet de Lemos, fazia pós-graduação em biblioteconomia. A família Manfredini (de Renato Russo) viveu em Nova York por um período. O pai de Dado Villa-Lobos, Jayme Villa-Lobos, e o de Dinho Ouro Preto, Affonso Celso de Ouro Preto, eram diplomatas. Dinho e Dado cresceram transitando por vários países.

Renato Russo, por exemplo, viveu parte da infância nos Estados Unidos, onde se tornou fluente em inglês. Um aspecto relevante de sua vida intelectual é o fato de uma doença durante a adolescência obrigá-lo a se resguardar em casa, o que fez com que se tornasse um leitor voraz e se apaixonasse por poesia, principalmente Carlos Drummond e Fernando Pessoa. De acordo com o blog da Livraria Letras&Cia, [11] entre os livros preferidos de Renato Russo está a obra do francês Etienne de la Boétie (*Discurso da Servidão Voluntária*), e "Histórias Extraordinárias" de Edgar Allan Poe, que apesar de Renato Russo poder lê-lo no original, ele o indica usando o título da tradução baudelairiana.

Em sua biografia, *O Trovador Solitário*, o biógrafo Arthur Dapieve confirma que Renato Russo:

> Catava referências nas estantes de seu quarto: no filósofo Blaise Pascal ("Quem um dia irá dizer/Que existe razão/ Nas coisas feitas pelo coração?/ E quem irá dizer que não existe razão?"),

[11] http://www2.correiobraziliense.com.br/44festival/artigo2.htm. Acesso em 20/09/2013, às 8:55.

> no cineasta Jean-Luc Goddard, no horóscopo, nos poetas Manuel Bandeira e Jean Arthur-Rimbaud,...”[12]

Apreciador de arte, Renato Russo gostava de escolher tintas específicas para suas pinturas, e de acordo com Dapieve, ele “Tinha ido à papelaria Poliarte e gastado sua mesada de um salário mínimo em tintas francesas (p. 15)”

Como já comentei, Renato Russo era leitor voraz e eclético, e Dapieve dá mais detalhes de seu repertório:

> Apreciava muito poesia – os sonetos de Shakespeare, P. B. Shelley, W.H. Auden, o *beat* americano Allen Ginsberg, Jean-Arthur Rimbaud, Fernando Pessoa e todos os seu heterônimos, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado – e filosofia – a coleção *Os pensadores*, da editora Abril Cultural, súmula das reflexões de gente como Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche e Bertrand Russel, deu-lhe muito o que pensar e reprocessar. (p. 22)

Ao falar das conversas entre Renato Russo e a jornalista Ana Maria Bahiana, Dapieve comenta outras preferências de leitura do cancionista:

> Em momentos menos dolorosos, a conversa entre os dois tomava outros rumos: poetas malditos. O nome da rosa, Umberto Eco, história medieval, *O banquete*, Platão. (p 82)

O seu nome artístico também foi elaborado com contribuições francesas, e de acordo com o próprio cancionista, Jean-Jacques Rousseau e Henri Rousseau teriam auxiliado a adotar o sobrenome “Russo”.

> Desde pequeno eu tinha minhas bandas imaginárias.(...)Eu era um cara chamado Eric Russel.(...) Depois, tinha o Rousseau, o Jean-Jacques: eu gostava daquela coisa do nobre selvagem...Daí, tinha o Henri Rousseau, um pintor que eu amo, e o Bertrand Russel, que eu acho um cara muito legal.(...) (p. 227)

Eduardo Dutra Villa-Lobos, guitarrista da *Legião Urbana*, também teve contato com a cultura francesa. Nasceu em Bruxelas, e devido ao trabalho de seu pai como diplomata (Jayme Villa-Lobos) morou em vários países, inclusive na França.

> Nesse quadro anglófono e anglófilo, havia um exceção: Eduardo Villa-Lobos, nascido em Bruxelas, na Bélgica, quando

[12] Referências explícitas na canção “Eduardo e Mônica”, analisada no capítulo 6.

> seu pai lá servia como diplomata, fora alfabetizado em francês. (p. 31)

Em Paris, Villa-Lobos conheceu as tendências do rock, o que foi fundamental para sua formação musical:

> Na capital francesa, ele testemunhou o nascimento do punk rock local, e ao mesmo tempo, descobriu um disco mais velho, *Transformer*, que Lou Reed lançara em 1972, fundamental para sua formação musical. Neste LP, o bardo nova-iorquino, ex-Velvet Underground, cantava o hino *Walk on the wild side. (p. 38)*

Nessa época, Dado passou no Vestibular de Sociologia da UnB e pretendia depois terminar seus estudos na França, para seguir carreira de seu pai, só que Dado foi convidado a entrar para a *Legião Urbana*.

> Seu plano era estudar o básico em Brasília e depois da UnB se transferir para se formar em sociologia em Aix-em-Provence, perto de Marselha, França, onde seu pai era cônsul. (p. 57)

Porém, DadoVilla-Lobos, sobrinho neto do músico Heitor Villa-Lobos, decidiu ficar no Brasil e fazer parte da banda *Legião Urbana*, que se tornaria um nome importante para a canção brasileira.

No Rio de Janeiro, Cazuza é o representante de uma geração de "roqueiros intelectuais" ao lado de Roberto Frejat, que deixou marcas em suas obras de variadas influências, entre elas a francesa. Cazuza estudou no tradicional colégio jesuítico Santo Inácio, considerado o melhor do Rio de Janeiro na época. Segundo um depoimento de Pedro Bial, seu colega de classe, na sétima série os dois haviam feito uma entrevista com Vinícius de Moraes para um trabalho de escola. Além de ter tido a oportunidade de ter uma boa formação escolar, era leitor profícuo e, como sugere um trecho da biografia do compositor, em uma declaração de sua ex-namorada, Patrícia Casé: "Com minha madrinha, ele gostava de ler Rimbaud" (p. 132)[13]

Em "Ideologia",[14] canção de 1989, há citações implícitas a obras literárias francesas. O sujeito lírico relata seu pessimismo em relação à sua condição de burguês, que percebe quão falhas são as instituições que regem seu universo:

---

[13] ARAÚJO, Lucinha. Cazuza: Só as mães são felizes.

[14] É interessante ressaltar que Cazuza lançou o álbum Ideologia sabendo que era soropositivo, o que sugere o acentuado teor biográfico de suas canções.

Meu partido
É um coração partido

A falta de sentido para sua existência é reforçada pelo verso, que alude à obra balzaquiana *Les illusions perdues* ("E as ilusões/Estão todas perdidas"). Mais adiante, essa citação desemboca em um final de estrofe que pode corroborar para a escolha da obra balzaquiana, no sentido literal da "perda das ilusões":

E aquele garoto que ia mudar o mundo, mudar o mundo
Assiste agora a tudo, em cima do muro

Na segunda parte da canção o sujeito faz outra alusão ao mundo burguês usando uma expressão francesa:

E aquele garoto que ia mudar o mundo, mudar o mundo
Frequenta agora as festas do *grand monde*

A Banda Ira! se destacou como banda dos anos 80, mas fazendo parte do cenário paulistano. Seus integrantes eram universitários, o vocalista Nasi era aluno de História da USP. Na canção "Entre seus rins", é possível perceber marcas da influência da cultura francesa. É um rock cujo título nos remete à canção "Je t'aime, moi non plus"(1986), do cantor francês Serge Gainsburg. Conhecida por seu conteúdo pornográfico e censurada à época de seu lançamento, a canção inspirou mais de vinte e cinco versões, sendo a mais recente feita pela cantora estadunidense Madonna. O título "Entre seus rins" retoma um dos trechos mais polêmicos da canção francesa: "Je vais, je vais et je viens entre tes reins." Porém, o intertexto da canção do Ira! se estende ao longo de todas a letra e retoma algumas partes da canção de Gainsburg. A primeira estrofe faz referência ao título de "Je t'aime":

Te amo
Isso eu posso te dizer
Como eu gosto de você

Mais à frente, a conotação sexual do amor confessado pelo sujeito lírico é sugerido pelo verso "é o amor como uma fonte a jorrar" em que o verbo "jorrar" é semântica e sonoramente próximo do verbo francês "rejoindre" no verso "Tu vas et tu viens/ entre mes reins/ Et je te rejoins".

O que eu sinto
Não é difícil explicar

É o amor como uma fonte a jorrar

No trecho final, o sujeito confessa suas verdadeiras intenções e encerra a canção com a expressão , que proporcionou à canção uma recepção muito mais humorada do que censurada por parte dos fãs da banda, mesmo diante do clipe bastante sugestivo:

Me deu o dedo
Eu quis o braço e muito mais
E agora estou a fim
De ficar entre seus rins

Em "À francesa", de Claudio Zoli e Antonio Cícero, a atmosfera é mais despojada e a presença francesa parece ser bem mais desinteressada do que nos exemplos anteriores. Claudio Zoli não faz parte da geração do rock dos anos 80, mas é contemporâneo a ela, e, com exceção de "À francesa", sua obra não tem a presença de marcas francesas. Por outro lado, as alusões em "À francesa" podem estar ligadas à contribuição de Antônio Cícero, que além de poeta e compositor, é um intelectual com formação superior em Filosofia, pós-graduação nos Estados Unidos, muito respeitado como intelectual no meio artístico, o que pode sugerir que tais marcas sejam suas contribuições.

"À francesa" segue a linha dançante típica da obra de Zoli e possui uma citação indireta que remete ao clima festivo das casas noturnas. A alusão é à obra em prosa de Baudelaire, *Paradis Artificiels.*

Meu amor não vai haver tristeza
Nada além de um fim de tarde a mais
Mas depois das luzes todas acesas
Paraísos artificiais

Nos dois versos seguintes a expressão que dá título à canção reforça a presença francesa da letra, e o uso ambíguo do verbo "viajar" remete o "clima" entorpecente da obra baudelairiana:

Se você saísse à francesa
Eu viajaria muito mais, muito mais

A presença francesa na canção brasileira se manifesta de várias formas, com diferentes intenções e usos, e por diferentes fontes. A dificuldade de se encontrar dados

biográficos de todos os cancionistas envolvidos neste trabalho não permite, porém, dar certeza da intencionalidade e da origem de tais usos. Não obstante, diferentemente da época do governo Vargas em que havia um projeto político explícito delineando as funções da França nos sambas, em meados dos anos 80, uma rede de pensamentos de "intelectuais" cancionistas, de famílias abastadas, com acesso ao conhecimento e experiência com outras línguas e países, parece ter relação com a presença das imagens, alusões e as palavras francesas, seja para criticar, para se espelhar ou simplesmente como ato inconsciente.[15]

[15]Apesar de não apresentarem marcas explícitas de origem francesa, os *Titãs*, considerada uma das quatro bandas mais importantes dos anos 80, além de ser uma banda com muitas canções alusivas, tem uma canção chamada "O inferno são os outros", que sugere uma referência a Sartre. Os *Paralamas do Sucesso* têm as canções "Une chanson triste" e a canção "Um dia em Provença" como referências explícitas à França.

CAPÍTULO 3 - MALDITO CANCIONISTA BRASILEIRO

3.1. Maldição e música popular: pequeno histórico

Neste capítulo, analiso a presença do mito da maldição e do poeta maldito em quatro canções, a saber: "Retrato" (Oswaldo Montenegro, 1979), "Dor elegante" (Itamar Assumpção, 1998), "Maldição" (Zeca Baleiro, 1999), "Poetas Malditos" (Tijolo de Vera, 2006). Meu objetivo é demostrar como o mito é visto nessas canções, e qual é sua filiação com a maldição originária, da metade do século XIX, cujos representantes são Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, o que culminaria com uma maldição peculiar em nossos cancionistas a partir dos anos 1980. Além disso, as ideias deste capítulo servem de base para que se compreenda a linha de pensamento que delineia outras análises deste trabalho.

Não pretendo traçar aqui uma trajetória pormenorizada do mito do poeta maldito ao longo do século XX, mas sim, sugerir um panorama de sua presença desde as primeiras influências baudelairianas em solo brasileiro, passando pelas influências do mito no período pós-guerra, até chegar às suas cintilações em cancionistas oitentistas.

Acredito que a presença da maldição no imaginário pós-moderno tenha tido duas principais causas: o desenvolvimento dos estudos acadêmicos sobre os malditos com o consequente aumento da leitura desses autores, e a influência desses poetas nas contraculturas. Minha hipótese é que a maldição na canção popular tenha sido alimentada por meio das leituras dos poetas malditos (Baudelaire e Rimbaud, principalmente), que por sua vez inspiraram os ideais e comportamentos de grupos contra culturais como a geração beat, o movimento hippie, o movimento punk, etc.

Quando um compositor de música popular escreve uma letra de canção que fala sobre "maldição" ou "poetas malditos" provavelmente esteja se referindo a um conceito que se consolidou na segunda metade do século XIX e que se propagou pela cultura ocidental ao longo dos séculos até chegar à contemporaneidade. Porém, embora o mito da maldição se mantenha vivo na pós-modernidade, essa sobrevivência tem sido permeada por mudanças histórico-culturais que alteraram seu imaginário, portanto, não se pode afirmar que a maldição na canção popular ou em outras manifestações culturais contemporâneas seja a mesma da época de Baudelaire, Rimbaud e Verlaine.

Os primeiros indícios de influência direta de poetas malditos franceses no Brasil remontam ao início do século XX com a repercussão da obra de Baudelaire entre os simbolistas brasileiros. As primeiras traduções de *As Flores do Mal* e as incorporações feitas a partir dessa obra por poetas simbolistas como Teófilo Dias, Vicente de Carvalho, Fontoura Xavier, Cruz e Sousa e outros, ajudaram a propagar a obra baudelairiana e incentivaram novas traduções e estudos, bem como novos experimentos estéticos. O aproveitamento que os poetas brasileiros – considerados secundários - fizeram de *Les Fleurs*, cada qual fazendo as deformações necessárias da obra inspiradora para atender suas próprias necessidades estéticas, foi decisivo para se fazer a incorporação da "aura *fin-de-siècle*" ensejada pela obra baudelairiana. Segundo Antonio Candido, esse período de intensa repercussão de *Les Fleurs du Mal*:

> (...) talvez represente o único momento em que a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase e, deste modo, assumindo uma importância histórica que os períodos seguintes não conheceram. Isso foi possível inclusive por causa de uma certa deformação, como as que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe e aproveita.(CANDIDO: 1989, p. 24)

Os ajustes ou deformações feitas pelos simbolistas brasileiros demonstram, portanto, que a incorporação da obra de Baudelaire não foi um processo simples de cópia, e sim foi um trabalho de adaptação que mesclou as ideias concebidas sobre o poeta francês com a realidade histórica e as contingências estéticas dos poetas brasileiros.

Essas "deformações" remetem à noção de antropofagia, teorizada por Oswald de Andrade durante o Modernismo, a ideia de que o artista consegue deglutir o estrangeiro, incorporá-lo e transformá-lo em algo novo, em verdade, parece consolidar de forma teórica, uma tendência de nossa cultura, visível nas incorporações dos poetas simbolistas. Ao incorporar *Les Fleurs*, os simbolistas estariam contribuindo com a propagação da maldição no Brasil de acordo com um "modo brasileiro" de ver o mito.

O sucesso de *Les Fleurs* influenciaria não só poetas, mas todos os que admiravam Baudelaire e passaram a apreciar sua obra, em versão original, por meio de traduções brasileiras ou indiretamente pela leitura dos poetas brasileiros influenciados. Com o passar das décadas, os estudos baudelairianos ganharam status acadêmico e

contribuíram para a disseminação tanto das invocações poéticas trazidas pelo poeta francês quanto da própria ideia de “poeta maldito”. Os simbolistas brasileiros contribuíram com a propagação da maldição, cada qual de acordo com suas preocupações estéticas, utilizando-se de temas baudelairianos, porém, muitas vezes exagerando em alguns elementos tais como o excesso de sadismo, carnivorismo e satanismo, que em geral não se verifica em *Les Fleurs.*

Tal atitude de exagero, porém, convergia para a associação do amor carnal e dos elementos satânicos a atitudes de rebeldia ligadas a posicionamentos políticos dos poetas da época. As novas formas de representação amorosa na obra baudelairiana serviam de referência para uma arte libertadora contra as instituições, em que os poetas brasileiros, ao representar a mulher de forma mais carnal e cotidiana, por exemplo, promoviam um enfrentamento aos valores imperiais. O exagero no tom realista estava ligado aos ideais republicanos dos poetas, ou seja, à desmistificação e à revolta com o Império.

Baudelaire passa, então, a ser o poeta da revolta, rebeldia, libertação e crítica à sociedade e como resume Antonio Candido (1989:26):

> Esses elementos (o "descompassado amor à carne" e o "satanismo", para usar as expressões de Artur Barreiros) representavam atitudes de rebeldia. Como os de hoje, os jovens daquele tempo, no Brasil provinciano e atrasado, faziam do sexo uma plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação das instituições. Eles eram agressivamente eróticos, com a mesma truculência com que eram republicanos e agrediam o Imperador**,** chegando alguns ao limiar do socialismo. Portanto, foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura.

O texto de Antonio Candido reforça a ideia de que a influência baudelairiana vai além da poesia e se estende a aspectos político-ideológicos representados em atitudes estéticas. Os gestos contestatórios (movimentos contra culturais, músicas de protesto) de grupos de outras épocas, como o pós-guerra ou na abertura política dos anos 1980 no Brasil, não deixam de ser depositários dessa tradição de inspiração política via poesia.

Assim como Baudelaire, Rimbaud também inspirou nossos poetas e serviu de paradigma para os ideais de várias manifestações contemporâneas denominadas contra culturais. A Geração Beat, movimento estadunidense de contestação estética de grande

envergadura na cultura pós-guerra, foi influenciado estética e ideologicamente pela obra de Rimbaud. A "poesia beat", encabeçada por Allen Guinsberg, Jack Kerouac e Ferlenguetti, se inspirava nos ideais poético-criativos de Rimbaud relacionados a um "maior grau de elevação da consciência", promovido pelo uso de drogas, que segundo os beats permitiria uma visão mais ampla da realidade.

Não por acaso a Geração Beat, um dos movimentos que mais inspiraram nossos cancionistas desde o Tropicalismo até o chamado rock dos anos 80, incluía em suas ideias o conceito de contestação ao cânone literário. A cultura hippie e principalmente o movimento punk também foram inspirados pela visão crítica e de enfrentamento promovido pelo grupo.

A obra *On the Road*, de Jack Kerouac, serviu de inspiração não só ao movimento hippie, mas também a grande parte das atitudes juvenis contestatórias que se seguiram nas décadas da publicação da obra, sendo até hoje paradigma de contestação e subversão. A filiação entre a *Geração Beat* e o mito visionário rimbaudiano pode ser exemplificada pelo poema "Rimbaud", escrito por Jack Kerouac em 1960, que na verdade é um poema-biografia em que o autor conta em versos a saga do poeta de Charles-Ville com ênfase a suas peripécias biográficas. Vejamos um trecho:

> (...) Longas caminhadas lendo poemas
> entre os Montes de Feno de Genet –
> O *Voyant* nasceu,
> o vidente enlouquecido faz seu
> primeiro Manifesto
> dá cores às vogais
> & às consoantes curiosos cuidados,
> fica sujeito à influência
> de velhas Bichas Francesas
> que o acusam de constipação
> do cérebro e diarreia
> da boca – (...)[16]

Neste trecho é possível perceber a relevância que o imbricamento entre vida e obra de Rimbaud tem para Kerouac e sua geração. O trecho "O *Voyant* nasceu/ o vidente enlouquecido faz seu primeiro Manifesto/ Dá cores às vogais" remete a uma

[16] KEROUAC, Jack. "Rimbaud". In: WILLER, Cláudio et al. *Alma beat*: ensaios sobre a Geração Beat. Tradução do poema feita por Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984. pp. 48-53.

ideia cara à geração beat, de olhar além do que está estabelecido por meio do "desregramento dos sentidos". O trecho também revela a relação entre o caráter político-contestatório da obra do visionário ao estabelecer a correspondência entre o poema *Les Voyelles* e um "Manifesto".

A maldição, pois, já bastante heterogênea e multifacetada ganhou espaço profícuo na cultura de valorização dos poetas malditos (e aqui incluímos não só os franceses), e na influência indireta que tais artistas tiveram na poesia-canção pós-moderna, representada pelos beat. Acredito, portanto, que a maldição presente nas canções de nosso corpus não é homogeneamente de origem francesa, inclusive, em muitas canções de nosso corpus, as alusões a Baudelaire e Rimbaud vêm acompanhadas de nomes de outros poetas, franceses ou não, como veremos mais à frente na canção "Maldição", de Zeca Baleiro.

Quanto ao aspecto estético que a influência da contra cultura da maldição trouxe para o universo cancional o mito se traduziu em atitudes performáticas típicas de estilos musicais pautados em gestos corporais de enfrentamento, revolta, contestação, principalmente o rock e o punk rock. Quanto ao aspecto linguístico, além de alusões aos malditos (notadamente no rock brasileiro), o rock e o punk rock investiram em letras ácidas, críticas, debochadas, ou até mesmo vinculadas ao satanismo. Essa temática passou a ser mal vista pela crítica e pelo público conservador (e ingênuo) que começou a enxergar o rock, de forma geral, como uma manifestação ligada a forças malignas.

Além disso, a ideia de músico-poeta, cancionista-poeta, cara à nossa tradição cancional, configura-se como uma forma de o compositor se diferenciar dos cancionistas mais envolvidos com a canção de entretenimento. Além da questão de existir ainda pouca reflexão sobre as idiossincrasias da canção que permite a opinião geral classificá-la como "poema musicado", o letrista brasileiro se dá normalmente o epíteto de poeta.

Baudelaire e Rimbaud são os malditos preferidos dos cancionistas brasileiros, seja com relação à sua obra, seja com relação às suas desventuras biográficas. Ao analisar a função de seus nomes em canções populares, acredito que o mito da maldição associada a tais poetas esteja muito mais ligado a traços de suas vidas pessoais (traumas de infância, experiências amorosas, viagens) do que necessariamente às novidades formais que suas obras apresentaram para a modernidade.

Nomes como “Flores do Mal”, “Estação no Inferno”, “Poetas rebelde”, “Poeta adolescente” alimentaram – e alimentam – as mentes dos artistas em busca de referências para uma rebeldia pós-moderna. A ideia de maldição alcançaria, pois, o século XX atravessando-o de forma a contestar a religião, o Estado, as restrições morais e os paradigmas, fazendo com que a maldição relacionada ao poeta rejeitado pela sociedade, estendesse-se a todo aquele que não se “encaixasse” no mundo. Acredito que no mundo da música, o rock parece ser o gênero cancional que mais se identifica com essa angústia.

Há pelo menos dois motivos que sustentam essa hipótese. Primeiramente, o rock não é apenas um gênero cancional, mas também é uma forma de comportamento, um modo de se vestir, uma atitude performática, plena de gestos ligados ao mundo dos espetáculos e vídeo-clips. Tais elementos, associados ao caráter contestatório cujo espírito nasceu das lamentações da escravidão negra nas plantações de algodão nos Estados Unidos, facilitaram a incorporação de um mito. Em segundo lugar, o rock é um advento totalmente pós-moderno, e por não possuir uma modernidade, ele tende facilmente a recriar sua genealogia e produzir mitologias, apoiando-se em ícones da contestação e da maldição, ou seja, os poetas do século XIX.

Na passagem da década de 70 para a de 80, o mercado fonográfico brasileiro se profissionalizou e consolidou a canção popular como um produto “cultural” passivo de ser transformado e administrado como qualquer outro produto. O rock brasileiro, influenciado pelo rock internacional, destacou-se nesta época como o estilo com maior potencial de venda no mundo da canção. Muitos grupos surgiram e parte daquela maldição do século anterior já havia se transformado, e o contexto sócio político dessa passagem de décadas tenha possibilitado uma reinterpretação do adjetivo “maldito”.

O fato é que, malgrado a “maldição” pairasse no imaginário do cancionista brasileiro mais ligado ao rock, ela foi utilizada como rótulo; tornou-se uma espécie de etiqueta classificatória dada pelos críticos musicais e jornalistas àqueles cancionistas que não subordinam sua obra aos ditames das gravadoras,[17] ou ainda a cancionistas que

[17] A Vanguarda Paulista, (*Itamar Assumpção, Rumo, Premeditando Breque, Língua de Trapo*, etc) representou, nos anos 80, o maior símbolo de contestação musical mediante as preferências das grandes gravadoras e foi um exemplo de “geração maldita”, justamente por não se encaixar nos padrões da época.

tratam de temas subversivos, obscuros e transgressores. Na década de 1980, o adjetivo maldito era amplamente usado não só para designar artistas, mas também chegou a ser usado para apelidar a Rádio Fluminense FM, que promovia apenas artistas novos e desconhecidos; por ser uma rádio diferente, que apenas trabalhava com novidades, enquanto as demais rádios se preocupavam apenas com o filão Música de Protesto-Tropicalismo, a Rádio Fluminense FM foi apelidada de maldita, conforme se vê nas palavras de Ricardo Alexandre, que retrata a época em seu livro *Dias de Luta: O Brasil e o Rock dos anos 80*:

> A sorte da Maldita (como a rádio ficou carinhosamente conhecida) era de que, como não usava os habituais "listões", sua programação era muito mais aberta a toda sorte de esquisitices, como tocar um belo de um rock progressivo, algum lado B do grupo Rumo ou uma demo tape de uma banda desconhecida gravada do Circo Voador. (ALEXANDRE (2011) p. 99)

Aos poucos, tudo o que parecia ir em direção contrária, ou que subvertia alguma ordem ou incomodava a crítica, começou a ser chamado de maldito. Porém, os próprios compositores começaram a incorporar em suas letras essas denominações, usando as palavras "maldição" e "malditos" de várias formas. Entretanto, o que vamos observar nos próximos capítulos é a diluição dessa mitologia, ou seja, a relativização do seu peso como conceito e o ensejo de sua utilização como mais um tema de canção, não só no rock, mas na MPB em geral.

Em suma, o mito do poeta maldito em nosso cancioneiro faz parte de uma tradição de mais de um século, que começa com Baudelaire e Rimbaud, chega a nossos poetas, dissemina-se nos movimentos contra culturais estrangeiros, é reaproveitado, sofre intersecções e acréscimos históricos. Depois de várias deformações e releituras, retorna ao Brasil já bastante diluído e relativizado, tornando-se um adjetivo para tudo o que é contrário e contestador, e um tema para fazer canções.

3.2 - A “Dor elegante” de um maldito na vanguarda

Em se tratando da *Vanguarda Paulista*, a maldição estaria ligada à resistência a se submeter às exigências mercadológicas das gravadoras. Os primeiros “malditos da canção brasileira”, depois da geração punk, também representam o primeiro grupo de destaque da música independente, e que teve sua atuação desde o final da década de 70 até meados dos anos 2000, com propostas estéticas muito destoantes das predileções das grandes gravadoras (*majors*). A *Vanguarda Paulista* foi um apelido dado pelos jornalistas da época, que na verdade, necessitavam rotular, classificar tais músicos para poder transmitir as informações de forma padronizada. Os próprios integrantes desses grupos não se davam tal título e não eram unânimes quanto à sua relevância. No caso da Vanguarda Paulista, que não usava apenas o rock em suas composições, seus componentes acabaram incorporando vários *topoi* do imaginário maldito.

Peguemos o exemplo da temática do poeta maldito na canção “Dor elegante” (1998, álbum *Pretobrás* (sic), gravadora Atração Fonográfica, selo independente) do “vanguardista maldito” Itamar Assumpção e do poeta Tropicalista Paulo Leminski. Aqui utilizei o fonograma com as vozes de Assumpção e Zélia Duncan:

DOR ELEGANTE
(Itamar Assumpção/ Paulo Leminski)

Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Como se chegando atrasado
Andasse mais adiante

Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares
Ou coisa que os valha

Ópios, edens, analgésicos
Não me toquem nessa dor
Ela é tudo o que me sobra
Sofrer vai ser a minha última obra

A maldição aparece quase anacronicamente, como se o letrista, Leminski, quisesse retroceder esteticamente para poder tratar de um tema moderno, usando um formato “moderno”, e não pós-moderno. De forma muito concisa, típica de um poema

moderno, a letra consegue retomar vários motes relacionados à maldição do poeta, tais como, a carga que o poeta desencaixado do mundo carrega nas costas ("o peso da dor") e o uso de drogas ("Ópios, edens, analgésicos"). O tema da sina do poeta condenado a sofrer até o último suspiro ("a última obra") nos remete a poemas como "L'albatros" de Baudelaire, em que a ave, por possuir asas grandes, não consegue se movimentar adequadamente no mundo. É uma alegoria do poeta maldito, que não consegue acompanhar o ritmo opressor das cidades e de um mundo incompreensivo. Portanto, uma forma de "simular" um poema moderno.

Valer lembrar que em se tratando da maldição, esse grupo é um caso bastante ilustrativo, já que não fez parte do filão das gravadoras dos anos 80. Por mais que o rock trouxesse consigo o rótulo de maldito, grande parte das bandas conseguiu seu lugar nas gravadoras, o que não é o caso de Itamar Assumpção e de seus companheiros de "vanguarda", que eram considerados "indigestos" pelos produtores das *majors*[18] e não tinham espaço para mostrar seus trabalhos.

O último verso, "Sofrer vai ser a minha última obra", toca na questão da relação entre a obra e a vida do poeta maldito, em que a visão vulgarizada da maldição é ensejada pelo caráter da biografia "maldita" do poeta, e não somente pelo peso de sua obra.

Uma letra de canção escrita por um poeta – um poema que depois se torna canção - geralmente acaba subjugando a melodia e criando linhas musicais pouco lineares, como é o caso dessa canção, que, lembremos, não pretende ser *mainstream*, não quer agradar gravadoras e grandes massas. Mesmo assim, o jeito relativamente despojado de cantar, o ritmo descompromissado do reggae faz com que a letra diminua sobremaneira a tensão trazida pelo embate entre o poeta e a sociedade, ou entre o artista e a realidade como se vê na maldição presente nos poemas baudelairianos. A canção parece conseguir transformar a maldição em uma "beleza de sofrimento", muito diferente das mazelas reais dos poetas malditos *stricto sensu*. A mistura entre o simulacro de modernidade da letra de Leminski e a pós-modernidade do reggae e da voz popular de Itamar e Zélia Duncan produzem mais uma brincadeira estética do que o compromisso com o peso da maldição.

[18] Gravadoras grandes.

Não se pode esquecer que Itamar Assumpção, por ter sido um artista que buscava embotar em sua obra a preocupação com a liberdade criativa, também se colocava, assim como seus contemporâneos da Vanguarda, como um crítico dos próprios rumos da Indústria Cultural nos anos 1980 e nas décadas seguintes. Nas palavras de José Adriano Fenerick, entre todos os vanguardistas: "(...) talvez tenha sido Itamar Assumpção quem realizou a crítica mais contundente à música de consumo dos anos de 1990 (2011:152)."

Essa crítica à música de consumo em detrimento da criatividade espontânea pode estar sutilmente sugerida em "Dor elegante" na junção polêmica entre a letra e a melodia, conforme comentamos acima, o que nos permite também interpretar o despojamento dessa interação como elemento crítico. A austeridade da maldição corroborada pela beleza (elegância) da dor já não existe mais e talvez tenha se diluído completamente na cultura contemporânea. A dor do poeta maldito já não tem mais relevância e perde a concorrência para o culto ao prazer excessivo e alienante da música dos anos 90 como demonstram a tríade de gêneros que dominou as *media* nessa época (pagode-axé-sertanejo).

A ideia de "Como se chegasse atrasado" nos remete à preocupação do homem das grandes cidades em sempre estar no horário, ou seja, do tempo imposto pela lógica capitalista, que já cooptou totalmente o cancionista, obrigando-o a compor para alcançar metas. O "peso das medalhas, coroas" ou "os milhões de dólares" representam uma auto ironia do poeta, que carrega consigo algo sem valor para o capitalismo, ou seja, sua própria poesia, seu sofrimento, logo, sua maldição.

3.3 - "Maldição" na poesia irreverente de Zeca Baleiro

A língua e a cultura francesas também aparecem frequentemente na obra de Zeca Baleiro, um cancionista que se destacou no início dos anos 90 e faz parte de outra vertente da MPB. As canções "Salão Beleza"(1997) e "Brigitte Bardot" aludem a algumas celebridades femininas francesas. Em "Salão de Beleza" pode-se ver desde o título a menção a um ambiente comumente associado à beleza e à moda, e normalmente, à cultura francesa.

Na canção, o sujeito tenta convencer sua companheira a não ir ao salão, e para isso a compara a uma atriz francesa e a uma modelo franco-canadense:

> Belle, belle como Linda Evangelista
> Linda linda como Isabelle Adjani

Vale ressaltar o uso da palavra em francês "Belle" que rima com o nome da atriz francesa e faz trocadilho com o primeiro nome da modelo canadense.

Em "Brigitte Bardot", a alusão à atriz francesa é uma metáfora para a saudade:

> A saudade
> É Brigitte Bardot
> Acenando com a mão
> Num Filme Muito Antigo

Em "Babylon" o compositor utiliza vários jogos sonoros com as línguas portuguesa, inglesa e francesa para produzir humor em meio a uma atmosfera de romance:

> Baby I'm so alone
> Vamos pra Babylon
> Viver a pão-de-ló e moet chandon

O uso de expressões e palavras francesas de forma aleatória também indicam a vontade do sujeito de mudar de vida, sair da "ralé":

> Comprar o que houver
> Au revoir ralé
> Finesse s'il vous plaît mon dieu je t'aime glamour

E por último, o convite amoroso também conta com uma expressão francesa que denota alguém que sabe aproveitar a vida:

> Vem ser feliz ao lado desse bon vivant

O uso das expressões e alusões francesas mostram que a presença francesa na canção brasileira a partir dos anos 80 não se resume a alusões a Baudelaire e a

Rimbaud. Aqui eu utilizei poucos exemplos, porém acredito que exista uma tendência na canção brasileira em recorrer à língua e à cultura francesas como paradigma de cultura, de elegância, de crítica política ou simplesmente como inspiração artística ou tais alusões sejam apenas ecos inconscientes de leituras e influências.

Outro fonograma, lançado um ano depois de "Dor elegante" e que trata de forma mais explícita o tema do poeta maldito, é a canção "Maldição" de Zeca Baleiro (CD *Vô Imbolá*, 1999, MZA/Universal Music). É possível estabelecer um diálogo entre "Maldição" e "Dor elegante" não só pela temática, mas pela forma deliberada como o assunto é tratado, além da alusão ao mais crítico dos "vanguardistas paulistas."

MALDIÇÃO
(Zeca Baleiro)

Baudelaire, Macalé, Luiz Melodia
Quanta maldição o meu coração não quer dinheiro quer poesia

Baudelaire Macalé
Luiz Melodia
Rimbaud a missão
Poeta e ladrão escravo da paixão sem guia

Edgar Allan põe tua mão na pia
Lava com sabão
Tua solidão tão infinita quanto o dia

Vicentinho, Van Gogh, Luiza Erundina
Voltem pro sertão pra plantar feijão
Tulipas para a burguesia

Baudelaire, Macalé, Luiz Melodia, Waly Salomão,
Itamar Assumpção o resto é perfumaria

A canção faz um arrolamento simples de vários nomes de poetas malditos estrangeiros ao lado de cancionistas brasileiros da geração vanguardista ou simpatizantes a ela com a função de compará-los. Vale destacar a presença da palavra "Baudelaire" no início de cada estrofe que serve de mote temático e sonoro; a justaposição simples "Baudelaire, Macalé" já seria o prenúncio da relação de influência, antropofágica e intertextual Brasil-França, que se coloca em toda a composição.

"Maldição" parece fazer uma "ponte" implícita entre a maldição na literatura estrangeira e a "maldição" na canção popular brasileira, misturando os malditos *de fato* (Rimbaud, Baudelaire, Verlaine (subentendido) e Edgar Alan Poe) e os "malditos

tupiniquins*”* (Itamar Assumpção, Jards Macalé, Waly Salomão, Luiz Melodia). Essa função comparativa nos revela uma perspectiva comum na canção popular, já comentada aqui, de que o cancionista também seria uma espécie de poeta.

Se nos atentarmos apenas à letra, a canção pode parecer uma citação encomiástica simples e não necessariamente um posicionamento com relação à condição do poeta maldito, por isso, é necessário que observemos a parte musical para entender como Baleiro quer atingir seu objetivo comparativo. A canção é permeada por uma atmosfera passional dada pelo toque suave do violão, pelo arranjo de cordas, pela ausência de percussão, e pelo gesto declamatório do cantor que pronuncia cada palavra de forma que fique claro para o ouvinte o que está sendo “dito”. Segundo Luiz Tatit (1994) os alongamentos das vogais e a variação melódica, causadora de estados de surpresa, são típicos de canções que transmitem conteúdos afetivos.

No caso de “Maldição”, quando este estado passional interage com a letra, reforça o envolvimento do sujeito lírico com o conteúdo que quer transmitir; reforça a sensação de que uma atmosfera poética paira sobre o ouvinte durante a escuta. Em suma, ao tratar de um tema que envolve poetas e poesia, a afetividade impingida pelo intérprete parece construir uma canção poema, ou uma canção-recitação. A ideia de que o cantor esteja recitando algo é reforçada pelo momento pré-introdutório em que o poeta-cantor conta até três e depois dá início à canção, pois a contagem inicial para a canção popular está comumente associada a execuções ao vivo (saraus, luaus), onde haja alguém para ouvir.

O verso “O meu coração não quer dinheiro quer poesia”, nos remete à ideia de que o poeta e a poesia não têm valor para o Capitalismo, e nesse caso a tese valeria também para o cancionista, obrigado a sujeitar sua obra às exigências das gravadoras. Eis uma contradição: para falar sobre poesia sem valor para o mercado, Baleiro utiliza frases feitas, típicas de uma canção (ou de um poema); clichês que agradariam ao gosto comum.

A comparação, portanto, permite com que o “eu lírico” atualize a “maldição” dos cancionistas brasileiros citados. Itamar Assumpção, como demonstrei durante a análise da canção “Dor Elegante”, faz parte da “Vanguarda Paulista”, que, por conseguinte era a geração “maldita” da década de 1980, símbolo da negação ao subjugo da criatividade artística e da espontaneidade. Jards Macalé, além de não ter lugar entre o

mainstream musical, é conhecido por se afastar do movimento Tropicalista, justamente ao considerar que o movimento estava sendo cooptado pelo mercado fonográfico.

Waly Salomão, talvez seja o único da lista de Baleiro que tenha tido uma carreira especificamente como poeta, tendo ganhado, inclusive, o prêmio Jabuti em 1997 com o livro de poesia *Algaravias*. Porém, foi parceiro de Macalé em várias composições, entre elas, "Vapor Barato", que marcou a geração tropicalista. Salomão nunca se auto intitulou Tropicalista e procurou sempre trabalhar nos bastidores compondo e produzindo shows, aliás, chegou a trabalhar com as gerações cancionais que se seguiram, a saber, o rock dos anos 80 e a MPB dos anos 90.

Luiz Melodia também foi apelidado pela imprensa de "maldito" devido ao seu jeito peculiar de compor, que torna sua obra multiforme. Segundo o próprio autor, referindo-se ao seu e ao trabalho de outros compositores considerados "malditos":

> Não éramos pessoas que obedeciam. Burlávamos, pode-se dizer assim, todas as ordens da casa, da gravadora; rompíamos com situações que não nos convinham. Sempre acreditei naquilo que fiz e faço[19]

A comparação entre os malditos estrangeiros e os brasileiros é mimetizada, pois, pelo hibridismo da forma cancional de "Maldição", que se configura como uma "canção-poema" interpretada com um "canto-recitação" em que a austeridade vocal e instrumental se mistura com as imagens despojadas e os trocadilhos. O humorismo, típico da obra de Baleiro, tem como carro chefe o trocadilho "Edgar Allan põe tua mão na pia", que, em conjunto com a melodia, causa no ouvinte a sensação de deboche, que nos impede de atribuir total seriedade ao que é apresentado, não obstante toque no mote das impurezas do capitalismo que podem ser purificadas pelo "sabão"(Lava com sabão/ Tua solidão tão infinita quanto o dia").

Outra mistura que a canção faz é da maldição poética (desregramento dos sentidos, mistura de registros, subversão das formas românticas de poesia) com o biografismo, em que Rimbaud é chamado de "poeta e ladrão, escravo da paixão sem guia". O último verso é uma paródia do verso "Et tout le reste é littérature" do poema *Art Poétique* de Verlaine: "O resto é perfumaria". A paródia do verso faz uma óbvia

[19] Declaração retirada do site oficial: www.luizmelodia.com.br. Acesso em 28/08/2013 às 14h20min.

relação entre o que não é estritamente bom para o Capitalismo e o que tem qualidade e elaboração e espontaneidade criativa.

Outro trocadilho sonoro-semântico aparece no verso “Vincentinho, Van Gogh/ Luiza Erundina” e transporta a questão da maldição para o campo político-biográfico. O humor é garantido pela semelhança entre “Vincent” do nome original do pintor flamengo e o nome do político brasileiro Vicentinho. A imagem inusitada que mistura um artista plástico e líder sindical fica mais humorística quando se ouve a forma declamatória que Baleiro usa para pronunciar tal verso. Os versos imperativos “Voltem pro sertão/ Pra plantar feijão, tulipas para a burguesia” sugerem que os políticos aí citados, de alguma forma foram cooptados pelo sistema que os obrigou a exercer seus cargos no meio urbano. A palavra “burguesia”, que sugere um mundo de trabalho, acúmulo de capital parece colocar a cooptação como algo relacionado à maldição.

Não devemos esquecer, porém, que Zeca Baleiro é um artista que consegue articular sua originalidade com as preferências das gravadoras, alcançando vendas consideráveis de discos, principalmente pela irreverência, e pela simplicidade de suas letras, ao mesmo tempo em que consegue manter uma integridade autoral em suas obras.

O estado intermediário entre a capacidade de agradar as gravadoras e poder ser artisticamente livre é muito diferente da realidade vivida pelos cancionistas na época da Vanguarda Paulista, por exemplo, em que a visão crítica do grupo chegou a níveis muito elevados e os recursos para se fazer produção independentes eram escassos. Além disso, não se pode simplificar a questão da oposição mainstream vs. underground em que aquele prevaleça a falta de elaboração e neste haja qualidade. Hoje, com a facilidade de acesso à tecnologia de registro sonoro, a publicação do trabalho de grupos independentes aumentou muito, o que não garante que haja qualidade em todos. Da mesma forma que não é possível afirmar que todas as canções das paradas de sucesso não possuam qualidade, já que a concepção do sucesso também é bastante discutível.

Em suma a “maldição” está ligada ao artista que não se encaixa em padrões impostos, e ao unir austeridade musical e trocadilhos linguísticos, Zeca Baleiro trata do assunto de forma paródica, reforçando o hibridismo “canção-poema” sem pretensões de fechar a questão ou criticar severamente o sistema industrial da cultura.

3.4 - “Retrato” do início de uma década

Distante da forma irônica e crítica como é tratada a maldição nas duas canções analisadas acima, há a canção “Retrato” (álbum *Poeta Maldito...Moleque Vadio*, WEA), do compositor carioca Oswaldo Montenegro, lançada no primeiro álbum do artista como cantor, em 1979. A canção é totalmente lírica, já que o sujeito que canta busca a cada afirmação uma definição para o seu ser, deslocado, sempre em mutação, sem lugar definido. Vejamos a letra:

Retrato

Eu canto sou força que esmaga não mente e consente
Que vale o sorrir quando a hora de luta?
Sinal esperado meu peito rasgado é sinal de fé
Eu grito sou vento poeira sou pó, ventania
Gramado sem gente covarde, valente
Soldado ou tenente depende da hora, o que eu cismo de ser
Sou louco, poeta maldito moleque vadio,
Moleque de pedra, de jogo de bola, de bola de meia,
De sol goiabeira, de pó de quintal
Enfim sou a mesma palavra num outro sentido
Mero menestrel das angústias urbanas
O louco Quixote, da grande cidade, da realidade o moinho a vencer

Com relação à melodia, “Retrato” apresenta uma regularidade considerável, pois a linha melódica se repete quase identicamente de três em três versos, deixando a cargo do arranjo e da interpretação do cantor o aumento da tensão musical, e a sensação de progressão. Essa regularidade melódica respeita a sonoridade das palavras, é compatível com a organização métrica da letra e com o sistema de rimas. Por outro lado, o sujeito lírico possui características como inconstância (“Soldado ou tenente depende da hora, o que eu cismo de ser”), ambiguidade (“Enfim sou a mesma palavra num outro sentido”), desatino e desregramento (“Sou louco, poeta maldito moleque vadio”).

A não correspondência exata entre a regularidade melódica e a irregularidade do espírito do eu lírico produz um efeito de contraste entre o conteúdo linguístico e a forma como ela é interpretada, gerando um efeito de distanciamento entre a matéria cantada e a matéria vivida. A impressão que se tem é que estamos envoltos em uma aura poético-contemplativa, em que o sujeito parece se deleitar com sua condição de “poeta maldito”,

("grama sem gente" e "pó de quintal"), ou pelo menos, consegue ver beleza, alegria e festividade em seu comportamento.[20]

A redenção desse espírito conturbado parece vir na melodia e no arranjo pautado pela ideia de beleza com o canto suave, o som do violão que nos convida a prestar atenção na voz do cantor desde a introdução. [21] O contraste entre o conteúdo e a melodia, além de produzir uma visão poética do assunto, não produz o efeito crítico de "Dor Elegante" ou o irônico de "Maldição", e sim coloca a maldição como mais um mote lírico para "Retrato"; o que também não é incomum, visto que a maldição e o poeta maldito são mais um tema do que uma realidade *strictu sensu* do intérprete.

O que resta é apenas uma maldição embelezada e diluída pela "fé" que ainda resta no "peito rasgado" de um sujeito lírico, que, apesar de se reconhecer como maldito, transmite ao ouvinte, por meio do jeito suave de cantar e de conduzir o violão, a sensação de consonância e alegria.

Esse gesto de exaltação à maldição não existiu para os malditos europeus, tampouco a fé constituiu uma característica do poeta desencaixado das estruturas da vida moderna. Na trajetória do desmoronamento do romantismo hugoano, não se se vê mais fé na humanidade por parte de Baudelaire, tampouco por parte de Rimbaud. O sujeito lírico de "Retrato" se julga (ou se compara a um?) um poeta, e assume seu papel na vida urbana como se fosse um poeta moderno ou um trovador pós-moderno ("Mero menestrel das angústias urbanas").

A despeito da preocupação com as rimas internas e com a sonoridade das palavras que remete a uma elaboração poética, a sonoridade transforma a condição "maldita" do eu lírico uma canção de fácil apreensão, diferentemente da maldição ácida e "indigesta" de "Dor elegante". Entretanto, o cancionista não deseja ser um maldito de

---

[20] Essa sensação de que o cantor canta a maldição de forma festiva transparece no timbre de Oswaldo Montenegro, que transmite a sensação auditiva do sorriso.

[21] A desconexão entre letra e melodia nesta canção não é novidade na canção popular e corrobora para a sensação de artificialismo com que a maldição se apresenta em nossos cancionistas. O fenômeno do distanciamento entre o sujeito e o objeto trazido pelo arranjo e interpretação faz parte de nossa tradição musical há muitas décadas e nunca significou baixa qualidade. Chico Buarque e Caetano Veloso são dois exemplos de cancionistas que, por mais que critiquem a realidade por meio de suas canções, deixam bem claro, mesmo sem consciência, de que não fazem parte da realidade que criticam. Pode-se dizer que o rap paulista consegue resolver essa dissonância, mas também não é *maistream*. Em nenhum dos dois casos, nada impede que o público/ouvinte se encante.

fato, apenas quer usar a ideia diluída de maldição para produzir um resultado estético possível em uma canção.

"Retrato" não foi lançada na década de 80, mas resolvi usá-la como elemento contrastante com as outras canções analisadas. Apesar da data de lançamento, a obra já traz consigo o tema da maldição como motivo cancional explícito. Parece ainda contar com o encantamento da maldição, que vai se desfazendo nas décadas seguintes, como vimos em "Dor elegante" e "Maldição" tornando-se motivo de crítica e ironia tanto com relação à maldição quanto à indústria fonográfica.

3.5 - O desmantelo da maldição em "Poetas Malditos etc."

Em 2006, a banda independente[22] *Tijolo de Vera* lançou a canção "Poetas Malditos etc.", composta pelo guitarrista Rodrigo Fróes. "Poetas malditos, etc." pode ser considerada uma tentativa de contraponto à tendência dos cancionistas brasileiros em se auto intitularem "poetas" ou como "poetas malditos"; é uma espécie de crítica à banalização da maldição ou então a uma maldição de mentira. Acompanhemos a letra na íntegra:

Poetas Malditos, etc.

Você posa de poeta maldito
Está mais pr'uma criança chorando no banheiro
Escondida para não ser ouvida

Você pensa que é Charles Bukowski
Mas está só se afogando no penúltimo copo
O plágio burguês do fundo do poço

O que procura e não parece achar
O luxo de quem não vai crescer
Nasce em desistir de andar para frente e só se debater

E você dança por espernear
Implorando por aplausos que são só espuma
Do lodo podre e rico em que você quis chafurdar

[22]Vale lembrar que, como lembra Fenerick (2011), a música independente da Vanguarda Paulista não pode ser confundida com a noção de música independente nos dias atuais, pois as gravadoras pequenas e os trabalhos de divulgação própria de tais artistas não garantem necessariamente qualidade e inventividade artística.

Todos porcos e poetas têm enredo de desgraça
Alguns por questão de tédio, outros por questão de raça
Quando no abatedouro são marcados os horários
Não se vê a diferença entre o servo e o voluntário (não vê?)

Há quem sinta o seu peso sobre a cadeira
Não em forma de ausência, mas de nódoa fantasma
Como um estrago disperso, devorando cada tábua
Vem você, massa inerte, seus cupins e sua asma

De rasgar seda pra quem vê de cima
Encarou o sol nos olhos e acabou cego
O bajulador enfim parasita

Você rosna \"consciente\" e engajado
Só achou a sua forma de morrer pela boca
Panfletando para todos os lados
Não é difícil diagnosticar
Uma artéria entupida com entulho vivo
De pessoas, livros, ossos preguiçosos na digestão

Mas no fundo a saúde vai bem
Não há falência de órgãos se só tiraram férias
Ou se um tanto burocráticos insistem em se manter

E se não compreende o porquê de eu dizer assim
Qual é o motivo para eu estar aqui
Leia os meus versos, e tente reconhecer
Em qual dessas trincheiras tive o prazer de cair.

A canção apresenta uma mistura de ritmos e timbres que pode sugerir um efeito contrastante condizente com o teor crítico da letra. De qualquer forma, os padrões musicais não parecem coincidir com o paradigma buscado pelas produtoras de "grandes sucessos".

O cantor possui uma interpretação irônica, e uma dicção que pode dificultar o entendimento da letra, sugerindo que se escute lendo a canção com a letra em mãos. Em suma, "Poetas malditos etc." é uma canção fora dos padrões do mercado.

A canção se desenvolve com pouca eloquência vocal devido à interpretação despojada do cantor, apesar de a letra conter vocábulos mais rebuscados, o que pode sugerir uma preocupação com a forma. Porém, a principal função de "Poetas malditos etc" é discursiva, pois ela deseja "mandar um recado", defender um ponto de vista: quem se diz maldito não é maldito de verdade.

Talvez o fingimento ou ironia que são decantados das outras três canções, sintoma de uma tendência da MPB, esteja sendo definido no verso "O plágio burguês do fundo

do poço". Em princípio, o compositor parece ter percebido que existe uma tendência dos cancionistas em se lançar mão do mito, além de compreender que o fingimento faz desse "triste destino", que permeia as canções malditas, uma espécie de encenação:

> Mas no fundo a saúde vai bem
> Não há falência de órgãos se só tiraram férias

Entretanto, em entrevista com Rodrigo Fróes, compositor de "Poetas malditos etc" a maldição referida se estende a todo pseudointelectual:

> Escrevi a letra desta música por volta de 2006, também envolvido com a faculdade, onde observei que por vezes a sofisticação e o engajamento das pessoas vinham com um verniz de vaidade que saturava qualquer possível aproveitamento, qualquer produção que se pudesse extrair daquelas qualidades. Acabava caindo na vala comum do pseudointelectual, da pessoa maravilhada demais consigo mesma.

A preocupação formal com a letra pode suscitar uma possível contradição já que, em se tratando de uma canção que critica os pseudo-(intelectuais e poetas), sua estrutura acusa essa mesma afetação no denunciante. Em suma, "Poetas malditos etc" torna-se uma voz silenciosa, a "criança chorando no banheiro" que a letra própria letra critica. Não me parece que o compositor de "Poetas malditos etc" tenha certeza sobre os limites entre canção e poesia, ou entre cancionistas e poetas.

Ou, nas próprias palavras de Fróes:

> E, em última instância, sempre me serviu também como um alerta para não incorrer na mesma postura, já que na Tijolo de Vera há sempre uma tentativa de se produzir algo bem-feito também no tocante a letras, o que traz o risco de nos levarmos a sério demais.

Há uma maior eloquência e austeridade vocais na última estrofe, em que o sujeito revela que já se considerou poeta maldito, ou seja, o próprio eu lírico-crítico já experimentou a pseudo-maldição.

> E se não compreende o porquê de eu dizer assim
> Qual é o motivo para eu estar aqui
> Leia meus versos, tente reconhecer
> Em qual dessas trincheiras tive o <u>prazer</u> de cair.

O que se faz nestes últimos versos é apenas confirmar o fetiche do sujeito. Isso parece enfraquecer todos os outros argumentos sobre os poetas malditos de brinquedo, mas na verdade coloca o sujeito como parte da trajetória da cultura da maldição. O eu lírico, diante da confissão de ter caído nas "trincheiras" relativiza as críticas, transformando a visão sobre o assunto em um mote cancional.

Assim como nas outras três canções que discutimos aqui, em "Poetas Malditos etc." a confusão conceitual entre cancionista e poeta, e entre canção e poesia pode se colocar novamente. Pode-se sugerir, portanto, que a maldição na canção popular brasileira pode estar ligada às intersecções entre os pares poesia/canção, erudito/popular, tradição/atualidade, e liberdade artística/Indústria Cultural.

De qualquer forma, a mesma maldição que acometeu Charles Baudelaire com sua desilusão a respeito da humanidade ou então quanto à força que atrai constantemente o homem para o abismo, já está bastante alterada, ou então, pode-se dizer que está reinterpretada pela canção popular. A traumática perda do pai e a falta de amor materno, juntamente com a necessidade de rebeldia típica de um maldito ajudaram a formar o poeta adolescente Arthur Rimbaud e sua maldição que atravessa os séculos habitando a imaginação de jovens sedentos de liberdade. O "anjo" de Charleville, adorado por suas peripécias no mundo do crime ecoa ainda em nossa cultura, atualizado sempre pela habilidade dos cancionistas em deglutir o mito que perseguem.

CAPÍTULO 4 - BAUDELAIRE

4.1 – Baudelaire na canção: ousadia, poesia e humor

Neste capítulo analiso as alusões feitas a Baudelaire em duas canções brasileiras, a saber, “Rosa Cálida” (Lucina), e “Ouriço da Vila” (Língua de Trapo), , que fazem parte de um corpus total de sete canções em que aparece o nome do poeta francês. As canções acima aludem a Baudelaire referindo-se à sua obra e à sua “imagem de poeta”. Meu objetivo é entender de que forma o poeta e sua obra são vistos e qual é a função das alusões em cada canção.

A vida e a obra de Baudelaire oferecem elementos para ensejá-lo como um dos maiores representantes do mito. Entre os acontecimentos mais comentados pelos historiadores da literatura, quando se discutem as peculiaridades biográficas do poeta, é o processo judicial proveniente de *Les Fleurs du Mal*, que talvez represente o ápice da aura da maldição que ronda sua trajetória, ainda mais quando nos recordamos dos impedimentos editoriais que lhe foram impostos devido à suposta “imoralidade” de alguns poemas. Seu histórico familiar também tem contribuído, não só para alimentar associações entre seus traumas de infância e o obscurantismo de sua obra, mas também para reforçar a ideia da mitologia da maldição entre leitores não especialistas ou até entre não leitores.

Em *Les fleurs du Mal* há muitos poemas que tratam da dificuldade do poeta em se ajustar ao mundo. No poema “Bénédiction”, que abre a parte “Spleen et Idéal”, o poeta amaldiçoado pela própria mãe, ao chegar ao mundo:

BÉNÉDICTION

Lorsque , par um décret des puissances suprêmes
Le Poëte apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :

-« Ah ! que n’ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision !
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation !

Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour ètre le dégoût de mon triste mari,
Et que je puis pas rejeter dasn les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

Utilizando-se do imaginário cristão como metáfora para o desencaixe do poeta no mundo, Baudelaire expõe a condição de renegado, amaldiçoado e sofredor que os poetas carregam consigo por não serem aceitos pela sociedade. Ao final do poema, carregado com a aura *spleen*, o poeta tenta acreditar que seu sofrimento tem validade diante das recompensas que o céu (idéal) pode lhe oferecer:

« ___ Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés!

Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

As ideias cristãs de recompensa depois da morte, e de remissão das impurezas por meio do sofrimento seriam o motivo para o poeta suportar sua condição de maldito em um mundo que não o aceita, e no qual não encontra lugar adequado.

Em "L'albatros" o poeta é representado pelo albatroz, ave de asas gigantes, que sofrem com o deboche dos homens que velejam por não conseguir caminhar ao chegar ao chão devido ao tamanho de suas asas:

Le Poëte est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchente de marcher.

Apesar de ter uma visão privilegiada, e poder enxergar além dos homens comuns, o poeta não tem condições de acompanhar a marcha da sociedade em que vive e pela qual é rechaçado a todo o momento.

Os ecos da poesia e da figura de Baudelaire se irradiaram de diversas formas e geraram diferentes interpretações e reaproveitamentos. Um exemplo de visão particular e espontânea que se tem sobre Baudelaire, partindo de um cancionista, foi vinculado por uma entrevista concedida pelo cantor mineiro Wando (Wanderley Alves dos Reis) em 5

de julho de 1988 a Mario Cesar Carvalho para a seção "Folha Ilustrada" do jornal Folha de São Paulo. Acompanhemos o trecho da entrevista, intitulada "Wando, o 'cantor de motéis', descobre Baudelaire", em que o cancionista confessa ser leitor do poeta francês:

Folha – No imaginário coletivo suas músicas são classificadas de "poéticas". Você lê muita poesia?
Wando – Muita. Do ano passado pra cá, eu comecei a descobrir um cara[23] que se chama Baudelaire. Acho fantástico o trabalho dele. É um escritor muito antigo, entre aspas, que eu acho ele moderníssimo. São essas pessoas que nos ensinam até hoje a fazer montagens de frases. Estou vendo as coisas de Baudelaire e gostando muito.
Folha – Por quê?
Wando – A gente passa a se iluminar com esses livros, com formas diferentes de amor. Li muito Vinícius de Moraes. Tem muita gente importante. Leio tudo que cai pela frente, desde que tenha poesia e fique dentro da minha filosofia de trabalho. Não gosto muito de poesia correta. Gosto mais da poesia ousada, porque sei que minha música é ousada.
Folha – O que você chama de poesia ousada?
Wando – É aquele tipo de poesia que você fala de coisas chocantes, mas daí a pouco é uma coisa que passa bem entre as pessoas. Minha música esse tipo de filosofia. Por exemplo: eu falo de cama, que é um assunto difícil de se falar. "Eu já tirei a sua roupa" é uma coisa difícil de você falar. Você tem que fazer uma pesquisa em torno da letra, você tem que trabalhar muito pra ela entrar no ouvido das pessoas sem machucar. (p. A - 42).

As declarações de Wando possuem pontos relevantes. O primeiro é com relação à interpretação que o cancionista tem da obra de Baudelaire, que revela por um lado, uma leitura espontânea, e por outro uma apreciação que possui pontos coincidentes com a crítica canônica. Para Wando, a poesia de Baudelaire possui uma suposta ousadia, com a qual o cantor se identifica para sustentar conceitualmente sua obra. Provavelmente Wando esteja se referindo à sensualidade e à sexualidade latente na obra de Baudelaire, consideradas imorais para seus contemporâneos, que não conseguiram perceber as possibilidades alegóricas e metafísicas desses elementos. Tudo indica que Wando tenha lido *Les Fleurs* sem pudores e moralismos, já que seu próprio modo de compor é "ousado", e conquista um público que deseja escutar coisas sobre as quais não conseguem falar em seu cotidiano.

Vale lembrar que o processo contra Baudelaire implicou na retirada de seis poemas de sua obra, justamente por causa do conteúdo supostamente pornográfico (amoral). No que tange à questão da representação feminina, entre os poemas censurados está "Les Bijoux", que tradicionalmente é associado ao caso amoroso mais conturbado de

[23] A forma como Wando se refere a Baudelaire parece indicar uma desmistificação da figura do poeta.

Baudelaire: Jeanne Duval. Há a possibilidade de Wando ter se identificado com a abordagem menos romântica (do Romantismo) e mais visceral da mulher construída por Baudelaire, pois essa visão seria uma inspiração para um cancionista que escreve letras com conotação romântico-sexual, voltadas, preferencialmente, para um público feminino.

A se referir a Baudelaire como um poeta antigo, mas "moderníssimo", Wando não possui preocupações terminológicas, já que a tradição crítica atribui justamente o epíteto "poeta da modernidade" ao autor das *Fleurs*. A despeito de classificações críticas Wando atribuiu um valor de "modernidade" a Baudelaire, que pode ser interpretado como "diferente", "atualizado" ou de acordo com uma "visão do presente", provavelmente também por causa da força que a mulher adquire nas *Fleurs*.

Quanto ao procedimento da escrita, o cantor parece compreender que há algo "bem elaborado" na forma de escrever de Baudelaire já que ele "ajuda na montagem de frases", ou seja, não são apenas os temas "ousados" de Baudelaire que chamaram a atenção do cancionista, mas também sua "forma de escrever".

Para Wando, é preciso trabalhar sobre o tema para que ele seja aceitável e não "machuque" os ouvidos das pessoas. Esse conceito de trabalho é interessante, pois Wando parece ter percebido que Baudelaire buscava uma forma que melhor traduzisse suas imagens. A avaliação de Wando é oposta à do promotor que acusou Baudelaire de "pornográfico" e "muito realista", já que a questão vai além da moralidade e envolve uma poética, uma construção. Para Baudelaire, os poemas de *Les Fleurs* deveriam ser lidos em conjunto, de acordo com a estrutura da obra como um todo.

Ao afirmar não gostar de "poesia correta", Wando parece se referir novamente a questões de "moralidade sexual", suscitadas pela obra baudelairiana. Percebe-se que a questão da maldição não se coloca para Wando de forma consciente – ou nem mesmo se coloca -, cuja apreciação mais próxima fica reminiscente na palavra "ousado", ou quando nega a poesia "correta". Essa visão pouco "maldita", e mais conceitual sobre Baudelaire, revela, entre outras coisas, que as necessidades estéticas de Wando não convergem para a ideia de maldição ou de poeta maldito, mas antes como modelo temático (sexualidade, ousadia) e formal (montagem de frases).

Neste capítulo, comento sobre o ritmo das canções analisadas, mas não discuto as diferenças entre bandas e cantores, no entanto, é importante ressaltar que algumas

canções que estão em nosso corpus não poderiam ser consideradas como rock clássico surgido nos Estados Unidos em meados dos anos 50. O que me interessa é considerar – como já foi comentado no capítulo anterior – o rock como o ritmo que mais traduziu estética e performaticamente a tradição da maldição pós-moderna; isso não significa que outros ritmos não experimentassem o tema.

"Rosa Cálida" pode ser classificada com o nome genérico de "MPB" ou música lenta. "Diferentemente lindo" foi trabalhada em várias versões sendo arranjada em diversos ritmos. "Carta" e "Caravela" possuem elementos do rock devido à presença dos arranjos com a guitarra, mas ainda distante sonoramente da maioria outros fonogramas. "Encontro" é um samba-jazz, repleto de virtuosismo instrumental. "Ouriço da Vila" é um samba-paródia do samba "Feitiço da Vila" de Noel Rosa. A versão musicada de "Sonhador" até o momento não me foi enviada, mas em comparação com os outros trabalhos da compositora tudo indica que seja mpb.

Quis incluir, pois, estas sete canções devido às citações a Baudelaire que, por contraste não aparecem em nenhum rock brasileiro levantado por nossa pesquisa, o que nos chamou a atenção desde o princípio e nos obrigou a questionar:

Por que Rimbaud é o poeta preferido do rock brasileiro? Terão cada um deles funções diferentes em cada estilo musical? Existe alguma relação entre os elementos musicais da mpb e do rock e os respectivos malditos franceses?

Minha primeira hipótese foi de que talvez para o rock brasileiro, Baudelaire não seja tão "maldito" quanto o poeta de Charleville, e falar de Baudelaire usando guitarras, bateria pesada e vocais lancinantes pode não combinar com o estilo. Ou então, a maldição de Baudelaire pode não estar associada diretamente à rebeldia ou à transgressão. Um exemplo possível de que Baudelaire seja visto como um poeta de maldição mais branda é o próprio depoimento de Wando que discutimos acima, em que Baudelaire se mostra como uma inspiração poética ligada a uma novidade, ou uma "ousadia", para usar o termo do próprio cancionista. Outro indício de que Baudelaire possui uma maldição mais poética é a forma como ele é aludido nas canções, e esse é o quesito que me interessa mais de perto.

Em duas canções do corpus a poesia baudelairiana, metaforizada pelo nome do poeta, aparece como construção do sentido das experiências do sujeito, que vão do êxtase sentimental à frustração amorosa. “Rosa Cálida” (Lucina) e “Carta” (Matiz) falam sobre *ler* Baudelaire como uma maneira de dar forma à experiência sentimental do sujeito. No caso de “Rosa Cálida” o sujeito já leu Baudelaire e vai relê-lo para compreender seu recente êxtase amoroso:

> Lhe aprender é voar/
> É reler Baudelaire/
> Ouvir Bach e vibrar.

Em “Carta”, o sujeito renega a leitura do poeta como se quisesse enfrentar sua perda amorosa sem subterfúgios, como por intermédio da poesia:

> Não choro, não grito.
> Não passo um café
> Não leio Pessoa, nem Baudelaire.
> Não perco a graça como uma qualquer
> Nem fumo um cigarro, só cumpro minha fé

As canções “Encontro” (Chico Pinheiro) e “Diferentemente lindo” (Simone) falam sobre *ser* Baudelaire, pois o sujeito de alguma forma reconhece a importância de ser o poeta. Em “Encontro” o sujeito é impedido de se aproximar de seu objeto de conquista devido à sua timidez, que tenta ser vencida por meio do aparato tecnológico (internet), ao mesmo tempo em que se coloca como um sujeito comum, porém, com iniciativa, apesar de não ser especial como o poeta francês:

> Você demora a me ver
> O que se há de fazer?
> Não sou nenhum Baudelaire
> Mas vou pro que der e vier

A canção segue uma tradição iniciada no cancioneiro brasileiro por Antônio Maria radialista e compositor, que diante do sucesso de “Ninguém me ama”, se autoparodia, ao cantar:

> Ninguém me ama

Ninguém me quer
Ninguém me chama de Baudelaire

Na mesma linha do *ser Baudelaire,* "Diferentemente lindo" é uma canção onde o sujeito egocêntrico procura se auto definir ao longo de toda a canção usando um conjunto de metáforas paradoxais, e nessa mistura ele confessa que Baudelaire é um dos ingredientes:

Sou feito de Teresas e Souzas
Erundinas urbanas, rurais
Um misto de Rodin, Baudelaire, Visconde de Taunay
Sou Coliseu, Champs Elyseés
Sou terra batida, eu sou sapê
Um pouco de tudo que é seu
Assim sou eu
Meu... eu... seu...

Estes foram apenas alguns exemplos da temática geral que encontrei nas canções, porém agora pretendemos refletir com mais detalhes sobre as duas canções escolhidas para análise.

4.2 – "Rosa Cálida": relendo Baudelaire

A canção "Rosa Cálida" trata do êxtase amoroso do sujeito que se revela na descoberta romântica e na apreensão da existência de seu objeto de amor (enunciatário), em que a poesia, a música, a literatura e a pintura servem de cenário para essa euforia sentimental. Compondo este cenário há uma alusão explícita a Baudelaire e a outros artistas ligados a outras artes. Eis a letra na íntegra:

Rosa Cálida
(Lucina/ João Gomes)

Lhe aprender é voar,
É reler Baudelaire,
Ouvir Bach e vibrar,
Rir e ser Molière
Ou Van Gogh a pintar
O melhor da mulher,
Na existência do ser,
Rosa cálida,
Lhe aprender
É compreender-me mais,

Nascer todas as vezes que você me amar,
E ser tão rara pérola no mar.

Lhe aprender é voar,
É reler Baudelaire,
Ouvir Bach e vibrar,
Rir e ser Molière
ou Van Gogh a pintar
O melhor da mulher,
Na existência do ser,
Amar,
Somente com você,
Ah mar,
Ser derramado do seu meigo olhar,
Será que esse poema absorve o mar?

Como suporte musical para esses sentimentos, a canção possui arranjo instrumental simples em que a melodia e a harmonia se destacam mais do que a percussão, que é mais sutil. Esse arranjo parece colaborar para que a sonoridade linguística e vocal também ganhe destaque e a melodia se desenrole livremente.

A melodia incutida pela voz se desenvolve paralelamente às frases instrumentais destacadas pelo timbre do violão. Este movimento gera uma espécie de mimetismo fazendo com que tenhamos a impressão de que a voz humana seja um instrumento musical e o violão se personifique.

A cada conclusão de estrofe há também uma parada instrumental que parece formar uma espécie de clímax para que se reinicie o ciclo melódico. Os versos se desenrolam de forma obstinada quase em um mesmo fôlego, como se em cada verso houvesse uma intensidade, uma pulsação que alimenta a energia do sujeito.

"Rosa Cálida" poderia ser analisada como uma canção-poema já que, além de possuir rimas internas, jogos de palavras e metáforas bem trabalhadas, a própria voz lírica - que canta e diz – dá indícios, no último verso, de que pode se tratar de canção e poesia ao mesmo tempo: "Será que esse poema absorve o mar?".

Concatenado a outros elementos relevantes Baudelaire é aludido no sentido de reforçar o êxtase da voz lírica. O título da canção já poderia estabelecer um diálogo com algumas ideias vinculadas a Baudelaire e sua obra, na medida em que se remete à imagem da mulher metaforizada por uma flor, a "rosa", porém matizada pelo adjetivo "cálida" que descaracteriza o estereótipo da figura feminina romântica (candura, delicadeza) transpondo-a para um universo semântico mais ligado à volúpia. Pode-se

também associar essa “rosa cálida” diretamente ao órgão sexual feminino, tradicionalmente ligado à flor.

O tema da canção-poema aparece logo no primeiro verso em que vemos a experiência amorosa como uma metáfora do aprendizado, que em situação eufórica, é reforçada semanticamente pela ascendência do verbo “voar”, e melodicamente se configura pela constante ascendência das notas musicais sobre as sílabas tônicas: “Lhe aprender é voar”.

O pronome “lhe” posto propositalmente em próclise como uma construção fonética espontânea, possui semelhança sonora com o verbo “ler” (li), que anuncia e prepara semântica e sonoramente o verso “É reler Baudelaire”.

Vemos aí o reforço da ideia do aprendizado, desta vez mais clara pelo vínculo com a experiência estética em “ler” e “-laire” que rimam. Subtende-se que o eu lírico já havia lido Baudelaire em outro momento e agora o lê novamente com olhar diferenciado e filtrado por sua nostalgia, como se desta vez pudesse apreciar a obra do poeta francês, ou seja, reler neste caso não é apenas ler novamente, mas ler com “outros olhos”. A metalinguagem poética é reforçada pela paronomásia, como se a nova experiência de leitura se revelasse nas próprias palavras (ou canto) do sujeito: “Ouvir Bach e vibrar”

Em termos de figuras sonoras, assim como observamos com o nome de Baudelaire**,** vemos nos versos acima um jogo com o som do nome do compositor alemão. A sílaba “-brar” do verbo “vibrar” rima internamente com “Bach” que por sua vez segue a sílaba “-vir” - formando a sequência “-vir Bach/ vibrar -” como se obra e compositor se (com) fundissem. O verbo em questão reforça a ideia da frequência sonora, ou seja, a razão de ser da arte dos sons (hertz), e ao mesmo tempo de um frisson, excitação do corpo e do espírito; movimento.

O verso “Rir e ser Molière” possui outro efeito sonoro. Percebemos aí a semelhança com a palavra “mulher” [24] não gratuitamente, citada nos próximos trechos, formando uma coesão sonora e semântica com o conjunto das experiências do sujeito. Molière é um Dramaturgo que desafiou as instituições de seu tempo por meio da representação crítico-humorística de políticos, religiosos e outros. Revelou, por meio

[24] Inclusive, em uma primeira escuta sem o acompanhamento da letra, dificilmente perceberíamos que se trata da palavra “Molière” e não “mulher”.

das suas peças, os vícios, os defeitos e o comportamento hipócrita da sociedade francesa da época de Luís XIV, causando grande furor e desaprovação entre aqueles que não aceitavam a exposição de seus vícios. A questão do riso é relevante no sentido do desnudamento social e do poder do humor frente ao embate com a sociedade.

Observa-se também uma referência a Van Gogh em que o próprio eu lírico se contextualiza.

> Ou Van Gogh a pintar
> O melhor[25] da mulher,
> Na existência do ser,
>
> Rosa Cálida,
> Lhe aprender
> É compreender-me mais,

Novamente vemos a ideia de aprendizado de si mesmo. Conceitos reforçados pela citação dos artistas cuja característica em comum são as novidades que suas estéticas trouxeram para a compreensão da experiência humana. O sujeito se insere na qualidade das obras como se quisesse mostrar que a arte é uma espécie de limiar entre aprimoramento e sensibilidade. O verso "Nascer todas as vezes que você me amar" pressupõe a existência do "eterno recomeço", eterno gozo que nos remete à apreciação ação do objeto de arte como uma renovação da experiência.

Logo em seguida, no verso "E ser tão rara pérola no mar.", o aprendizado sofre influência do próprio objeto artístico que filtra a visão do sujeito. A palavra "pérola" constrói a ideia de uma beleza diferente, como a "rosa", de uma figura feminina "rara". A sonoridade do verbo "amar" anuncia sua estreita relação sonora, logo semântica com a palavra "mar", em que se perde a pérola, assim como no "amar" se perde o sujeito:

> Amar,
> Somente com você,
> Ah mar,
> Ser derramado do seu meigo olhar

O qualificativo "meigo", atribuído ao objeto amoroso, gera um contraste com a imagem ardente do sujeito e reforça a antítese entre "mar" e "cálida". De um lado a meiguice e a delicadeza conquistaram a flor, do outro, a imensidão fluida dominou o

[25] A palavra "melhor" já conteria em si a condensação do ser (mulher) presente na obra do pintor.

ardor. O último verso, "Será que esse poema absorve o mar?", além de sugerir a relação canção-poema, também nos leva a pensar que a captação da experiência está ligada à linguagem, e suas consequências psíquicas podem se transformar em arte.

Pensando na semelhança entre os vocábulos "mar" e "amar", existe a possibilidade de que o sentimento ("amar") possa ser captado pela linguagem ("absorve") e transformado em material poético ("poema"), que inclusive englobaria a imensidão oceânica ("mar").

Em "Rosa Cálida" o nome de Baudelaire é aludido como metáfora para o êxtase amoroso do sujeito lírico. Junto a alusões a outros artistas o nome do poeta francês indica que a re-leitura de sua obra enseja uma nova experiência do sujeito onde elementos poéticos se misturam a elementos musicais e se tornam uma canção-poema.

4.3 – "Ouriço na Vila": alusão e humor

A principal função discursiva desta canção é produzir humor por meio da paródia. O título "Ouriço da Vila" é um trocadilho com o samba "Feitiço da Vila" de Noel Rosa. Porém, a vila do sambista carioca é a Vila Isabel, na cidade do Rio de Janeiro, enquanto a Vila do Grupo paulistano refere-se à Vila Madalena na Zona Oeste da Capital paulista. O "feitiço" de Noel está ligado à simplicidade do bairro, que não necessita da macumba para enfeitiçar quem passe por ele, enquanto que "Ouriço" indica a condição do narrador que se sente ameaçado pelas pessoas que frequentam o bar *Sujinho* que ele vai visitar ou onde se sente hostilizado pelo fato de ser "grosseiro", "diferente", "não bonitinho" como se seu defeito maior fosse sua diferença social.[26] O humor satiriza o pretenso perfil intelectual do bairro paulistano.

Ouriço na Vila
(Carlos Melo/ Guca Domenico)

Eu fui à Vila Madalena apanhar minha pequena
Prum programa legal, pegar uma tela e o escambau
E na Fradique Coutinho entrei lá no Sujinho
Pra me ambientar, a inteligenzia toda lá
E quando fui entrando, fui logo morando

[26] De forma geral, Noel Rosa é apreciado pela comunidade universitária, talvez também por isso o grupo tenha escolhido a canção *Feitiço da Vila* para parodiar.

Um papo diferente, na mesa de um livre docente
Ele defendia uma tese esdrúxula, paradoxal:
- Levando-se em conta o alcoolismo crônico de Scoth Fitzgerald
E a homossexualidade imanente de Proust
Temos, pois, que E é igual a MC ao quadrado, morô?
Me encostei no balcão e feito um espião observei o alarde
Só dava Freud e Thomas Hardy
Eu fui me irritando, e o papo piorando
Pura citação, de Baudelaire até Platão
E tome Kurosawa, e tome James Joyce
E tome Hemingway, é tanto nome que nem sei
Saí meio grogue, chamando Van Gogh de Galileu Galilei
Jorge Goulart de Nora Nei
Eu sou um erudito de alto gabarito intelectual
Leio Camões no original
Sou pós graduado, formei-me advogado pelo telefone
Via Embratel pela Sorbonne
Assino o Estadão, sou da oposição
Abaixo o sistema, já critiquei até cinema
Eu vou em gafieira, me amarro no Gabeira
E tô desempregado
Um dia eu chego a Jorge Amado
Voltei àquela bodega com uma raiva cega
E cuspindo prego
Me alteraram o super-ego
E fui logo citando, no estilo Marlon Brando
Uma frase em latim:
- Homus obispus James Dean
Os caras se borraram e já me contrataram para lecionar
Como professor titular
Na universidade da nossa cidade
O idioma latino
- Data vênia, Hare Krishina, como anda bem o nosso ensino!

"Ouriço da Vila" é um relato de uma cena do cotidiano paulistano muito semelhante a uma crônica[27], assim como "Feitiço da Vila". Faz parte da "Trilogia da Vila Madalena", chamada assim pela banda *Língua de trapo* pela igualdade temática, incluindo as canções "Bartolo Bar" e "Na Mourato"; todas de alguma forma criticam humoristicamente o estereótipo do estudante universitário, a afetação acadêmica, e os frouxos ideais das gerações durante e pós-ditadura.

"Ouriço da vila" é um de samba de breque, com algumas pausas instrumentais em final de estrofe preenchidas pela voz cantada ou falada do intérprete. Esse ritmo se consagrou como uma forma cancional típica de sambas com conteúdo humorístico e

[27] As outras canções aqui analisadas se aproximam bastante, como já dissemos, da forma do poema lírico.

ligados ao cotidiano dos morros e periferias.[28] Além disso, serviu de suporte musical para temas ligados ao malandro e a outros tipos brasileiros. A diferença principal entre "Feitiço da Vila" e "Ouriço da Vila", é que nesta o narrador está em dissonância com o lugar frequentado e naquela o narrador está completamente integrado a este espaço. Essa dissonância é reforçada pelo fato de que, em sendo a Vila Madalena um bairro da zona oeste de São Paulo, próximo a grandes Universidades (USP e PUC) e longe das periferias, o samba de breque funciona como contraste importante para caracterizar o humor.

A Vila Madalena aparece na canção como um espaço frequentado por pessoas intelectualizadas, enquanto que o enunciador não se considera pertencente a esse grupo. Para construir a imagem do estabelecimento, o bar *Sujinho*, o narrador não usa uma descrição espacial e sim enumera elementos que formam o estereótipo da cultura universitária. Dentre estes elementos, Baudelaire aparece ao lado de outros nomes canônicos como sinônimo de "cultura". Nos dois primeiros versos, nos damos conta de como o narrador se caracteriza por meio de sua linguagem coloquial:

> Eu fui à Vila Madalena apanhar minha pequena
> Prum programa legal, pegar uma tela e o escambau

A ideia de que o narrador "foi à Vila Madalena" indica que de fato ele não pertencer a este bairro, além do que o modo como o narrador se refere à sua namorada está em consonância sonora com o lugar onde ela mora (Vila Madalena – pequena), ou seja, a primeira situação de dissonância do enunciador parece estar em seu relacionamento amoroso.

Nos próximos dois versos mais uma vez percebemos que o narrador está deslocado, mas deseja "se ambientar":

> E na Fradique Coutinho entrei lá no Sujinho
> Pra me ambientar, a inteligenzia toda lá

Destes versos em diante, o narrador, que se constrói como alguém que não é da "inteligenzia" usará vocabulário típico deste universo que só não lhe é totalmente distante por ter contato com alguém que mora lá (sua "pequena"). Provavelmente a

[28] Conferir a obra de Bezerra da Silva.

ideia de tentar "ambientar-se" já se confirme com o uso do termo "inteligenzia". Mesmo assim, uma recorrência relevante é o jogo sonoro de rimas internas que a canção apresenta aliando em grande parte das vezes o melhorativo e o pejorativo, o geral e o particular – (Vila Madalena/ pequena, Fradique Coutinho/ Sujinho[29]) - como se na verdade o contraste do sentido e a consonância sonora simbolizasse a própria atitude do narrador que tentará ser o que não é verdadeiramente.[30]

Todos esses jogos de oposição associados ao intertexto com "Feitiço da Vila" colaboram para criar um discurso paródico, o que constrói uma crítica bem humorada dos estudantes que frequentam a vila (Madalena).

Nos versos seguintes há um encadeamento sonoro importante, além do contraste entre os registros da língua:

> E quando fui entrando, fui logo morando
> Um papo diferente, na mesa de um livre docente

O verbo "morando" tem duplo sentido, pois pode significar "entendendo" também retoma a ideia da adaptação do narrador (habitar) no ambiente que ele construirá pelo discurso. A primeira pausa ("breque") é falada para representar o discurso do livre docente:

> Ele defendia uma tese esdrúxula, paradoxal:
> - Levando-se em conta o alcoolismo crônico de Scoth Fitzgerald
> E a homossexualidade imanente de Proust
> Temos, pois, que E é igual a MC ao quadrado, morô?

A tese incoerente é anunciada como "esdrúxula" e "paradoxal", ou seja, dispondo de termos pouco usuais na linguagem cotidiana, o enunciador pode estar usando de artificialismo para poder demonstrar adaptação e integração ao ambiente. Porém, diante da suposta incongruência entre sua formação e o lugar, a estranheza do discurso pode ser muito mais a impressão que esse enunciador teve do discurso do livre

[29] É interessante reparar que os únicos nomes que aparecem na canção são dos lugares e dos intelectuais. Os personagens só são localizados por adjetivos que os tiram a particularidade transformando-os em estereótipos.

[30] Em "A carta" e "Encontro" os sujeitos também passam por momentos de negação de si acompanhada por um teor de sofrimento ou conflito. No caso de "Ouriço da Vila" essa dissonância provoca efeito de comicidade.

docente do que este realmente disse, já que o narrador parece não ter "capacidade" para compreender as palavras de homem tão graduado.

A adaptação do enunciador não será tranquila:

> Me encostei no balcão e feito um espião observei o alarde
> Só dava Freud e Thomas Hardy

O termo "alarde" ao rimar com "Hardy" forma um contraste na medida em que demonstra que o narrador ainda não se adaptou totalmente ao ambiente, embora esteja buscando perceber o seu mecanismo e faça isso como um estranho (feito um espião).

> Eu fui me irritando, e o papo piorando
> Pura citação, de Baudelaire até Platão

Apesar de seu fraco esforço no começo, o narrador parece se resignar ao ficar irritado com o alarde intelectual. O sintagma "pura citação" pode indicar em verdade um julgamento do enunciador diante dos discursos das pessoas do lugar, em que "pura" pode indicar falta de profundidade, afetação e intelectualismo.

Colocar Baudelaire ao lado de Platão indica uma miscelânea de tópicos e de personalidades em que o narrador parece captar aquilo que mais lhe é familiar. Ou então, em último caso, o que para ele pareça mera citação pode estar associado à sua falta de bagagem cultural para contextualizar as citações feitas pelos frequentadores.

> E tome Kurosawa, e tome James Joyce
> E tome Hemingway, é tanto nome que nem sei

Ao rimar "Hamingway" com "nem sei" o narrador confirma que sua percepção se resume a uma coletânea de nomes dos quais ele aparenta não ter conhecimento suficiente. Além disso, temos o importante uso do verbo "tomar" que em sua ambiguidade pode sugerir uma dupla embriaguez. "Tomar" pode se referir às constantes citações feitas pelas pessoas dos nomes de celebridades intelectuais que se apresentariam como golpes ao seu ouvido; e também se refere ao ato de beber, corroborado pela ideia da "mistura", que se confirmará nos próximos versos.

> Saí meio grogue, chamando Van Gogh de Galileu Galilei
> Jorge Goulart de Nora Nei

A confusão entre os nomes das pessoas célebres está regada pelo consumo de bebida alcóolica, mesmo que isso não se mostre explicitamente e a partir dos versos seguintes, o narrador fará um discurso quase *non-sense* que parece confirmar o disparate que o ambiente lhe causou:

> Eu sou um erudito de alto gabarito intelectual
> Leio Camões no original

A comicidade do discurso já inicia pela quebra abrupta do etos do enunciador, que até então estava detestando o ambiente em que se encontrava e agora já se coloca como homem culto, de muito estudo. E há mais imagens inusitadas.

> Sou pós graduado, formei-me advogado pelo telefone
> Via Embratel pela Sourbone

Já que o narrador afirmou ter saído do bar, não temos certeza de quem seja seu interlocutor, nem mesmo se se trata de sua "pequena" da qual ele só fala no início da canção. O fato é que esse conjunto de tolices produz um alto grau de comicidade ao mesmo tempo em que confirma o projeto de tentativa de compreender o mundo da "inteligenzia" do bar *Sujinho.* O momento em que o enunciador se apresenta com maior grau de irreverência é quando ele parece se sentir muito inteligente pelo fato de ter ido ao lugar em questão.

O "novo culto" não para de se gabar:

> Assino o Estadão, sou da oposição
> Abaixo o sistema, já critiquei até cinema
> Eu vou em gafieira, me amarro no Gabeira

As rimas continuam fazendo o jogo contraste/aproximação chegando a constituir um paradoxo: já que alguém que assina um jornal deliberadamente de direita, não pode ser "da oposição" ou "abaixo o sistema". A ideia da gafieira está em completa sintonia com alguém que parece estar delirando por estar ébrio e comete gafes.

> Voltei àquela bodega com uma raiva cega

E cuspindo prego
Me afetaram o super-ego

A palavra "bodega" revela a suposta verdadeira visão que o narrador tem sobre o bar, mesmo assim não deixa de usar o termo específico freudiano. Com a intenção de expressar seu descontentamento com relação ao intelectualismo e o desconforto do lugar ele usa um dos discursos mais bem elaborados em termos de rimas, como se de alguma maneira ele tivesse absorvido – ou tomado – um pouco do próprio veneno que ele desdenha:

E fui logo citando, no estilo Marlon Brando
Uma frase em latim:
- Homus obispus James Dean

As rimas são pouco óbvias e mimetizam a fantasia e a realidade, o cômico e o sério, o elaborado e o casual. Mas a imaginação do narrador ainda se desdobrará um pouco mais:

Os caras se borraram e já me contrataram para lecionar
Como professor titular

Na universidade da nossa cidade
O idioma latino

A facilidade com que o narrador impressiona a "inteligenzia" é uma forma de zombar desta mesma entidade já que todas as tentativas de se afastar deste universo foram falhas justamente pelo fato de seu discurso vazio ter ido ao encontro da afetação daqueles que o ouviam. E como desfecho sarcástico e irônico, o narrador critica a verdadeira formação de quem está por trás do glamour do barzinho, já que ele acaba imaginariamente ou não convencendo a todos de sua habilidade com o Latim.

- Data vênia, Hare Krsna, como anda bem o nosso ensino!

Ironia, fantasia e imaginação, intertextualidade e principalmente humor fazem de "Ouriço da vila" uma composição muito próxima das crônicas já que se utiliza de um tema de cotidiano para formar seu sentido. A ausência de descrições físicas é um fator importante já que a caracterização do narrador, do espaço e dos personagens que ocupam o *Sujinho* é feita por elementos ligados à mentalidade destes frequentadores.

Estes frequentadores não possuem nome, mas os nomes de quem eles citam é o que os determina e determina também os limites da percepção do próprio narrador.

Por algum motivo, Baudelaire, Hemingway e Platão foram captados pelo ouvido de uma pessoa supostamente leiga. Porém, esses nomes parecem ser apenas palavras que indicam que o *Sujinho*[31] – apesar do nome pejorativo, – é frequentado por pessoas que, se não são verdadeiramente cultas, sabem que Baudelaire e os outros nomes são símbolos de "cultura".

[31] A escolha do bar (*Sujinho*), que existe de verdade, não é gratuita: ele também transmite o teor satírico da canção; já carrega consigo a visão que o narrador tem do bairro e das pessoas que lá vivem.

CAPÍTULO 5

AS FLORES DO MAL: DA IMAGEM FEMININA À CRÍTICA SOCIAL

Neste capítulo, analiso seis canções que fazem alusão às "Flores do Mal" ou "Flor do Mal". Nas canções "As Flores do Mal" (*Legião Urbana*) e "Flores do Mal" (*Barão Vermelho*), as alusões são associações que o sujeito faz da "Flor" com a mulher (beleza, conjunção física) e do "Mal" com o comportamento reprovável de seu destinatário (abandono, traição, mentira). O belo se torna feio diante do trauma do sujeito que foi enganado ou traído pelo ser amado, criando-se uma atmosfera de rancor, vingança e pessimismo.

As flores do Mal podem ser simplesmente uma alusão dândi como na canção "Vício Elegante" (Belchior), ou símbolos de maldade e tristeza, como no frevo "Girassol" (Chico César).

No rock "Rebelião" (Skank), a alusão está associada à crítica social. As "Flores do Mal" representam o lado ruim do fenômeno social criticado, neste caso, o sistema carcerário.

Como já comentei no capítulo 4, *Les fleurs du Mal* influenciou os poetas simbolistas brasileiros, bem como todas as outras gerações de artistas que tiveram contato com a obra baudelairiana. Tendo cada artista retomado a obra à sua maneira, as cintilações das *Fleurs* se tornaram variadas e se propagaram de forma multilateral tornando-a motivo de comentários tanto em universidades quanto em bares.

A presença das "Flores do Mal" em nosso cancioneiro pode estar ligada tanto à formação cultural dos compositores quando às influências indiretas vindas de outros artistas, estrangeiros ou não, que inconscientemente ajudaram a propagar os ecos da obra e da própria imagem de Baudelaire como poeta maldito. Portanto, embora o título da obra seja recorrente em 16 canções do corpus deste trabalho, não se pode afirmar que os compositores tenham consciência de que estejam remontando a uma tradição literária, porém, de alguma forma, a expressão chegou à contemporaneidade associada, de maneira geral, à ideia de "beleza negativa".

5.1 - Vicente Celestino baudelairiano

A associação que se faz da mulher que ilude o sujeito à "Flor do Mal" não é uma novidade no cancioneiro brasileiro e já tem no início do século XX uma representante. A canção "A Flor do Mal" talvez seja uma das primeiras canções brasileiras em que haja a alusão à obra baudelairiana. A composição é de Santos Coelho (1870-1927), originalmente chamada de "Saudade Eterna", e recebeu a letra de Domingos Correia (1882-1912), que a rebatizou de "Flor do Mal". Foi veiculada pela primeira vez em 1916 na voz de Vicente Celestino (1894-1968), quando os mecanismos de gravação de fonogramas ainda eram muito incipientes no Brasil. Vejamos a letra na íntegra:

FLOR DO MAL
(Domingos Correia E Santos Coelho)

Oh, eu recordo-me ainda, deste fatal dia
É, disseste-me, Arminda, indiferente e fria.
- És o meu romance enfim, Senhor, basta
- Esquece-te de mim, amor

Por que? Não procuras indagar, a causa ou a razão?
Por que? Eu não te posso amar? Não indagues não,
Será fácil de esquecer. Prometa, minha flor,
Não mais ouvir falar de amor.

Amor, hipócrita fingido coração
De granito ou de gelo, maldição
Oh! Espírito satânico, perverso, titânico chacal
Do mal, num lodaçal imerso

Sofrer, quanto tenho sofrido, sem ter a consolação
O Cristo também foi traído
Por que? Não posso ser então, não

Que importa, o sofrer ferino
Das coisas é ordem natural, seguirei o meu destino,
Chamar-te, eternamente, Flor do Mal.

Executada em forma de Valsa, "Flor do Mal" retrata a cena de um sujeito desiludido, que atribui a seu objeto de amor o epíteto de "Flor" para que depois a apelide de "Flor do Mal". Essa associação entre o título baudelairiano e o caráter de

uma mulher que não respeita os sentimentos do sujeito ecoará mais de 70 anos depois em muitas das canções de nosso corpus.

As imagens que representam a suposta traição da amada ("O Cristo também foi traído") são construídas de forma a ressaltar a falsidade e a frieza do enunciatário, conjugando imagens recorrentes na lírica baudelairiana, como percebemos na seguinte estrofe:

> Amor, hipócrita fingido coração
> De granito ou de gelo, maldição
> Oh! Espírito satânico, perverso, titânico chacal
> Do mal, num lodaçal imerso

As expressões "maldição", "Espírito Satânico", "Do mal" fazem parte de uma rede semântica comum a canções que citam "As Flores do Mal. A palavra "maldição" e a expressão "do mal" acompanham não só o sujeito e os poetas, mas também a "mulher maldita", associada ao demônio". A ideia de uma mulher que trai/ilude vai contra o ideal de pureza feminina e de veneração total à mulher, também recorrente em nossa tradição cancional. A expressão "Espírito Satânico" contradiz a ideia de adoração e de divindade associada também à figura da mulher amada, criada em nossa tradição trovadoresca e problematizada pela modernidade. A ideia do "lodaçal" remete à sujeira do caráter da mulher aqui apontada de forma muito semelhante na canção "As Flores do Mal" da *Legião Urbana*, onde o sujeito usa a expressão "esgoto" ao associar a origem de seu objeto amoroso.

"Flor do Mal" é cantada de forma austera, com uma técnica que aproxima a voz de Vicente Celestino de um cantor lírico, em que se impõe bastante peso e potência vocal, típicos de canções com carga dramática elevada, condizente com o conteúdo da letra aqui apresentada. Isso nos mostra que a alusão e o tema da canção não encontraram respaldo somente no rock.

Podemos dizer, portanto, que "Flor do Mal" representa uma forma de amor em que o sujeito, embora ainda se sinta dominado pela beleza da amada, reconhece nela uma "maldade", devido a sua experiência dolorosa. Essa forma de se cantar a experiência amorosa está presente nas duas canções que analiso abaixo, cada uma de acordo com as necessidades de seus cancionistas e com as adequações da época.

5.2 – "As Flores do Mal" da *Legião Urbana*: desabafo e acusação

Composta e interpretada por Renato Russo e executada pela banda *Legião Urbana*, *As Flores do Mal* é uma canção que fala sobre a desilusão afetiva e coloca o amor na esfera da revolta e da contradição sentimental. O compositor alude à obra de Baudelaire para constituir o universo semântico de seus versos, porém a usa apenas como título, ou seja, não a cita/canta em nenhum momento[32].

As Flores do Mal é um desabafo sentimental em que o sujeito, iludido com seu objeto amoroso, vinga-se dele verbalmente desqualificando-o no tocante ao seu caráter duvidoso enquanto se contradiz ao expressar sua vingança e mostrar possuir sentimentos tão vis quanto daquele a quem dirige as acusações. Acredito que a função da alusão à obra baudelairiana, malgrado o uso apenas no título, seja de metaforizar a revolta do sujeito contra seu enunciatário:

As Flores do Mal

Eu quis você
E me perdi
Você não viu
E eu não senti
Não acredito nem vou julgar
Você sorriu, ficou e quis me provocar
Quis dar uma volta em todo o mundo
Mas não é bem assim que as coisas são
Seu interesse é só traição

E mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais

Tua indecência não serve mais
Tão decadente e tanto faz
Quais são as regras? O que ficou?
O seu cinismo essa sedução
Volta pro esgoto, baby
Vê se alguém lhe quer
O que ficou é esse modelito da estação passada
Extorsão e drogas demais

[32] O que pode nos revelar certa valorização do texto escrito.

Todos já sabem o que você faz
Teu perfume barato, teus truques banais
Você acabou ficando pra trás

Porque mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Volta pro esgoto, baby
e vê se alguém te quer

Pode-se comparar *As Flores do Mal*, lançada em 1996 com *A Flor do Mal* de 1915, não só pela referência baudelairiana mas também com relação ao tema e ao uso da linguagem. Como vimos acima, em *A Flor do Mal*, a mulher é linda, sedutora, mas por causa do sofrimento que impõe ao poeta, é associada ao mal, ao satanismo e à perdição.

Outro paralelo possível é com o poema baudelairiano "L'amour du mensonge", de "Tableaux parisiens", que tematiza a sedução física, em que a mulher se apresenta de forma misteriosa e dúbia, mas que contenta o poeta só por ser uma "aparência"; apenas a beleza é suficiente para o poeta:

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
Pour réjouir un coeur qui fuit la vérité ?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
Masque ou décor, salut !J'adore ta beauté.

A banda *Legião Urbana* formou-se em 1978 e se constituiu como uma dos grupos mais emblemáticos do rock brasileiro dos anos 80, estendendo seu sucesso até meados da década de 90. Em 1996 chegou ao fim com a morte de seu líder, Renato Russo, que além de vocalista, era o principal compositor do grupo.

As canções da *Legião Urbana* possuem uma gama temática variada, sendo alguns exemplos: a crítica sociopolítico-cultural, o relacionamento humano em diversas modalidades, o mundo do cotidiano, religiosidade, espiritualidade e moralidade.

Os arranjos musicais possuem uma simplicidade condizente com o sucesso do grupo, pois isso sugere a facilidade de se ouvir e cantar as canções, embora o desempenho vocal de Renato Russo provoque um contraste com essa característica, já que é mais rebuscado. Assim como Vicente Celestino, mas com as diferenças de estilo e época, a voz (grave e potente) de Renato Russo propicia certa dramaticidade às canções que interpreta ao acentuar a carga emocional presente nas letras.

Renato Russo revela, em outras composições, ter tido contato com a literatura e a língua francesas, como vimos no capítulo 2. Além de ter deixado a imagem de "guru" da juventude dos anos 80 e ser visto como "poeta" pelos seus fãs, seu jeito enérgico e desafiador, às vezes profético, na visão de seus admiradores, o colocam como um dos "malditos" da canção brasileira.

As Flores do Mal, especificamente, possui arranjo simples, com sequência harmônica intermitente (apenas três acordes tocados do começo ao fim) e poucos instrumentos (baixo, bateria, guitarra e teclado). O refrão é mais pesado tanto na parte instrumental quanto no desempenho vocal do intérprete. A batida constante e o timbre da guitarra que vai de leve ao distorcido acompanham o clima negativo e confessional sugerido pela letra.

O recurso da homonímia - em que o nome de uma obra já muito conhecida - (*Les Fleurs du Mal*) sugere que o compositor faz certo tipo de leitura da obra francesa em questão: uma interpretação que pode ser parcial, mas que atende às necessidades particulares do gênero e do tema interpretado: acusação, revolta sentimental, desilusão e contradição.

Nos quatro primeiros versos O sujeito de *As Flores do Mal* inicia seu discurso sem ainda um tom de acusação, fazendo um resumo do que viveu:

> Eu quis você
> E me perdi.
> Você não viu
> E eu não senti

Os versos 5 e 6 demonstram um estado intermediário em que o sujeito parece ainda aturdido com o que se passa, ao mesmo tempo em que causa uma falsa expectativa no enunciatário já que afirma que não será o juiz deste:

> Não acredito
> Nem vou julgar

Passado o atordoamento, a alteração vocal de Renato Russo cria um nuance que favorece o sentido do despertar do sujeito quando associado ao verso 7: a voz do vocalista fica mais aguda e agressiva como se representasse uma queixa revoltada; nesta queixa o enunciatário é caracterizado pelo seu poder sedutor:

Você sorriu, ficou e quis me provocar

Vendo-se ferido, o sujeito chama a atenção do leitor/ouvinte para as qualidades negativas do enunciatário e finalmente estabelece o tom predominante da canção pondo-se a protestar contra o comportamento ilícito de seu antigo cônjuge. Inicia-se, pois, um discurso que visa desmoralizar o enunciatário revelando o conjunto de procedimentos imorais deste último:

Quis dar uma volta em todo mundo
Mas não é bem assim que as coisas são
Seu interesse é só traição

No verso "Seu interesse é só traição" o sujeito caracteriza o interlocutor como um ser que se deleita com o próprio vício, e como veremos mais adiante, vai em direção ao degredo. O refrão reitera a mediocridade das ações do interlocutor; as suas mentiras na verdade seriam sinais de sua fraqueza. Mentir não exigiria inteligência ou superioridade. Lembremos que esta parte da canção é cantada com agressividade e frequências altas como um simulacro da desolação do sujeito:

Porque mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais

Não obstante "As flores do mal" não serem citadas na canção em si, já ecoam na composição e no desenrolar do discurso do sujeito: se recorrermos à "flor" como elemento literário que representa tradicionalmente a beleza e, de certo modo, o universo feminino, podemos pensar também na relativização que Baudelaire trouxe, com sua poesia, dessa imagem idealizada, e com o reforço do "*do mal"* o enunciatário da canção seria a flor que perdeu a beleza e revelou seu lado humano e duvidoso. Essa ressignificação da flor promovida por Baudelaire parece ser uma chave de análise para nos aproximarmos da intenção de Renato Russo ao escolher o título da canção.

Abaixando a intensidade vocal e diminuindo as frequências das notas Renato Russo, após o refrão, dá voz novamente ao discurso acusatório do sujeito aplicando abruptamente um aumento de agressividade vocal no verso em que há perguntas:

Tua indecência não serve mais
Tão decadente e tanto faz

Quais são as regras? O que ficou?
O seu cinismo essa sedução

Apesar de o sujeito demonstrar que já teria superado o trauma e todos os choques que o levaram a lamentar, não deixa de fornecer indícios da reminiscência de sua frustração lançando uma pergunta (O que ficou?) que ele mesmo responderá logo em seguida. Ao se referir ao enunciatário como "decadente", o sujeito anuncia a direção a que levará seu réu: para baixo.

Volta pro esgoto baby
Vê se alguém te quer

Observamos a ironia do vocativo "baby"[33] que a princípio denotaria um tratamento afetuoso, justaposto ao substantivo "esgoto", lugar profundo, escuro, dos refugos humanos e dos animais sorrateiros. Esse esgoto é um lugar antes simbólico, representante de uma espécie de recinto das almas indolentes.

A imagem do lugar profundo (abismo) é muito cara à obra baudelairiana, porém o "gouffre" de Baudelaire é mais profundo e suga as almas nivelando-as sem distinguir dicotomicamente o bem e o mal. O sujeito da canção parece se encontrar - guiado por sua raiva - num nível superior em relação a quem é acusado, caracterizando este como ser malévolo, mas na verdade, sua mágoa mostra que ele também se encontra tomado por um sentimento vicioso.

As artimanhas e ações do enunciatário são tratadas com ironia e desdém pela retórica moralizante do sujeito e as queixas reforçam a balança moral já saturada de ódio por meio de termos que remetem ao universo do crime:

O que ficou é esse modelito da estação passada
Extorsão e drogas demais

O sujeito justifica sua raiva novamente ao compartilhá-la com outros prejudicados pelos "crimes" do enunciatário e desta forma gera uma espécie de cerco para oprimi-lo:

Todos já sabem o que você faz

[33] Vocativo muito comum no rock'n'roll, geralmente utilizado como denotação de afetividade.

No papel de promotor, o sujeito sempre busca desnivelar-se de seu réu. A questão da morte da beleza presente na ideia da "flor do mal" surge reelaborada pela imagem do perfume que seria um elemento atrativo, como no poema baudelairiano "Le parfum" onde o cheiro da amada atrai o poeta, mas que agora, matizado pela experiência traumatizante, causa repulsa:

> Teu perfume barato
> Teus truques banais

E faz questão de demonstrar que seus atos ilícitos são obsoletos e (aparentemente) não o afetam mais. O sintagma "pra trás", do verso seguinte, pode sugerir tanto a ideia de que os atos do enunciatário estão ultrapassados como o "modelito da estação passada" do verso 20, quanto a ideia de que esse enunciatário faz parte do passado do sujeito:

> Você acabou ficando pra trás

Associadas ao elemento de revolta e à desilusão presente na confissão apaixonada do sujeito a canção apresenta algumas contradições que poderiam corresponder a um aspecto da alma do sujeito ou ainda da alma humana. A sequência de contradições é iniciada quando, no início da canção, o sujeito demonstra ser guiado pelo seu desejo ("Eu quis você"), porém acaba se tornando vítima deste mesmo desejo ("E me perdi") e passa a se queixar, culpando o objeto desejado.

Em seguida, ao mesmo tempo em que parece não aceitar a situação ("Não acredito") e estar acima das mazelas do interlocutor ("Nem vou julgar"), logo se demonstra extremamente afetado; diz que não vai julgar, mas acaba deixando uma lição de moral ("Mas não é bem assim que as coisas são"). Esse processo poderia resumir também as oscilações e fragilidades do espírito humano já que a questão fica em suspenso: o enunciatário é sedutor ou o sujeito se deixou seduzir? ("Você sorriu, ficou e quis me provocar").

O questionamento do sujeito parece fundar-se na lembrança de "Um relacionamento que começa com atração física, mas que, ao findar essa etapa, quer algo

mais profundo" [34], porém a expectativa é destruída. Podemos pensar nos ecos das *Fleurs* como a sedução e o sorriso que se tornam mentira e decepção, ou antes, são variações destas, no que concerne ao interlocutor, no entanto, o sujeito se apresenta muito mais contraditório por não conseguir disfarçar seu recalque.

Em suma o enunciatário seria a "flor do mal", aquela que seduz, mas é decadente e fugaz. O espírito do sujeito também possui uma face conturbada permitindo, na verdade, que seu ódio, causado pela frustração, aproxime-o de seu réu. O título que remete às *Fleurs* baudelairianas serve de elemento metafórico para a caracterização do enunciatário, em constante queda ao esgoto, enquanto revela as próprias contradições do sujeito acusador. Não há vítimas e algozes definidos mesmo quando o narrador desta história sem final feliz se coloca como prejudicado, pois em seu próprio caráter antitético acaba revelando ao ouvinte/leitor seus sentimentos mais negativos.

5.3 - "Flores do Mal" do *Barão Vermelho*: ilusão em voz e violão

O desconcerto amoroso metaforizado pela flor está também em *Flores do Mal* de Roberto Frejat e Guto Goffi, canção interpretada por Frejat e executada pela banda *Barão Vermelho*. Coincidência ou não com "As Flores do Mal" de Renato Russo, a referência baudelairiana aparece na canção de Frejat/Goffi para tratar do tema do relacionamento amoroso em sua dimensão conflituosa e traumática.[35]

Apesar de a canção ser tradução exata da quarta parte de *Les Fleurs Du Mal (Fleurs Du Mal)* a ausência do artigo converge muito mais para o significado da canção no sentido de singularizar a experiência do sujeito; *As* flores do Mal, com o artigo definido, indicam uma espécie generalizada de flor, mas no caso frejatiano tais flores são particulares. Assim como na canção de Renato Russo, em *Flores do Mal* podemos pensar na questão da relação entre "flor" e "mal" como jogo semântico que representa a decepção amorosa (experiência contrastante), ligada ao comportamento aviltante do objeto desejado.

---

[34] CASTILHO, Angélica e SCHLUDE, Érica. *Depois do Fim: Vida, amor e Morte nas canções da Legião Urbana*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Hama, 2002, p. 116.

[35] Diferentemente da canção da *Legião Urbana*, as *Flores do Mal* não aparecem apenas no título, mas também fazem parte do corpo da canção do *Barão Vermelho*.

Flores do Mal[36]

Não me atire no mar de solidão
Você tem a faca, o queijo e meu coração nas mãos
Não me retalhe em escândalos
Nem tão pouco cobre o perdão
Deixe que eu cure a ferida dessa louca paixão

Que acabou feito um sonho
Foi o meu inferno, foi o meu descanso

A mesma mão que acaricia, fere e sai furtiva
Faz do amor uma história triste
O bem que você me fez nunca foi real
Da semente mais rica, nasceram flores do mal

Huummm....

Não me atire no mar de solidão
Você tem a faca, o queijo e meu coração nas mãos
Não me retalhe em escândalos
Nem tão pouco cobre o perdão
Deixe que eu cure a ferida dessa louca paixão

Não me esqueça por tão pouco
Nem diga adeus por engano
Mas é sempre assim

A mesma mão que acaricia, fere e sai furtiva
Faz do amor uma história triste
O bem que você me fez nunca foi real
Da semente mais rica, nasceram flores do mal

As canções do *Barão Vermelho* possuem uma gama variada de temas[37] e ritmos indo do rock romântico ao rock mais pesado e mesclando elementos da música pop. *Flores do mal* é uma canção lenta com arranjo muito simples, gaita e violão, o que permite a supremacia da parte literal e propicia o tom confessional da interpretação de Frejat.

A decepção amorosa se delineia pelo discurso direcionado ao enunciatário (objeto amoroso). Esse discurso, onde se inserem "as flores do mal", possui um

[36] Álbum *Supermercados da Vida*, 1992.

[37] Outras canções do mesmo álbum que dialogam com *Flores do Mal*, apesar da variedade de compositores, são *Pedra, flor e espinho* em que a flor surge como elemento contrastante no contexto de experiências subversivas (malditas) e *Odeio-te, meu amor* em que o amor é apresentado como um sentimento paradoxal.

conjunto de expressões antitéticas que representam a tensão do sentimento de perda do sujeito, ou seja, assim como *As flores do Mal* a *Legião Urbana*, "as flores" do *Barão Vermelho* funcionam como mais um elemento opositivo.

Na primeira estrofe o sujeito poético inicia seu discurso de forma injuntiva - senão apelativa - discursando a favor do próprio sentimento para não ser atirado no "mar da solidão". Nesta primeira parte, o sujeito ainda sente esperança de reconciliar-se com o ser amado e o considera capaz de decidir o seu destino:

> Não me atire no mar de solidão
> Você tem a faca, o queijo e meu coração nas mãos
> Não me retalhe em escândalos
> Nem tão pouco cobre o perdão
> Deixe que eu cure a ferida dessa louca paixão

O sujeito parece querer negar o absurdo de seus sentimentos e tentar direcionar-se a um sentimento menos destrutivo, como o amor, estando assim disposto a esquecer das possíveis mágoas e resolver as tensões. Entretanto, na segunda estrofe as oposições começam a surgir:

> Que acabou feito sonho
> Foi o meu inferno, foi o meu descanso

Daí em diante as oposições são constantes. O refrão possui quatro versos e todos eles possuem um lado que revela o lado belo e outro que revela o lado doloroso da experiência vivida, sempre tendo como desfecho, o lado negativo:

> A mesma mão que acaricia, fere e sai furtiva
> Faz do amor uma história triste
> O bem[38] que você me fez nunca foi real
> Da semente mais rica, nasceram flores do mal

As antíteses explícitas delineiam não só a tensão da experiência amorosa, mas também a duplicidade do caráter, a dissimulação e a sedução do enunciatário, ("A mesma mão que acaricia, fere e sai furtiva") assim como ocorre em *As Flores do Mal* de Renato Russo: "Você sorriu ficou e quis me provocar".

Outra semelhança com a canção da *Legião Urbana* é a relação de complementaridade entre sujeito e seu objeto amoroso em que este não obstante se transforme em juiz de quem o feriu, revela que sua índole é a grande culpada de sua

[38] Observa-se aí a antítese da palavra "bem", com a palavra "mal" de "flores do mal" ·.

frustração. A contradição entre o que o objeto amoroso *parecia* e o que realmente *era,* é complemento de outra antítese: aquilo que o sujeito esperava do amor e aquilo que tal amor foi de verdade.

As "flores do mal" não são apenas o aviltamento da beleza, sendo a flor, a representação do feminino, mas também a certeza de que ainda fica o contraste e o recalque no espírito do sujeito como mostra o verso "Mas é sempre assim" na seguinte estrofe:

> Não me esqueça por tão pouco
> Nem diga adeus por engano
> Mas é sempre assim

Apesar de as "flores do mal" se inserirem em um contexto de oposições, pela sua própria constituição ela apresenta uma particularidade. A oposição "semente mais rica/ flores do mal", por um lado, dialoga com as outras oposições (amor/ história triste; bem/ nunca foi real; acaricia/ fere e sai furtiva), e, por outro, se apresenta de forma singular na medida em que, enquanto as outras expressões começam no polo *positivo* e têm seu desfecho no *negativo*, as "flores do mal" em si possuem outra oposição, porém inextricável: apesar de haver o "mal" ainda restam "as flores", e vice-versa, ou seja, a oposição se mantém de qualquer forma e com ela o resquício da experiência amorosa e/ou do trauma.

A negatividade amorosa representada por oposições pode ser o eco de leituras da obra baudelairiana. Como já foi dito, existe uma recorrência nas canções aqui colhidas em associar as "flores do mal" às mulheres intransigentes, sedutoras e que trazem prejuízos ao sujeito lírico que por sua vez nos apresenta o jogo amoroso como uma experiência de contrastes.

A questão das oposições na obra baudelairiana nos remete a uma inclinação do espírito humano; ser humano, na lírica baudelairiana, é reconhecer a existência de uma natureza também maldita (e contrastante), voltada para o abismo e que busca constantemente o *ideal.*

Em *L'amour et le crâne,* último poema da parte *Fleurs du Mal*, o amor é personificado como uma espécie de monstro que, sentado no crânio da humanidade, tira-lhe o siso brincando com seu sangue. O homem parece estar fadado a sofrer as consequências de um "(...) jeu féroce et ridicule (...)" e sabe que mesmo desejando o fim

do terrível jogo, já está dominado pelo monstro sanguinolento, sentindo-o já em suas entranhas:

> Monstre assassin, c'est ma cervelle
> Mon sang et ma chair

Na esteira destas contradições os sujeitos das canções *As flores do mal* e *Flores do Mal* buscam um ideal de amor e de relacionamento, e por que não, de ser amado, e por isso se frustram tanto ao percebem a destruição destas idealizações, e malgrado a tentativa de conciliar as oposições e dissolver as tensões provocadas pela experiência frustrante, a maldição sempre os puxa para o abismo do recalque mesmo que neste abismo ele se depare novamente com as flores.

5.4 - "Vício Elegante" de Belchior: dandismo pós-moderno, volúpia, ócio e internet

As "Flores do Mal" aparecem na canção "Vício Elegante", envoltas em uma atmosfera eufórica, matizada pelo espaço virtual da internet e por imagens que dialogam com a obra baudelairiana aludida. Os vícios (fumo, sexo, internet e tédio) acompanham o sujeito que se coloca como uma espécie de dandy pós-moderno e cômico.

Para constituir essa atmosfera, o cancionista lança mão de outras alusões: a alusão "Navegar é preciso" relacionada à cultura dos navegantes portugueses e imortalizada por Fernando Pessoa e a alusão ao rock "Lay, lady, lay" do roqueiro estadunidense Bob Dylan. A obra baudelairiana e a canção de Bob Dylan aparecem como sustentação de um amor pecaminoso e aventureiro, e a alusão portuguesa é apropriada de forma paródica ao aproveitar a ambiguidade do verbo "navegar" e apresentar um clima que oscila entre a poesia e o mundo virtual:

> Vício elegante
>
> Se uma estrela cai do céu
> Vai para o Japão
> E entra em meu quarto de hotel
> Como a gueixa de plantão
>
> Todo zen, fumando espero
> Essa deusa vem me ver
> Mais sensual que bolero
> Em calma, luxo e prazer
>
> Versos perversos das "Flores do Mal"

Nesse romance, fantasia oriental
Cenas obscenas? Não! Apenas de amor!
Que estou navegando em uma tela multicor

Ligo o rádio contra o tédio
Que vício elegante!
Em gozo em paz teu assédio
Numa onda de amante!
O viver é de improviso
Faz sua própria lei...
Mas navegar é preciso:
Vou mandar-te um lay-lady-lay
Tão pós-moderna a eterna paixão
Nesse programa guia de navegação
Vi seu poema no meu computador
Que estou navegando numa tela multicor.

Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes nasceu em 26 de outubro de 1946 em Sobral no Estado do Ceará e começou a fazer sucesso na década de 1970. Cresceu em um ambiente familiar formado por artistas e poetas e chegou a trabalhar como poeta repentista e cantador em feiras nordestinas. Em 1962 mudou-se para Fortaleza e estudou Filosofia e Humanidades. Chegou a ingressar na faculdade de Medicina, mas teve de interromper o curso para dedicar-se à carreira artística.

Depois de participar de muitos festivais no Nordeste e ganhar o IV Festival Universitário do Rio de Janeiro (1971), Belchior lança seu primeiro disco em 1974 e consolida sua carreira em 1976 com o LP *Alucinação*, pela Polygram.

A obra de Belchior possui amplitude temática que oscila entre o relacionamento amoroso, a condição do homem no mundo, a pós-modernidade e a crítica sócio-política. Esta variedade temática está associada uma simplicidade musical em que o cancionista consegue aglutinar melodia e letra de forma a tornar sua audição acessível e fluida, além de conseguir dialogar com o mundo, mesclando melancolia e ironia em sua dicção, e se apropriando de discursos das mais variadas fontes: literário, político, cultural.

As canções de Belchior, em grande parte, são fontes de alusões, e por isso, interessantes do ponto de vista intertextual e interdiscursivo.

Sua obra tem muitas referências à literatura e à cultura francesas em geral, como a canção “Os profissionais” em que há uma alusão a Rimbaud:

Oh! L'age d'or de ma jeunesse!
Rimbaud, "par delicatesse
J'ai perdu (também!) ma vie!"
(Se há vida neste buraco

Tropical, que enche o saco
Ao ser tão vil, tão servil!)

Outra canção que faz referência a dois ícones da literatura mundial sendo um deles francês é “A divina comédia humana” em que Belchior recorre a Dante (A Divina Comédia) e a Balzac (A comédia Humana) ao mesmo tempo para tematizar o encontro amoroso descompromissado matizado pelo clássico tema do *Carpe Diem:*

Deixando a profundidade de lado
Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia
Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia
Eu quero gozar no seu céu, poder ser no seu inferno
Viver a divina comédia humana onde nada é eterno

Outra referência à literatura francesa está na canção “Balada de madame Frigidaire” cujo título já remonta a um alusão ao conhecido poema de François Villon “Ballade des dames du temps jadis”. Vejamos o trecho em que o título do poema francês aparece transcrito literal e integralmente:

1.º - Eu me consumo, Madame.
E a classe média que mame
Se o céu a prazo se der!

2.º - Mas que trocadilho infame!
La vraie "Ballade des Dames Du Temps Jadis"... ao contraire!

Diante das três canções apresentadas acima, acreditamos que “Vício elegante” é mais um exemplo que reforça a tendência do cancionista a se utilizar da literatura francesa para produzir efeitos diferentes em suas composições.

A performance vocal que Belchior imprime a “Vício elegante” está mais próxima de um despojamento (ou alegria?), diferentemente da maioria das duas canções anteriores, que são cantadas com algum desencanto e melancolia. Essa diferença de dicção permite com que “Vício elegante” tenha um caráter mais eufórico e mais descontraído do que as outras canções que cantam as “Flores do Mal” como metáfora para a desolação e para os contrastes sentimentais do sujeito.

O arranjo e a melodia possuem motivos com poucas angulações e permitem uma escuta fluida e com poucos ruídos, com destaque para o uso do saxofone, que favorece um clima voluptuoso. O trabalho tanto de arranjo quanto interpretativo consegue se juntar à letra de forma eficaz, construindo uma narrativa de conquista do objeto, ou seja,

de poucas tensões subjetivas, já que a voz que canta parece ter à disposição muitos elementos que favoreçam seu encontro amoroso.

O sujeito de "Vício elegante" nos remete à concepção de poeta dândi que segundo Baudelaire, em seu "Le peintre de la vie moderne" (1975) é:

> L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur ; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part. (p. 19)

Além de o sujeito de "Vício elegante" ser um dândi pós-moderno, a canção apresenta, desde os primeiros versos, elementos que se repetem durante a canção e formam a atmosfera da obra, a saber: exotismo, orientalismo ("Se uma estrela cai do céu/ Vai para o Japão"), paixão ("E entra em meu quarto de hotel/ Como a gueixa de plantão"). Durante toda a canção há ecos da palavra "vício", presente no título. No caso desta primeira estrofe o primeiro vício parece ser o sexo, representado pela gueixa e pelo quarto de hotel.

O misticismo também é recorrente e vem associado ao mundo oriental como ocorre na seguinte estrofe, em que o vocábulo "zen" se mostra como referência a tal mundo.

> Todo zen, fumando espero
> Essa deusa vem me ver
> Mais sensual que um bolero
> Em calma, luxo e prazer

Depois do vício do sexo, nesta estrofe há o tabagismo como segundo vício, mas associando-se ainda à cena anterior da chegada da gueixa ("Essa deusa vem me ver") sendo que o jogo entre "deusa/ mais sensual" garante o clima de contraste entre a idealização feminina e sua dimensão carnal. O contraste é um elemento importante para manter a coesão da canção já que desde o seu título até o uso das "Flores do Mal", a experiência do eu lírico se define por um jogo de oposições. Para garantir maior contraste há também nesta estrofe uma imagem inusitada formada da mistura do oriental com o ocidental, que por sua vez é representada por uma dança de origem hispano-americana ("Mais sensual que um bolero").

O trecho que fecha a estrofe ("Em calma, luxo e prazer") é uma espécie de resumo do clima que oscila entre euforia e sossego já matizadas, por um lado, pela chave zen/espera/fumo e por outro pela chave sensualidade/sexo/bolero. A palavra "luxo", em específico, dialoga com a elegância proposta pelo título da canção.

A sequência toda é similar a um tipo de arranjo vocabular recorrente nos poemas de *Les Fleurs du Mal*, em que se observa o uso de palavras contrastantes de forma a englobar em uma mesma atmosfera as dimensões mais variadas de uma mesma experiência.

Um exemplo de sequência, que pode ter inspirado os compositores de "Vício elegante", é um trecho do poema "L'invitation au Voyage" da parte "Spleen et ideal" de *Les Fleurs.*

Là, tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté

Esse trecho é recorrente no poema como se fosse um refrão. "L'invitation au Voyage" é um poema de evasão em que o poeta descreve para sua amada um país ideal para se realizar os seus desejos, inclusive com tons orientais, assim como na canção de Belchior:

Les riches plafonds,
Les mirroirs profonds,
La splendeur orientale
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale .

No trecho seguinte as "Flores do Mal" aparecem não como referência direta a um tipo de flor, mas diretamente a uma "obra em versos" ainda mais se observarmos o uso de letras maiúsculas e aspas na expressão:

Versos perversos das "Flores do Mal"
Nesse romance, fantasia oriental
Cenas obscenas? Não! Apenas de amor!
Que estou navegando em uma tela multicor

O trecho também mostra um jogo sonoro com as palavras "Versos perversos" como se mimetizasse o caráter formal e o caráter temático da obra aludida: versos

(poesia, poema), e perversos ("maldade" das *Fleurs*), o que também acontece no jogo sonoro "Cenas obscenas? Não! apenas de amor!".

Para concluir o trecho e introduzir a temática do relacionamento virtual, via internet, o sujeito joga com a percepção do ouvinte no sentido de não revelar com exatidão se a gueixa era real ou virtual. Aí temos o terceiro "vício" que se liga diretamente aos dois outros (sexo, tabagismo) que é a internet.

Porém o uso da tecnologia não se resume à rede eletrônica, mas retrocede um pouco para aliviar o estado de espírito negativo do sujeito que há pouco se encontrava em relativa euforia:

Ligo o rádio contra o tédio
Que vício elegante!
E gozo em paz teu assédio
Numa onda de amante!

Ainda neste trecho existem duas temáticas muito recorrentes na poética baudelairiana que é o tédio e o contraste da experiência do vício. No caso do tédio, (o quarto vício) quem salva o sujeito é a sonoridade artificial do rádio malgrado o fato de tal sentimento seja apelidado de "Vício elegante", o que pode ser novamente uma alusão ao dandismo do sujeito, que mesmo incomodado, concebe o tédio como consequência do culto ao ócio[39]. A sequência "gozo em paz teu assédio" além de apresentar um contraste (gozar/ paz) indica que a possibilidade de a relação com o destinatário seja virtual, pois não passaria de um "assédio", aliás a expressão "onda de amante" representa que tudo pode ser um fingimento, uma simulação. O dandismo continua a aparecer no descompromisso com a vida:

O viver é de improviso
Faz sua própria lei...
Mas navegar é preciso:
Vou mandar-te um lay-lady-lay

O relacionamento entre o sujeito e sua destinatária possui uma dimensão virtual que não fica clara logo no começo da canção, mas que vai se constituindo aos poucos até que o uso da internet fique um pouco mais explícito. Na estrofe acima aparecem duas palavras ambíguas, que provocam no ouvinte/leitor a sensação de uma oscilação entre o mundo real e o mundo virtual. A começar pela palavra "navegar" usada por

[39] Aqui se pode perceber a semelhança sonora entre "vício" e "ócio".

meio da citação de um verso do imaginário português, utilizado por Fernando Pessoa em sua obra literária. Ao colocar o verso em questão em um contexto de "necessidade de viver sem tédio", o cancionista parodia o verso usado e permite que o verbo "navegar" signifique também "utilizar a internet".

O mesmo processo ocorre com o verbo "mandar" associado a "lay-lady-lay", que é uma referência a canção "Lay, lady, lay" do roqueiro estadunidense Bob Dylan, em que o sujeito convida uma mulher para o enlace sexual em sua "grande cama de bronze", como vemos no seguinte trecho:

> Lay, lady, lay
>
> Lay, lady, lay, lay across my big brass bed
> Lay, lady, lay, lay across my big brass bed
> Whatever colors you have in your mind
> I'll show them to you and you'll see them shine[40]

O primeiro significado da palavra "mandar" é o de "oferecer", "dar", "cantar para", expressão muito usada por cancionistas que querem oferecer canções a alguém. Porém uma segunda significação se faz diante da "tela multicor", na estrofe seguinte, podendo ser "enviar eletronicamente", "subir" ou "fazer um *upload*" da canção de Bob Dylan:

> Tão pós-moderna a eterna paixão
> Nesse programa guia de navegação
> Vi seu poema no meu computador
> Que estou navegando numa tela multicor.

O contraste temporal produzido pela justaposição das expressões "pós-moderna" e "eterna", ganha coesão pela proximidade sonora, e se remete ao relacionamento humano figurado na palavra "paixão". As ambiguidades continuam como forma de oscilação dos sentidos como na palavra "programa" que, dialogando com a cena inicial em que surge uma "queixa de plantão", pode significar "programa de computador" (software), ou "relacionamento sexual descompromissado", - *Lay, lady, lay* - "encontro casual".

A expressão "tela multicor" pode ser um diálogo com a canção de Bob Dylan no que diz respeito aos versos "Whatever colors you have in your mind/

[40] É interessante lembrar que Bob Dylan é um símbolo da "maldição no rock'n'roll". *Lay, lady, lay* é uma canção composta em uma fase artística em que Dylan se deixava influenciar pela leitura da poesia beat.

I'll show them to you and you'll see them shine"[41]. Porém, o uso do verbo navegar ao se referir ao poema, também apresenta um problema com relação à ambigüidade da fruição de uma obra de arte diante de uma tela de computador, em que o sujeito se distrai com a tela e "navega o poema" em vez de lê-lo efetivamente.

Apesar de ser uma canção mais eufórica do que as outras que aludem às "Flores do Mal", "Vício elegante" mantém seu caráter contrastante, e explora o tédio como forma de compreender a própria oscilação entre mundo virtual e real, contato e distância, profundidade e superficialidade, espaço e dissolução espacial. Apesar de todas essas nuances com recorrentes ambiguidades e oposições, a forma musical proposta faz com que haja uma amenização de tais oposições e que prevaleça sempre o tom de despojamento vinculado também pela dicção caricata de Belchior.

5.5 - "Girassol" de Chico César: a cidade e o jardim das "Flores do Mal"

A canção *Girassol*[42], composta e interpretada pelo cancionista paraibano Chico César, faz alusão às obras de dois poetas: Carlos Drummond de Andrade (poema *A flor e a náusea)* e Charles Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*). Essas alusões, associadas à atmosfera carnavalesca, presente tanto na letra quando na música, funcionam como elementos de contraste. A temática negativa (o feio, o mal, o tédio, a cidade moderna), recorrente nas obras aludidas, é aproveitada como elemento de oposição ao brilho, à alegria e à vida, representados pela imagem do girassol.

Em "Girassol", o sujeito admira e contempla um girassol que nasce em um lugar inusitado, e se coloca como se estivesse apaixonado por tal flor até que se funda a ela ao final da canção, em ritmo de carnaval.

Chico César (1964) iniciou sua carreira ainda nos anos 80, mas começou a se destacar em meados dos anos 90 emplacando sucessos na própria voz e na voz de outros intérpretes. Estudou jornalismo na Universidade Federal da Paraíba, e sempre esteve envolvido com música, leitura e arte em geral, chegando a ocupar os cargos de Presidente da Fundação Cultural João Pessoa e depois de Secretário de Cultura da

[41] Não importa que cores você imagine/ Eu mostrar-te-las-ei e você vê-las-á brilhar

[42] Álbum: *Francisco forró y frevo*. EMI Music, 2008

Paraíba. Chico César é reconhecido por suas letras elaboradas e por seus experimentos com a linguagem, criando composições que contemplam tanto os ritmos tipicamente nordestinos quando o reggae, o pop e a MPB.

Girassol é executada em ritmo de frevo, - ritmo típico do carnaval nordestino - o que é fundamental para sugerir a supremacia do girassol como elemento eufórico (positivo). Segundo a definição de José Ramos Tinhorão:

> O frevo pernambucano figura, ao lado do maxixe carioca, entre as mais originais criações dos mestiços da baixa classe média urbana brasileira, no campo da música e da dança (...)
> Criação de músicos brancos e mulatos, na sua maioria instrumentistas de bandas militares tocadores de marchas e dobrados, ou componentes de grupos especialistas em música de dança do fim do século XIX (polcas, tangos, quadrilhas e maxixes), o frevo fixou sua estrutura numa vertiginosa evolução da música das bandas de rua, de inícios da década de 1880 até aos primeiros anos do século XX. [43]

A tonalidade maior, a cadência agitada e enérgica dos instrumentos, e a vocalização aguda do intérprete representam a alegria e a energia vivente de tal flor e do próprio sujeito que a contempla, além de corporificar o elemento carnavalesco:

Girassol

Hoje nasceu um girassol
Nos trilhos da avenida central
Eu desejo o girassol
Que não nasce no meu quintal

Qualquer girassol que nascer
Em qualquer lugar afinal
Também é o meu girassol
Fico feliz em saber

Hoje nasceu um girassol
No jardim das Flores do Mal
Quando nasce um girassol
As flores fazem um Carnaval

Quem namora um girassol
Nunca se cansa meu bem
Vai ter filho girassol
Que entra na dança também

Girassol nosso destino
Gira tão solto no ar
Quando o sol está dormindo
Giramos para o luar

[43] TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular:* da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

A abertura da canção ("Hoje nasceu um girassol/Nos trilhos da avenida central") nos remete ao poema *A flor e a náusea*[44] de Carlos Drummond de Andrade. Neste poema, o sujeito também vê uma flor nascendo no meio do asfalto, e, estupefato com o que vê, põe-se a admirar a flor, que tem "forma insegura" e "feia", suplicando a todos que parem para vê-la.

Vejamos o fragmento do poema:

> Uma flor nasceu na rua!
> Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
> Uma flor ainda desbotada
> ilude a polícia, rompe o asfalto.
> Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
> garanto que uma flor nasceu.
>
> Sua cor não se percebe.
> Suas pétalas não se abrem.
> Seu nome não está nos livros.
> É feia. Mas é realmente uma flor.
>
> Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
> e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
> Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
> Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
> É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

Além de dialogar com o poema, a canção já prenuncia os ecos da imagem baudelairiana de "flor do mal" que será retomada mais à frente. O poema de Drummond fala do caos urbano de seu tempo em consonância com o clima da guerra ("Ao menino de 1918 chamavam anarquista", vs. 30), e a imagem da feiúra e do mal complementa o estado melancólico e nauseabundo do sujeito diante desta imagem.

Em *A flor e a náusea* o sujeito se impressiona com a feiura da flor, como se o fato de ser flor implicasse em ser bonita, ou então, em outra chave de leitura, como se o feio fosse outra forma de beleza, que a princípio causa estranhamento no espírito do sujeito. A "flor feia" de Drummond, ao ser incorporada nos versos de Chico César, é o primeiro contraste com a "flor bonita" de "Girassol".

A ideia de que o nome da flor estranha "(...) não está nos livros" é consoante à tradição construída pela poética baudelairiana de um novo "tipo de beleza" ou ainda a beleza do *feio* ou do *mal*. A flor que fura o tédio também já se insere em uma temática

[44] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética* (Organizada pelo autor). Rio de Janeiro: Record, 2010.p. 36-37.

cara à lírica baudelairiana: o *spleen* ou tédio em *Les Fleurs du Mal* que aparece como monstro devorador e bocejante (Cf. "Au lecteur") pronto para engolir o mundo.

A construção do contraste não fica apenas no nível das alusões, mas também na esfera da sonoridade. O jogo sonoro de *Girassol* é formado por uma relação entre as rimas e as oposições em que se inserem. A terminação /-al/ está presente em finais de versos cujos significados remetem lugares contrários à existência do girassol ou que dificultem a contemplação do sujeito à flor, sendo que a maior oposição se encontra justamente na rima em que estão as flores baudelairianas. Vejamos verso a verso:

a) "Nos trilhos da avenida centr*al*" [45]: onde o girassol provavelmente não nasceria;
b) "Que não nasce no meu quint*al*": o girassol está longe do sujeito
c) "Em qualquer lugar afin*al*": lugar indefinido
d) No jardim das Flores do m*al*: jardim arredio, não propício ao nascimento do girassol.

No verso "As flores fazem um Carnaval", apesar de haver o mesmo som /-al/ da sequência de oposições, a alusão à festa popular representa o limiar entre os contrastes, pois sugere uma suspensão dos valores em que não há mais o "bem" ou o "mal", porém resta a alegria. O Carnaval, associado à força vital do Girassol e ao jardim, pode ser também uma alusão da relação entre alegria e fertilidade. As flores baudelairianas se transformam, rendendo-se à alegria trazida pela flor protagonista; o girassol (e o Carnaval) acabam nascendo naquilo que parecia inóspito.[46]

O Carnaval que as flores (do mal) fazem devido ao nascimento do girassol nos remete à cena inicial (versos 1 e 2) em que tal flor nasce em ambiente arisco, mas neste caso existe uma relação com "avenida", justamente o lugar onde tradicionalmente acontece o Carnaval. Logo, "o jardim das flores do mal" [47] e os "(...) trilhos da avenida central" são pares que dialogam, se complementam e revelam o aproveitamento de poéticas alheias.

---

[45] A aliteração /-tr/ deste verso reforça a ideia da agressividade do lugar em que o girassol nasce, e também pode representar os sons produzidos pelo trem ao passar nos trilhos e a própria agressividade sonora de uma avenida central.

[46] O verso "As flores fazem um Carnaval" é o último em que o som /-al/ aparece, o que coincide com o fim dos opróbrios do girassol em direção à sua perfeita harmonia com o sujeito.

[47] Cf. *Sempre a mesma história* de Os Supercaras.

A ideia de que as flores do mal acabam se rendendo ao nascimento do girassol nos remete a um conceito baudelairiano, que não opõe totalmente o bem e o mal, mas percebe a vacilação entre tais forças que, estando presentes em nossa natureza, inserem o espírito humano em uma realidade oscilante.

A construção de "Girassol" nos apresenta um sujeito dinâmico, que percorre um caminho que vai da completa separação entre ele e o girassol, até sua fusão com esta flor. (mal escrito). Neste caminho do desejo de se fundir, existem os limiares entre o bem e o mal, a beleza e a feiúra, o céu e a terra, todos representados pelo Carnaval e pelas próprias flores do mal, que são vacilantes e deixam em suspenso o maniqueísmo dos valores para "entrar na dança".

"Girassol" alude a Drummond e a Baudelaire retomando e re-significando a tradição das relações entre o feio, a flor e o destino metafísico do ser humano e entre o tédio urbano e separador, e a total fusão de si com a natureza. O trabalho com a sonoridade dos versos que busca a fusão som e sentido, e a escolha do frevo como ritmo musical permitem a construção de uma relação de correspondência entre letra e melodia.

O Carnaval se torna a medida da transgressão ou relativização dos valores em um movimento onde as flores do mal se rendem ao nascimento de uma flor "bonita". O jardim algoz se transforma na passarela de um espetáculo que une o mundano (festa, namoro, dança, transgressão) ao espiritual (fusão entre homem e natureza, dialética entre contrários, relativização dos valores), que para Drummond, Baudelaire e Chico César são valores do espírito humano.

5.6 - "Rebelião" do Skank: crítica social e pessimismo

Em "Rebelião", as "Flores do Mal", associadas a outras alusões, têm a função de reforçar a crítica social e o espírito de pessimismo e revolta do enunciador contra o sistema carcerário. A canção é construída em um constante jogo de contrastes em que a expressão baudelairiana contribui com sua carga opositiva.

"Rebelião" é uma canção que denuncia a superlotação dos presídios e outros problemas associados a isso (incompetência política, desorganização social). O enunciador, talvez um presidiário, está convencido de que não há solução para a

situação em que se encontram os presos, e preconiza uma revolta no presídio, que desembocará em um incêndio:

REBELIÃO
(Samuel Rosa/ Chico Amaral)

Nem todo o arsenal das guarnições civis
Nem trezentos fuzis m-16
Nem as balas do Clinton, as bulas do Papa
Nem os tapas dos que guardam leis
Nada disso vai fazer a gente acatar
O absurdo ad aeternum desse lugar
Décimo círculo do último inferno
Infecto, sem luz, sem letra, sem lei
E pronto pra queimar

Inferno de Dante diante de cada um
Da hora em que começa a manhã
Até a hora em que a cela se esfria, suja e sombria
E a lua livre meio que zomba de nós
Nem todo o aparato da Santa Inquisição
Nem a dancinha do padre na sua televisão
Bi Babulina chegou com gasolina e colchão
E a esperança é mato no coração
E pronto pra queimar

Não há solução, nem mesmo hipocrisia
Não há qualquer sinal de melhorar um dia
Se você não se importa eu vou dinamitar
A porta, a porra dessa masmorra
Nem a educação do colégio Rousseau
Pode dar conta do que aqui se passa
Flores do Mal! Luz do horror!
Farol da barra dessa desgraça
Só serve pra queimar

"Rebelião" é uma composição de Samuel Rosa e Chico Amaral e foi gravada originalmente pela banda Skank. O Skank é um grupo de pop-rock, que se formou em Uberlândia (MG) em 1991, e é formado por Samuel Rosa (vocalista, guitarrista e principal compositor), Henrique Portugal (teclados), Haroldo Ferretti (bateria) e Lelo Zaneti (baixo). Além do quarteto nuclear, o grupo conta com várias composições do saxofonista Chico Amaral em parceria com Samuel Rosa.

As canções do grupo possuem acentuada variedade de ritmos, além de misturar o rock e o pop com ritmos regionais brasileiros. A temática de suas canções se estende

desde o relacionamento amoroso (cf. *Tanto (I want you), Te ver, Tão seu*[48]), passando por temas cotidianos (cf. *É uma partida de futebol*[49]) até a crítica social (*Indignação, Esmola, Rebelião*[50]).

O clima de revolta em "Rebelião" é reforçado pela parte musical constituída por arranjo, ritmo e andamento sugestivos: guitarra distorcida e bateria constante e aguda associadas a uma interpretação vocal repetitiva e com ares de agressividade. A participação do guitarrista Andreas Kisser, da banda de rock pesado brasileira *Sepultura* simboliza a intenção de dar mais agressividade à canção.

A letra não tem refrão, mas possui um paralelismo que auxilia na coesão da canção, pois serve de prenúncio para o desfecho incendiário:

> "E pronto pra queimar" (vs. 9)
> "E pronto pra queimar" (vs. 18)
> "Só serve pra queimar" (vs. 27)

A pedra de toque para a compreensão das alusões em "Rebelião" é o enunciador, pois por todas são proferidas por ele. O enunciador é um sujeito coletivo e multifacetado, pois representa a voz de todos os presidiários de uma cadeia em efervescência, ao mesmo tempo se mostra como alguém que olha tal realidade em perspectiva, de forma crítica e revelando os antagonismos e paradoxos de sua experiência.

As alusões, em conjunto, contribuem para o entendimento do uso da expressão "Flores do Mal". As alusões são de dois tipos e se complementam para desenhar a atmosfera negativa da canção:

1) **Alusões a instituições**: tem a função de corroborar a falta de esperança do sujeito com relação à superlotação da cadeia em que está, já que não acredita que nem a Igreja, o Estado, a Educação ou a Ciência conseguem resolver tal problema;
2) **Alusões literárias**: usadas para dar forma à experiência violenta dos presídios, pois as obras e atores aludidos de forma explícita (Dante, Divina Comédia e Flores do mal) parecem dar forma e conta da explicação das situações e fenômenos vividos.

---

[48] Pertencem, respectivamente, aos álbuns *Skank* (1993), *Calango* (1994) e *O Samba Poconé* (1996)
[49] Álbum *O Samba Poconé* (1996)
[50] Pertencem, respectivamente, aos álbuns *Skank* (1993) *Calango* (1994) e *Maquinarama* (2000)

Os tipos de alusões se complementam na medida em que sugerindo a falta de esperança do sujeito (instituições), mas também configurando e dando forma às suas pesadas experiências (literatura), constituem a atmosfera de negatividade na canção.

Além das alusões, é válido comentar que há outros recursos que traduzem o pessimismo e a falta de esperança em uma solução[51], como por exemplo, o uso abundante das expressões negativas "Nem" e "não"; dos vinte e sete versos da canção, dez são iniciados com essas expressões.

A começar pelo primeiro verso que inicia abruptamente a canção sem nos introduzir ao assunto de que vai tratar como se quisesse traduzir a situação que espera o leitor/ouvinte: a atmosfera inóspita de uma cadeia a ponto de explodir ("Nem todo o arsenal das guarnições civis").

Em seguida há três versos iniciados pela conjunção excludente "Nem" e o quinto verso iniciado pelo pronome "nada":

> Nem trezentos fuzis m-16
> Nem as balas do Clinton, as bulas do Papa
> Nem os tapas dos que guardam leis
> Nada disso vai fazer a gente acatar
> O absurdo ad aeternum desse lugar

No trecho supracitado há duas alusões específicas: Clinton e Papa. O primeiro é o maior representante de um país o segundo o maior representante de uma religião, ou seja, dois líderes que duas grandes "potências" que nos remetem ao universo das instituições, teoricamente, importantes para a organização social. No entanto, apesar de seu poder, estes líderes estão aquém do que acontece nos presídios; existe aí uma oposição entre o mundo interno (presídio) e o mundo externo (a política, a religião).

Em sequência às alusões institucionais encontramos duas alusões literárias, sendo uma a Dante Alighieri e uma referência implícita à Divina Comédia:

> Décimo círculo do último inferno
> Infecto, sem luz, sem letra, sem lei
> E pronto pra queimar
> Inferno de Dante diante de cada um

[51] Esta falta de esperança não é melancólica, e sim se transforma em alimento para a ação iminente evocada pelo título.

A diferença entre as referências a Dante e ao seu poema e as feitas a Clinton e ao Papa, é que nestas a existência dos líderes não faz diferença para o que está acontecendo com os presidiários, já que nenhum deles pode fazer algo para evitar o que o que se passa, enquanto que naquelas, Dante e sua obra servem de metáfora para explicitar, ressaltar e dar forma ao horror vivido pelo enunciador e seus companheiros.[52]

Nesta esteira das alusões – e de forma paralelística - assim como a imagem do Papa no terceiro verso, a religião novamente é abordada com a tese de que tal instituição não tem poder de solucionar o caos presidiário. Neste trecho existe outro contraste: por um lado a credulidade e a fé da população, e por outro a falta de esperança e fé do enunciador/presidiário.

> Nem todo o aparato da Santa Inquisição[53]
> Nem a dancinha do padre na sua televisão[54]

Depois de citar religião, política e arte, o enunciador lança mão simultaneamente de uma instituição e de uma ciência: a educação e a filosofia, curiosamente no mesmo trecho em que se utiliza de uma expressão de baixo calão, própria dos falantes de um presídio:

> Se você não se importa eu vou dinamitar
> A porta, a porra dessa masmorra
> Nem a educação do colégio Rousseau
> Pode dar conta do que aqui se passa

O filósofo francês pode ser aludido como sinônimo de esperança ou crença na bondade do ser humano e o colégio como espaço de circulação de conhecimento para a organização social. O contraste, pois, é claro com a anomia prisional que exclui qualquer possibilidade de esperança e ética, tampouco organização, ou seja, existe a oposição entre teoria e prática, e entre reflexão e ação violenta.

---

[52] Notamos neste trecho o prenúncio do fechamento da canção no uso dos vocábulos “luz” e “queimar” que serão retomados ao final.

[53] Vale lembrar que quanto à alusão à “Santa Inquisição” existe o dado de que tal aparato religioso se servia do poder do fogo para punir bruxas e hereges, o que realça a iminência do incêndio dentro do presídio e de como a solução para a perdição de tal lugar está associada à sua queima.

[54] Referência ao Padre Marcelo Rossi: por ser uma banda de muita difusão e sucesso, o compositor provavelmente utiliza uma alusão implícita para não comprometer sua imagem diante da mídia, porém, do ponto de vista textual a alusão não deixa dúvidas sobre quem se está falando.

Do ponto de vista da religião, da educação e da filosofia o enunciador não vê esperança para o que ocorre nos presídios superlotados, mas provavelmente a literatura – especificamente a poesia - seja o espaço onde o enunciador consiga sintetizar e reforçar a experiência negativa da cadeia. Novamente em paralelismo, porém desta vez relacionando-se à citação de Dante do início da canção, outro paradigma poético surge como metáfora para ilustrar a situação do presídio:

> Flores do Mal! Luz do horror!
> Farol da barra[55] dessa desgraça
> Só serve pra queimar

As "Flores do Mal" surgem então como símbolo de pessimismo/negatividade e além de, junto com a Divina Comédia, "traduzirem" a experiência do sujeito, têm seu sentido reforçado quando associadas às outras duas expressões contrastantes do mesmo trecho: "Luz do Horror" que pode indicar o próprio incêndio provocado pelos presidiários, e "Farol da barra" - que parece ser uma alusão pantomímica - em que a luz que indicaria o caminho ou a direção aos perdidos, em verdade, transforma-se em fogo.

As "Flores do mal" fazem parte de uma gama de oposições presentes em toda a canção: presídio/mundo externo; religião/ inferno; poder institucional (líderes do mundo)/ poder paralelo (força presidiária); realidade e realismo/ credulidade e alienação; ação e prática/ reflexão e teoria; luz/horror; farol que guia/farol que queima. Além de seu valor opositivo, as "Flores do mal" dialogam literariamente com Dante e seu poema, e desta forma auxilia o sujeito a metaforizar o horror do presídio.

Tanto as alusões, quanto as expressões negativas e o jogo de oposições, determinam a negatividade de "Rebelião" e revelam a habilidade alusiva do enunciador. Não se sabe se as flores de "Flores do Mal" possuem uma referência exata, mas podemos analisar sua função em relação a um conjunto de outras expressões. Diante de sua força opositiva (flor vs. mal), podemos interpretá-la como um elemento que reforça o pessimismo e que dá forma a experiências violentas e obscuras do ser humano, seja ele um ser coletivo ou multifacetado. A expressão baudelairiana se insere em uma atmosfera em que o homem, se já não está em um abismo, está prestes a cair nele.

[55] "Barras" pode ser uma referência às barras de ferro das jaulas e também significar "situação muito difícil de superar".

CAPÍTULO 6 - RIMBAUD: POESIA, REBELDIA E REQUINTE.

Neste capítulo analiso alusões ao nome de Arthur Rimbaud em x letras de canções. Ao todo foram catalogadas dezesseis canções com alusões a "Rimbaud", com exceção da canção "Iluminação" de Jorge Mautner, que em que aparece o nome "Arthur" nos versos "E eu me deixo influenciar/ Por tudo o que existe por aí/Amém, Ananda, Arthur, Zumbi".

Na opinião de muitos, Rimbaud pode ter conhecido a maldição em sentido estrito devido à sua vida conturbada, entre a perda do pai para a guerra, e sua morte prematura, a relação conturbada com Verlaine, e as incursões perigosas pela África e pelo Oriente. Provavelmente, os "malditos contemporâneos" de nosso cancioneiro não viveram as mesmas desventuras de seu representante, e por isso mesmo ansiavam ou anseiam por uma vida mais "maldita", seja empírica ou esteticamente.

O mito da maldição, como uma ideia de atitude transgressiva, pairou sobre o ideário beat, atingiu o rock e outras manifestações artísticas que elegem Rimbaud como um arquétipo de possibilidade de "desregramento". Em junho de 2013, o jornalista Arnaldo Jabor publicou no jornal "O tempo" na seção "Opinião" um texto[56] de teor autobiográfico, que exemplifica o ímpeto de um burguês em busca de um pouco de transgressão em sua vida monótona e padronizada.

> Na primeira vez que eu vi Rimbaud, senti que havia uma outra vida para além das paredes cinzentas de meu quarto. Eu, com 17 anos de idade, sem amor nem sexo, não li Rimbaud apenas; eu o vi, diante de mim (...)
>
> (...) Eu vivia em vertigem. Não sabia o que queria, mas não queria a vida de meus pais, escurecida por uma infelicidade que não percebiam. (...)

A leitura de Rimbaud, então, vai além da literatura e do texto e parece ecoar no espírito de Jabor, da mesma forma que pode ter acontecido com vários adolescentes burgueses e entediados, entre eles os próprios cancionistas.

> Minha vida mudou. Rimbaud abria a consciência como uma droga. Anos mais tarde tomei LSD e vi que a experiência de Rimbaud era lisérgica. Jim Morrison, Kurt Cobain eram Rimbaud.

[56] JABOR, Arnaldo. *A verdadeira Vida*. O Estado de São Paulo. 26 de novembro de 2013.

A ideia de que o “espírito” de Rimbaud encarnava nas duas figuras citadas do rock’n’roll estrangeiro, revela o quanto a ideia de transgressão e desregramento rimbauldiano suplanta a literatura e parece guiar as tendências contemporâneas de arte das quais a figura do “roqueiro” faz parte.

Partindo para um viés comparativo com a atualidade, Jabor, mostra como a maldição empírica, em que os desejosos de maldição correm atrás do desregramento, começa a se mostra menos glamorosa do que a ideia inicial:

> “Temos de conseguir o desregramento de todos os sentidos” nos ensinava Rimbaud, com sua cara de linda bicha louca, no quadro de Fantin-Latour. Partimos então para os puteiros – nossa ideia de desregrar sentidos. Não havia drogas ainda, nem uma reles maconha ao alcance de burguesinhos como nós. Enchíamos a cara de cuba libre, (Coca-cola com rum) e íamos para os bordéis, que pareciam salas de visitas de classe media, com ‘meninas’ sentadas em volta, discretas, num silencio de velório, e indo conosco para a cama emburradas como para um sacrifício – homenagem à virtude perdida. As putas tinham uma aura de transgressão, de loucura de que nos orgulhávamos, os dois corajosos lutadores contra a caretice. Naquele tempo a verdade era inatingível.

Mas mesmo assim, ainda havia mais idealismo e atitude em sua geração, já que a preocupação não era a verdade:

> Hoje, a “verdade” se proclama visível. O Google tem todos os sentimentos catalogados, mas falta-nos sentir o gosto de alguma coisa vaga que nunca se atinge. Qual seria a emoção de um “gamer” ao ler: “Enquanto os fundos públicos são desperdiçados em caridade, um sino de fogo róseo soa entre as nuvens”. O jovem teria um tédio infinito. Ninguém quer atingir mais nada. Está tudo aí, classificado.
>
> A realidade era nosso delírio. Olhávamos com desprezo os comuns ou então elevávamos os mais vulgares vagabundos à condição de seres tocados por uma aura imerecida.

A história começa a mudar quando seu amigo Broca, também à procura de transgressão começa a namorar, e Jabor percebe o ímpeto maldito se desfazendo para cumprir mais um protocolo burguês:

> Até que um dia o Broca se apaixonou. Se enamorou de uma colegial sóbria e virgem, claro. Todas eram virgens.

> Começou a rarear seu amor ao "desregramento", ia de mãos dadas ao cinema e já olhava com uma ponta de desdém a minha "maldição".

O jovem maldito também acaba se apaixonando por duas mulheres ao mesmo tempo e revela que entre a feia e a bonita(porém) gorda, ficou com esta última talvez pelo ideal de beleza romântico que ela encarnava:

> Um dia, chegou a minha vez. Não sei como fui capturado pelas duas Terezinhas. Uma era magrela e feiosa e a outra era gorda. (...)Preferi a Terezinha gorda, *rosto bonito*, muito gorda, mas dividida por uma *cintura finíssima e formas sólidas*. (grifo meu)

O êxtase da paixão, associado à sensação de estar com uma mulher "errada", não duraria para sempre, e revelaria ao jovem que a maldição que gostaria de viver plenamente, a "verdadeira vida", poderia não corresponder aos seus anseios por liberdade, como enxergava exemplarmente em seu pai maldito:

> Até que um dia ela disse que não dava mais para eu vir ali, que seu protetor estava voltando de viagem e que eu tinha de arranjar uma moça da minha idade.
>
> (...) comecei a chorar, sentindo-me um poeta abandonado, (...)
>
> Eu descia correndo, mas voltei, ao ouvir uns gritos lá dentro, olhei pelo olho mágico e vi, como numa luneta convexa, o sujeito arrancando a roupa de minha gorda metafísica e cobrindo-a de bofetadas, que ela recebia com as faces coradas de alegria e um fio de sangue escorrendo-lhe da boca, enquanto lambia o peito cabeludo do sujeito, também banhada em lágrimas. Ali, no olho mágico eu vi então a "la vraie vie", a verdadeira vida que Rimbaud deve ter visto quando Verlaine tentou matá-lo com dois tiros. Quando saí, a rua estava diferente.

Essa passagem da vida do jornalista pode simbolizar uma experiência comum a grande parte da adolescência de classe média a partir do século que comportou Baudelaire e Rimbaud. A visão sobre a maldição se sustenta até hoje provavelmente pela força do mito e das sugestões de transgressão associadas tradicionalmente a esses poetas. Ao se referir ao Google, Jabor pode estar pensando na falência ou enfraquecimento da maldição diante da tela do computador, em que os adolescentes se contentam e ser malditos ociosos, sem a busca pelas desventuras.

Ao citar Jim Morrison e Kurt Cobain, a crônica converge à nossa discussão, pois os cancionistas que aludem aos poetas franceses, também incorporam o mito em suas performances artísticas, bem como são considerados malditos pelos fãs e consumidores, que por sua vez parecem encarnar e dar continuidade à corrente de maldição.

Não obstante suas empreitadas itinerantes, doenças, e o relacionamento dúbio desfechado com um tiro, tenham sido fundamentais para transformar Rimbaud em um mito da maldição, sua obra por si só tornou-se paradigma de revolução na poesia. No entanto, mesmo para aqueles que não conseguem entender Rimbaud, ou talvez nem o tenham lido, a ideia que ficou e se espalhou séculos adiante é a transgressão, a rebeldia e até mesmo o "glamour da maldição" que o poeta simboliza.

Os estudos da relação entre a obra de Rimbaud e o rock receberam uma contribuição significativa com a obra "Rimbaud e Jim Morrison: os poetas rebeldes"[57], do estudioso e tradutor estadunidense, Wallace Fowlie. Nesta obra, Fowlie reflete sobre as influências de Rimbaud nas letras de Jim Morrison, vocalista e principal compositor da banda inglesa de rock "The Doors". Para Fowlie, Rimbaud não teria influenciado apenas Morrison, mas o rock de maneira geral:

> A atração que Rimbaud exerce sobre o mundo do rock não é um fenômeno fácil de explicar ou analisar, mas (...)terá de ser abordado e investigado em qualquer estudo que venha a ser feito sobre a espiritualidade nos dias de hoje (p. 31)

O interesse do estudioso por essa relação entre o poeta francês e o roqueiro inglês surgiu de uma carta que Morrison tinha enviado a Fowlie agradecendo-o por ter traduzido Rimbaud:

> Caro Wallacie Fowlie,
>
> Só queria agradecer por você ter feito a tradução de Rimbaud. Eu precisava dela porque não leio tão bem francês...Sou cantor de rock e seu livro me acompanha nas turnês.(p. 26)

[57] FOWLIE, Wallace. *Rimbaud e Jim Morrison: os poetas rebeldes*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2005.

Provavelmente esse agradecimento sintetize o poder de influência que Rimbaud tem sobre o rock. Partindo desta carta, Fowlie investigou profundamente as letras dos "The Doors" e começou a perceber que, de fato, havia influências da poética rimbauldiana nas composições do cancionista, principalmente quanto se trata da questão da rebeldia e da transgressão dos sentidos[58].

Segundo Fowlie, o rock dos anos 60 e 70 "deram atenção especial a Rimbaud", e acredito que esse interesse tenha se pautado na valorização das contra culturas, conforme já discuti aqui. Cantores como Jim Morrison e Bob Dylan se inspiraram no mito de Rimbaud para construir suas imagens de artistas contra culturais (malditos):

> Bob Dylan foi um dos primeiros cantores de rock a falar de Rimbaud em suas músicas, a recomendá-lo e a exaltá-lo. Na primeira canção de seu álbum *Blood on the Tracks*, ele canta: "Relationships have all been bad/ Mine've been like Verlaine´s and Rimbaud". A *Rolling Stone* recentemente reeditou uma entrevista que Bob Dylan concedeu a Allen Ginsberg. Depois de algumas indagações bastante relevantes, Ginsberg finalmente pergunta: "tem algum poeta pelo qual você se interesse de verdade". "Só dois", (...) "Emily Dickinsone Arthur Rimbaud". (p.31 e 32).

A relacionar a imagem poética do anjo que Rimbaud usa em seu soneto "Oraison du soir" (1870), Fowlie descreve também como essa imagem teria sido aproveitada pelo rock:

> O uso que Rimbaud faz da palavra "anjo" em toda sua obra após o poema de 1870 caiu do gosto dos cantores de rock e dos jovens que cercavam os músicos, a quem chamávamos "flower children" (de geração das flores). Eles viam em Rimbaud um homem (na verdade, um adolescente) purificado da corrupção do mundo. Esse é o significado da palavra "rebelde" que eles atribuíram a Rimbaud e, mais tarde, a Morrison. (p. 30)

A explicação de Fowlie contribui para nossa compreensão sobre o fenômeno da maldição e como os poetas franceses tiveram uma importância particular para o rock e

[58] A influência da poesia maldita em Morrison começa pelo nome de sua banda que, foi inspirada em versos de William Blake. Segundo Fowlie: O nome que Jim deu à sua banda, *The Doors*, tem origem num verso de William Blake: "If the doors of perception were closed, everything then would appear to man as it truly is, infinite". Aldous Huxley usou esse verso no título de seu romance *As portas da percepção* e, mais tarde batizou sua banda como *The Doors*: *Open and Closed*. As palavras "open and closed" acabaram sendo deixadas de lado. (p. 21, 22).

para a canção em geral, já que eles contribuíram não só para as atitudes performáticas (o espetáculo), mas também para a música (agressividade, sonoridade pesada) e para o conteúdo das letras (temas, traduções, citações).

Antes de Frejat considerar Baudelaire como um "rock'n'roller antes de o rock ser inventado",[59] Fowlie já afirmara que "Allen Giuisberg e Gregory Coros eram figuras do rock antes de o rock ser reconhecido"(p. 100), já que ambos faziam parte da geração beat e fizeram parte das leituras de Morrison, assim como *On the road* era um de seus livros favoritos.

O poeta Paulo Leminski também teceu algumas reflexões sobre a filiação entre Rimbaud e o rock, ao escrever seu ensaio "Poeta roqueiro"[60] em que estabelece relações entre Rimbaud - a quem ele chama de "o primeiro marginal" - e os roqueiros em geral. Segundo Leminski:

> Vivesse hoje, Rimbaud seria músico de rock. Drogado como o guitarrista Jimi Hendrix, bissexual como Mike Jagger, dos Rolling Stones. "Na estrada", como toda uma geração de roqueiros. Nenhum poeta do século passado teve vida tão "contemporânea" quanto o gatão e "vidente" Arthur Rimbaud. (p. 99)

Além de estabelecer uma filiação estreita entre Rimbaud e os roqueiros, como se o poeta francês fosse uma espécie de ancestral do rock, Leminski também tece algumas críticas com relação à tradução de Ledo Ivo de *Une saison en enfer* e *Illuminations*. Dentre as críticas à tradução de Ledo Ivo, o ensaísta aborda a questão do público que teria acesso, mesmo com alguns problemas de tradução, às obras do poeta francês:

---

[59]Essa declaração foi feita em entrevista concedida à revista eletrônica Zona Cultural ("Tom poético aliado ao puro rock'n'roll marca a volta do *Barão Vermelho*") da UFRJ, (hoje é Z Cultural, www.**revistazcultural**.pacc.ufrj.br) reportagem de Adriana Campos, referente ao lançamento do álbum *Barão Vermelho* (2004): Eis o trecho: *"Os dois* (Frejat e Goffi) *assinam* Embriague-se, *uma livre adaptação de um poema de Charles Baudelaire, que injeta um clima de rebeldia envolto por uma aura poética ("não ser escravo do tempo nas escadarias de um palácio, na beira de um barranco ou na solidão do quarto, embriague-se de noite ou ao meio-dia, embriague-se numa boa de vinho, virtude ou poesia..."). "Baudelaire já era um rock'n'roller antes mesmo de o rock'n'roll ser inventado", pontua Frejat sobre o poeta francês."*. Infelizmente com a mudança da revista, essa reportagem não pode ser mais encontrada, entretanto, a enviei a mim mesmo via e-mail a 31 de Outubro de 2006 às 19:21, disponível no anexo ENTREVISTA COM COMPOSITORES.

[60] LEMINSKI, Paulo. "Poeta roqueiro". In: *Anseios Crípticos 2*. Curitiba, Criar Edições, 2001. (p. 99-100).

> A garotada que pinta agora tem muita sorte de ter essa tradução, para curtir e aprender com seu irmão mais velho de um século atrás – auxiliada pela estudiosa tradução de Ledo Ivo pelos meandros de uma das mais portentosas peripécias poético-existenciais do Ocidente. (p. 100).

A "garotada" referida por Leminski aprenderia algo ao ler Rimbaud, que chamado de "irmão mais velho", reforça a ideia de filiação entre uma juventude que daria origem ao rock brasileiro. Essa filiação é simbolicamente confirmada pela canção "Canção da torre mais alta" da banda Hojerizah, cuja melodia foi criada a partir da tradução de Ledo Ivo de "Chanson de la plus haute tour" de *Une saison en enfer* (Délires II, Alchimie du Verbe) a que Leminski se refere:

Canção Da Torre Mais Alta (1988)
(Flávio Murrah/ Ledo Ivo)
Plug/BMG-Ariola

Venha, venha, venha
venha o tempo.
que nos enamora
de pacientar tanto, tanto.
para sempre esqueço
temores e dores
aos céus já se foram
e a sede malsã
me obscurece as veias
venha, venha o tempo
venha, venha o tempo
que nos enamora
e faz que nos
enamora e faz
assim a campina
entregue ao olvido
extensa e florida
de incenso e de joios
ao zumbir sinistro
das moscas, moscas imundas
das moscas, moscas
moscas, moscas imundas
venha o tempo
venha, venha o tempo
que nos enamora
nos enamora
venha o tempo

A banda Hojerizah não teve grande duração, apenas gravou três álbuns, mas revelou um rastro da influência deixada por Rimbaud que se manifestaria de formas variadas em outros grupos. A ideia de que "Canção da torre mais alta" foi composta em parceria entre Flávio Murrah e Rimbaud, via Ledo Ivo, é cara às reflexões sobre o quanto o rock buscou referências nas leituras de seus poetas preferidos. Flávio Murrah escolheu uma melodia difusa, Tony Platão escolheu uma forma de cantar cheia de agressividade e obscurantismo que vai se intensificando ao longo da canção, até alcançar seu ápice ao final ao repetir a palavras "moscas" muitas vezes, o que não se verifica no poema original.

O arranjo com pouca tecnologia e com timbres precários reforça a ideia de uma marginalidade. O Hojerizah é visto pela crítica cancional como um grupo que representou muito bem o rock de menor projeção. Nas palavras de Arthur Dapieve, o Hojerizah foi "uma das melhores bandas da divisão de base"[61], ou seja, banda experimental, pouco digerível para o gosto comum da época.

No corpus deste trabalho percebi mais uma vez que o rock foi o precursor do mundo cancional a citar Rimbaud, mas não foi o único, por isso quando conveniente, analiso as alusões em canções de outros ritmos. Das 16 canções achadas, analiso nesta dissertação as mais emblemáticas quando se trata do mito rimbauldiano. Dentre todas as canções analisadas, os temas mais recorrentes associados ao poeta são: a própria maldição (rebeldia, transgressão), a poesia e o requinte, crítica à Indústria Cultural e política. Pretendo deixar as canções que não forem analisadas mais detalhadamente como indicação de escuta para o leitor ou fazer um comentário rápido sobre elas se houver necessidade.

6.1 – Mautner teve a "Iluminação"

Na esteira da maldição, há a canção "Iluminação", de Jorge Mautner, lançada no álbum *Antimaldito* (1988). O nome do álbum critica o rótulo dado ao compositor, pelos jornalistas, devido ao seu estilo de compor e cantar pouco agradável às gravadoras e ao público ouvinte de rádios; como vimos, essa denominação "maldito", foi muito usada

[61] DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80.* 5ª Ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

para tentar classificar a chamada “Vanguarda Paulista”, da qual Mautner era simpatizante. O interesse por essa canção também recai sobre o uso do título que nos remete à obra em prosa do poeta francês, por isso também deduzo que “Arthur”, citado na sexta estrofe se refira a Rimbaud. Acompanhemos a letra:

ILUMINAÇÃO
(Jorge Mautner)

Quando a chuva que é tão cinza
E tristonha e gelada
Mas também veio com vento
Me molhou pela primeira vez
Eu tive a iluminação...
Hei, hei!

Eu vi o mundo de uma cor
Que eu nunca imaginei
Que o mundo era aquilo
Que eu sonhei

Vaidade, Vaidade, Vaidade das Vaidades
Tudo é vaidade, eu sei
Hei, hei!
Mas quem teve a iluminação
É um rei, é um rei, é um rei, é um rei
Eu sou um rei!

E eu digo pra toda essa gente
Que me chama de alienado
E que diz que eu vivo errado
E que eu vivo em confusão

Hei, hei!

Eu tenho dó é dessa gente
Que ainda vive no século passado
E ainda acredita em salvação.

E eu me deixo influenciar
Por tudo o que existe por aí
Amém, Ananda, Arthur, Zumbi,
Bob Dylan, Zaratustra,
Caetano, Gil
E o Budismo Zen
Hei hei!

Enquanto vou tomando uma caipora
Vejo o mundo caminhando para a
Terceira Guerra Mundial
Eu não tenho ninguém!

E quando a chuva se encontra com o vento
E os dois cavalgam juntos com o tempo
Sei que falo com Deus e com Satanás

Hei hei!

E como disse Ray Charles,
"Pela música cheguei a Deus
E quando cheguei a Deus, vi que tinha chegado ao Diabo,
Jamais quero desfazer esse pacto por toda a eternidade"
E os dois são meus amigos
E dançam valsa dentro do meu coração
Isso é Guerra e Paz
E eu não tenho opinião
E não ligo pra ninguém
E não ligo pra você também
Porque só existe a solidão

Hei, hei!

E só existe o ódio misturado com o amor
E as paixões que são átomos em turbilhões
O caos do mundo, o cosmos
E essa velha paixão!

Nas três primeiras estrofes, o poeta passa por uma experiência negativa ("chuva tão cinza", "Tristonha e gelada", "Vento") que lhe proporciona a "Iluminação", ou seja, uma visão diferenciada, mais clara e reveladora do mundo ("Eu tive a Iluminação"/ "Eu vi o mundo de uma cor/Que eu nunca imaginei"), que o faz enxergar uma realidade mais ampla e crítica em relação a si mesmo e a tudo o que o cerca ("Que eu nunca imaginei/Que o mundo era aquilo que eu sonhei"). Por um lado a Iluminação mostrou o lado negativo antes escondido ("Tudo é vaidade"), por outro colocou o sujeito em um lugar privilegiado ("Mas quem teve a Iluminação é um rei").

Essa Iluminação cantada por Mautner se aproxima da ideia de Iluminação rimbauldiana em que o poeta alcançaria a vidência caso sofresse um processo de "longo desregramento dos sentidos".

Na obra de poesia em prosa *Les illuminations*, Rimbaud coloca em prática a ideia do desregramento dos sentidos por meio de uma poética sem precedentes, em que o processo cognitivo dos leitores necessita de uma reorganização complexa para que se possam ler os poemas. Embora a ideia de desregramento e quebra dos paradigmas sensoriais e lógicos promovidos pela poética rimbauldiana represente uma inovação retórica, a ideia de desregramento foi apropriada pelo rock como uma possibilidade de

desregramento geral, no sentido de “fora das regras pré-estabelecidas”. A ideia de não seguir corretamente as regras permitiu ao rock e aos outros gêneros cancionais que admiravam Rimbaud de se atribuir a capacidade de criticar a sociedade com mais afinco e propriedade. Por isso também, nessas primeiras estrofes a capacidade de “enxergar além” fará com que o sujeito de “Iluminação” prossiga tecendo suas críticas com relação ao mundo, à arte a si mesmo.

Nas estrofes seguintes, o sujeito trata do mito da maldição usando o seu próprio exemplo: “E eu digo pra toda essa gente/ Que me chama de alienado/ E que diz que eu vivo errado/ E que eu vivo em confusão”. Está formada a imagem do maldito criada pela crítica, ou seja, de acordo com os critérios de encaixe nos padrões na indústria fonográfico-literária (“alienado”, “errado”, “em confusão”).

Na verdade, a Iluminação do sujeito mostrou que ele consegue enxergar a realidade como é, e ao contrário do que diz a crítica, ele percebe claramente como funciona o mundo. Sua visão privilegiada se confirma no trecho: “Eu tenho dó dessa gente/ Que ainda vive no século passado/ E ainda acredita em salvação”. Outro fator que promoveria a amplitude da visão do sujeito é a miscelânea de suas influências, incluindo Arthur (Rimbaud):

> E eu me deixo influenciar
> Por tudo o que existe por aí
> Amém, Ananda, Arthur, Zumbi,
> Bob Dylan, Zaratustra,
> Caetano, Gil
> E o Budismo Zen
> Hei hei!

Dentre essas influências, há filósofos, roqueiros, líderes e cancionistas que subverteram a ordem estabelecida de sua respectiva época. Destacamos o jogo entre a visão não cristã representada por “Budismo Zen”, que rima com a palavra “Amém”, no início das alusões, mostrando em contrapartida, o ecletismo do sujeito, que amplia sua visão por meio da combinação de várias visões.

Para complementar o antagonismo de suas visões, o sujeito desmonta o maniqueísmo da visão burguesa cristã ao dizer “Sei que falo com Deus e com Satanás”. Ao citar o cantor Ray Charles, reforça a visão de que as duas entidades são apenas manifestações diferentes de uma mesma realidade, ou de acordo com a visão

baudelairiana, seriam símbolos da condição humana que por que tente alcançar o alto (ideal), sempre é puxado para baixo (spleen):

> E como disse Ray Charles,
> "Pela música cheguei a Deus
> E quando cheguei a Deus, vi que tinha chegado ao Diabo,
> Jamais quero desfazer esse pacto por toda a eternidade"
> E os dois são meus amigos
> E dançam valsa dentro do meu coração
> Isso é Guerra e Paz

O poeta se coloca mais uma vez como alguém sem interesse pela opinião alheia e chega a provocar o leitor-ouvinte:

> E eu não tenho opinião
> E não ligo pra ninguém
> E não ligo pra você também
> Porque só existe a solidão
>
> Hei, hei!

A última estrofe resume a condição de mistura dos sentimentos humanos em que a possibilidade mais lógica é o próprio caos, já que ele conteria todas as realidades ao mesmo tempo. A paixão encerra a canção como mais um contraponto à racionalidade burguesa (também criticada em “Só as mães são felizes”).

> E só existe o ódio misturado com o amor
> E as paixões que são átomos em turbilhões
> O caos do mundo, o cosmos
> E essa velha paixão!

A alusão à obra *Les Illuminations* de Rimbaud é usada na canção de Jorge Mautner como símbolo da visão aguçada do poeta, que depois ter tido sua “Iluminação”, consegue perceber a realidade como um todo e criticá-la de forma ampla. Sem maniqueísmos, o poeta despreza os apelidos que a crítica lhe dá e lamenta ironicamente por aqueles que não têm sua visão privilegiada.

6.2 – "Eduardo e Mônica": Rimbaud e a mulher moderna dos anos 80.

Em "Eduardo e Mônica" da *Legião Urbana*, o nome de Rimbaud está ligado à cultura e à inteligência. Nesta canção, Rimbaud é citado ao lado de outros artistas, a saber: (Jean-Luc) Goddard, (Manuel) Bandeira, Caetano (Veloso), (Vincent) van Gogh e Bauhaus. Todos esses artistas fazem parte do repertório intelectual da personagem Mônica, que é caracterizada como uma mulher moderna, "rebelde" para seu tempo devido ao seu perfil independente e "avançado" com relação ao seu par romântico (Eduardo).[62]

Conforme observa Dapieve[63], "Eduardo e Mônica" é introduzida por uma questão inspirada em aforismos de Blaise Pascal[64]:

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

Mônica teria sido inspirada também pelo seu gosto por Godard:[65]

> Era apaixonado pelos diretores Ingmar Bergman, sueco, e François Truffaut e Jean Luc Godard, franceses. Este último, inclusive, foi arrolado entre as preferências eruditas da Mônica da famosa música com o Eduardo , inspirada em sua amiga Leonice de Araújo Coimbra, artista plástica em Brasília,(...) o gosto pelo cinema, contudo, seria alimentado continuamente. Em sessões de filmes de Rainer Werner Fassbinder no Instituto Goethe de Brasília. Em sessões de Jean Renoir na embaixada da França. (p. 23)

Ideias de origem filosófica, mas que se tornaram comuns em conversas do cotidiano, e que são recuperadas pelo compositor para embasar a trama da narrativa, centrada na incongruência de dois espíritos diferentes: "Eduardo e Mônica".

---

[62] Devido à extensão da letra, preferimos transcrevê-la ao longo de nossa análise.

[63] DAPIEVE, Arthur. Renato Russo: O Trovador Solitário. Relume Dumará/ Ediouro, Rio de Janeiro, 2000.

[64] PASCAL, Blaise. *Oeuvres complètes*; édition, présentée, établie et annotée par Michel Le Guern. Nouv. Éd. Paris : Gallimard, 2006. Dentre os aforismos do filósofo, há vários que poderiam ter influenciado esse mote como: "Le coeur a des raisons que la raison ne connaît point"/"C'est le coeur qui sent Dieu, et non la raison" (p. 278)

[65] "Através de Godard, por exemplo, Renato era capaz de se apaixonar ou de se desencantar com as pessoas (p. 23)". A citação da biografia de Renato Russo sugere que o cancionista tinha no cinema godardiano uma referência pessoal, de visão de mundo.

A canção é um rock acústico com instrumentação simples (pandeiro, baixo, violão e voz), com uma sequência harmônica e melódica constante, que auxilia o ouvinte a fixar melhor a letra.

Os protagonistas desafiam a lógica narrativa dos idílios convencionais e exemplificam a capacidade de atração entre opostos. A caracterização das personagens dialogam a todo o momento com a introdução filosófica da narrativa na medida em que, expondo os contrastes entre o mocinho e a mocinha, mostra como a mútua e crescente atração entre eles desafia as leis da razão. (E mesmo com tudo diferente/Veio mesmo de repente uma vontade de se ver". O início de "Eduardo e Mônica" é, portanto, uma espécie de mote, que será desenvolvido ao longo das estrofes, como se fazia nas cantigas medievais e até hoje se pratica no repente nordestino ou nos desafios de rap.

Nas duas primeiras estrofes da canção, o narrador já se preocupa em mostrar a diferença de comportamento do casal associando esta diferença a estágios diferentes de amadurecimento:

> Eduardo abriu os olhos mas não quis se levantar
> Ficou deitado e viu que horas eram
> Enquanto Mônica tomava um conhaque
> Noutro canto da cidade
> Como eles disseram
>
> "Eduardo e Mônica" um dia se encontraram sem querer
> E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer
> Foi um carinha 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 Mônica riu e quis saber um pouco mais
> Sobre o boyzinho que tentava impressionar
> E o Eduardo, meio tonto, só pensava em ir pra casa
> - É quase duas, eu vou me ferrar

A dificuldade de se levantar logo cedo, típica da adolescência, justaposta a uma dose de conhaque da Mônica, associada ao adjunto "Do outro lado da cidade" distancia física e mental do casal, a princípio, antitético. A preocupação de Eduardo em ir cedo para casa, sua dificuldade em ingerir bebida alcóolica e de se adaptar à presença de pessoas desconhecidas indicam que ele é mais novo, menos experiente do que Mônica, e portanto, menos maduro do que ela. Mônica, em contrapartida, representa uma mulher

já madura e culta, ou seja, ela tem um perfil feminino que, para a época em que se passa a narrativa[66], representa a consolidação da mulher como agente importante para democracia em tempos de abertura política. A imagem da mulher forte, independente, que não necessita mais do homem para garantir seu lugar na sociedade.

Na terceira estrofe, as diferenças entre "Eduardo e Mônica" já se dão pelas escolhas dos lugares a que desejam ir para se encontrar, matizadas por suas diferenças culturais:

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

Diante do impasse entre "lanchonete" (lugar descontraído e informal) e um "filme do Goddard" (atividade reflexiva e que exigiria bagagem cultural mais apurada), o casal faz a primeira concessão mútua, que resolve o hiato "Do outro lado da cidade" e prenuncia um encontro definitivo. O fato de Mônica ir ao encontro de moto e usar tinta no cabelo reforça a imagem de mulher independente financeiramente e que dialoga com a "modernidade" feminina de seu tempo. A estranheza de Eduardo diante dessa imagem talvez revele sua dificuldade de absorver a novidade.

Na estrofe seguinte, as alusões a artistas entre eles, Rimbaud, determina definitivamente os contrastes culturais entre as personagens:

> "Eduardo e Mônica" eram nada parecidos
> Ela era de Leão e ele tinha dezesseis
> Ela fazia Medicina e falava alemão
> E ele ainda nas aulinhas de inglês
> Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus
> De Van Gogh e dos Mutantes
> Do 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

[66] Na terceira estrofe a palavra "camelo" (bicicleta) indica que a narrativa se passa nos anos 80. De acordo com a revista eletrônica Correio Braziliense: "Brasília também acordou para essa realidade [o uso da bicicleta] e começa a dar importância a esse meio de transporte, que, na década de 1980, ganhou o apelido de "camelo". Fonte: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2013/07/14/interna_revista_correio,376759/vou-de-bike.shtml. Acesso em 2/10/20013, às 08 h 51 min.

E o Eduardo ainda estava
No esquema "escola, cinema, clube, televisão"

Como vimos em outras canções, as alusões tanto a Baudelaire quanto a Rimbaud geralmente vêm acompanhadas de alusões a outros artistas, o que faz com que reflitamos não só sobre a origem do mito do poeta maldito, mas da função da alusão no interior da canção e com relação aos outros aludidos. A estrofe acima mostra uma gama de alusões a artistas de vários gêneros, que podem ter relação tanto com a imagem tradicional atribuída a Rimbaud (rebeldia, transgressão), quanto à construção feminina da personagem Mônica.

Assim como Rimbaud, que contribuiu com a modernidade poética ao subverter a lógica cognitiva convencional, os outros artistas aludidos, de alguma forma tiveram um papel diferencial cada qual em sua área. Manuel Bandeira, representante da literatura modernista, trouxe para a poesia o elemento da simplicidade e do cotidiano, aliando questões humanas universais a uma linguagem direta e prosaica. Caetano Veloso encabeçou o movimento Tropicalista ao propor uma estética híbrida onde prevaleceu a mistura, experimentação sonora e linguística para que se abrisse no final dos anos sessenta uma discussão sobre uma arte "genuinamente" brasileira. Os "Mutantes" são considerados, por muitos, não só como renovadores da estética Tropicalista, mas como os primeiro grupo de rock brasileiro com características genuínas.

Van Gogh pode ser considerado um maldito para sua época, já que, além de ter fracassado em todos os aspectos considerados importantes para sua época, desenvolveu uma doença mental que o levou à morte. Além disso, sua obra só veio a ser reconhecida no início do século XX. A arte de Van Gogh posiciona o artista como um pintor à frente de seu tempo, já que, mesmo sendo considerado pós-impressionista, sua estética já prenunciava as tendências modernistas.

A banda britânica Bauhaus[67] também simboliza um descontentamento com os rumos da sociedade inglesa dos anos 80 que não alcançou grandes conquistas sociais almejadas anteriormente pelo movimento punk. O gênero do grupo é classificado como "rock-gótico", que traduz por meio de uma sonoridade experimental, de uma voz desencantada e de letras obscuras, o fracasso dos ideais burgueses. De acordo com seu

[67] É também o nome de uma tradicional escola alemã de design, artes plásticas e arquitetura conhecida pela sua arte de vanguarda, que pode ter inspirado o nome da banda.

site oficial, a descrição do estilo da banda inclui a influência de uma "alucinação rimbauldiana":

> Over the course of four hot years, they unintentionally birthed a genre (Goth), moved on, moved forward, and surged mercurial through the post-punk music scene, (…) orchestral atmospherics, (…) Rimbaudian hallucination. It was a wild, inspired, enthralling sound. And it still is.[68]

Não podemos desconsiderar o fato de esses artistas fazerem parte do repertório do próprio compositor, porém, o fato de esses artistas representarem rupturas, uma certa rebeldia e uma inovação diante da ordem estabelecida converge para o espírito pós-moderno de Mônica. A importância da força da personagem se acentua à medida que ela e Eduardo se aproximam mais, fazendo com que este mude seu jeito de ser e suas atitudes para acompanhar culturalmente sua namorada que depois se torna esposa.

> E, mesmo com tudo diferente
> Veio mesmo, de repente
> Uma vontade de se ver
> E os dois se encontravam todo dia
> E a vontade crescia
> Como tinha de ser
>
> "Eduardo e Mônica" fizeram natação, fotografia
> Teatro e artesanato e foram viajar
> A Mônica explicava pro Eduardo
> Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar
> Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer
> E decidiu trabalhar
> E ela se formou no mesmo mês
> Em que ele passou no vestibular
> E os dois comemoraram juntos
> E também brigaram juntos, muitas vezes depois
> E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa
> Que nem feijão com arroz
>
> Construíram uma casa uns dois anos atrás
> Mais ou menos quando os gêmeos vieram
> Batalharam grana e seguraram legal
> A barra mais pesada que tiveram
>
> "Eduardo e Mônica" voltaram pra Brasília

[68] Fonte: http://www.bauhausmusik.com/news/index.html. Acesso em 2/10/2013, às 14 h 12 min. Tradução: Ao longo de quatro anos quentes, eles sem querer criaram um gênero (Gótico), se superaram, seguiram em diante, e ascenderam de forma explosiva através da cena musical pós-punk, (...) orquestrais, atmosféricos, (...) alucinação Rimbaudiana. Era uma inspiração, som cativante, selvagem. E ainda o é.

E a nossa amizade dá saudade no verão
Só que nessas férias não vão viajar
Porque o filhinho do Eduardo
Tá de recuperação

A narrativa termina de forma convencional, com o encontro total dos personagens, que resulta em filhos, formando assim um final muito próximo de desfechos de telenovelas, em que a conjunção total se confirma com o casamento dos protagonistas e com o nascimento de filhos. Mesmo assim, o "filhinho de Eduardo", assim chamado por ter provavelmente "puxado" o pai, já que não teve aproveitamento satisfatório na escola, reaviva na mente do leitor-ouvinte as latentes oposições entre o casal.

Rimbaud e os outros artistas são vistos, portanto, como sinônimo de requinte, inteligência e modernidade. As preferências de Mônica por tais artistas a colocam além do senso comum - representado por Eduardo - e a caracterizam como uma "mulher culta", que está conquistando um espaço maior nos anos 80 entremeado pela consciência política e pelos movimentos feministas. Rimbaud e os outros "malditos" espelham bem esse perfil feminino, pouco explorado em outras canções da época em que o rock se mostra como uma expressão tipicamente masculina. Seria a Mônica, uma mulher maldita?

6.3 – "Só as mães são felizes": Rimbaud e outros malditos

"Só as mães são felizes" talvez seja a canção mais maldita de Cazuza. Ao lado de Luiz Melodia, Lou Reed e Allen Ginsberg, representantes da maldição poético-cancional, Rimbaud é aludido como símbolo de subversão, transgressão, selvageria, violência. O lado obscuro do ser humano é colocado à prova embalado por um ritmo de blues. De acordo com as próprias palavras do compositor, citadas por sua mãe na biografia homônima à canção, Cazuza, compôs "Só as mães são felizes", sob influência das leituras dos poetas citados:

> Essa música foi feita a partir de um verso de Jack Kerouac,uma frase de um poema dle que me deixou muito intrigado. A frase é muito radical: "Só as mães são felizes'. (...) Eu usei a frase como brincadeira, porque na verdade a música é uma homenagem a todos os poetas malditos. As

pessoas que, de certa forma, vivem o lado escuro da vida, o outro lado da meia-noite. Eu quis fazer uma homenagem a esse tipo de poeta, de cantor, aos loucos da vida. Gente que barbariza, que é o santo e o demônio ao mesmo tempo. Então ficou como uma homenagem a esse caras. Minha citação de Kerouac é igual como quando cito Aleen Ginsberg, melodia, Lou Reed e outros, que não lembro agora. O Kerouac está presente apenas nessa freasse – só as mães são felizes - , que nem está na música. Canto apenas no final, como uma brincadeira, para dar razão ao título. Mostrar esses poetas é sofisticado, o grande público talvez nem entenda, mas quem curte esse tipo de poesia vai sacar" (p.204)

SÓ AS MÃES SÃO FELIZES
(Cazuza/ Frejat)

Você nunca varou
A Duvivier às 5
Nem levou um susto saindo do Val improviso
Era quase meio-dia
No lado escuro da vida

Nunca viu Lou Reed
"Walking on the Wild Side"
Nem Melodia transvirado
Rezando pelo Estácio
Nunca viu Allen Ginsberg
Pagando michê no Alaska
Nem Rimbaud pelas tantas
Negociando escravas brancas

Você nunca ouviu falar em maldição
Nunca viu um milagre
Nunca chorou sozinha num banheiro sujo
Nem nunca quis ver a face de Deus

Já frequentei grandes festas
Nos endereços mais quentes
Tomei champanhe e cicuta
Com comentários inteligentes
Mais tristes que os de uma puta
No Barbarella as 15 pras 7

Você já reparou como os velhos
Vão perdendo a esperança
Com seus bichinhos de estimação e plantas?
Já viveram tudo
E sabem que a vida é bela

Você reparou na inocência
Cruel das criancinhas
Com seus comentários desconcertantes?

Elas adivinham tudo
E sabem que a vida é bela

Você nunca sonhou
Ser currada por animais
Nem transou com cadáveres?
Nunca traiu teu melhor amigo
Nem quis comer a tua mãe?

Cazuza é apelidado usualmente de poeta, que poderia ser maldito ou romântico, pois sua obra reflete um descontentamento ancestral: é o burguês que critica a sua própria classe social. Ao mesmo tempo em que o faz sob a lente do subjetivismo e do sentimentalismo, apresentando-se muitas vezes como um subversor de regras.

Em sua biografia oficial, Lucinha Araújo, a mãe do compositor, relata sua expectativa ao ouvir o anúncio do filho em um show de que cantaria uma canção intitulada "Só as mães são felizes". O título causou ansiedade na mãe que, orgulhosa, esperou, a partir de então, ouvir uma canção que a homenageasse. Entretanto, teve uma surpresa ruim e ficou desconcertada com o que ouvira: deparou-se com a violência de uma letra repleta de escuridão, incesto e necrofilia, muito aquém da sugestão do título.

Esse movimento entre expectativa e frustração é muito emblemático da intencionalidade poética e da deliberada intenção do poeta/ compositor em chocar, desafiar a moral e destruir expectativas. "Só as mães são felizes" representa o paradoxo do artista no universo burguês vivido pelo eu-lírico e repelido por ele, que por sua vez explora poeticamente as faces contrárias da classe social de que faz parte.

A canção inicia interpelando o seu interlocutor pela rememoração de uma experiência.

Você nunca varou
A Duvivier as 5
Nem levou um susto saindo do Val improviso
Era quase meio-dia
No lado escuro da vida

O verbo "varar", usado aqui no sentido de atravessar, adentrar, adquire ao longo da canção uma conotação sexual, já que o sexo é um mote que circunda o ambiente da subversão. Essa experiência que o eu-lírico parece querer compartilhar tem lugar e hora: Duvivier, uma rua de um bairro nobre de Copacabana na Capital fluminense, mas que às 5 da manhã não parece ser tão *chique*.

As duas estrofes seguintes são fundamentais para se entender como o mito da maldição ecoa na canção e corrobora para a transgressão do poeta burguês:

Nunca viu Lou Reed
"Walking on the Wild Side"
Nem Melodia transvirado

Rezando pelo Estácio
Nunca viu Allen Ginsberg
Pagando michê na Alaska
Nem Rimbaud pelas tantas
Negociando escravas brancas

Você nunca ouviu falar em maldição
Nunca viu um milagre
Nunca chorou sozinha num banheiro sujo
Nem nunca quis ver a face de Deus

Só as mães são felizes
Por que nos dão a vida

Assim como vimos em "Maldição", de Zeca Baleiro, Cazuza usa alusões explícitas de artistas que são representantes do mito da maldição: dois poetas (Rimbaud e Ginsberg) e dois cancionistas (Lou Reed e Luiz Melodia). Ao aludir aos dois cancionistas, o compositor também faz referências a suas obras, utilizando trechos de suas canções mais emblemáticas como forma de qualificá-los ou reforçar suas imagens de malditos. O verso "Nunca viu Lou Reed/'Walking on the wild side'", faz referência à obra mais representativa do roqueiro estadunidense Lou Reed chamada "Walk on the wild side", cuja letra transcrevo logo abaixo:

WALK ON THE WILD SIDE
(Lou Reed)

Holly came from Miami, FLA
Hitch-hiked her way across the USA
Plucked her eyebrows on the way
Shaved her legs and then he was a she
She says, hey babe
Take a walk on the wild side
She said, Hey honey
Take a walk on the wild side

Candy came from out on the Island
In the backroom she was everybody's darlin'

But she never lost her head
Even when she was giving head
She says, Hey babe
Take a walk on the wild side
Said, Hey babe
Take a walk on the wild side
And the colored girls go doo do doo do doo do do doo, ...

Little Joe never once gave it away
Everybody had to pay and pay
A hussle here and a hussle there
New York City's the place where they said, Hey babe
Take a walk on the wild side
I said, Hey Joe
Take a walk on the wild side

Sugar Plum Fairy came and hit the streets
Lookin' for soul food and a place to eat
Went to the Apollo
You should've seen 'em go go go
They said, Hey sugar
Take a walk on the wild side
I Said, Hey babe
Take a walk on the wild side
All right, huh

Jackie is just speeding away
Thought she was James Dean for a day
Then I guess she had to crash
Valium would have helped that bash
Said, Hey babe,
Take a walk on the wild side
I said, Hey honey,
Take a walk on the wild side
And the colored girls say, doo do doo do doo do do doo, ...

"Walk on the wild side" é um clássico do rock que retoma o tema da viagem pela estrada, consagrado por Jack Kerouak e valorizado pelo imaginário contra cultural. Destacamos uma alusão a James Dean, ("Jackie is just speeding away/ Thought she was James Dean for a day") ator que simbolizou, por meio de seus personagens cinematográficos, a rebeldia da juventude dos anos 50, tornando-se um paradigma de jovem problemático. Cazuza usa o verbo no *presente continuous*[69] "walking" como se fizesse Reed incorporar aquilo que propõe em sua canção ao chamar sua garota para "caminhar no lado selvagem". O verso dialoga com o "Lado escuro da vida" da

[69] Equivale ao gerúndio "caminhando".

primeira estrofe e ilustra o imaginário da transgressão e da negação aos valores burgueses.[70]

Em "Nem Melodia Transviado/ Rezando pelo Estácio", Cazuza alude implicitamente à canção "Juventude transviada" de Luiz Melodia, também uma canção representativa deste cancionista. Vejamos a letra:

JUVENTUDE TRANSVIADA
Luiz Melodia

Lava roupa todo dia, que agonia
Na quebrada da soleira, que chovia
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada
Uma mulher não deve vacilar

Eu entendo a juventude transviada
E o auxílio luxuoso de um pandeiro
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada
Uma mulher não deve vacilar

Cada cara representa uma mentira
Nascimento, vida e morte, quem diria
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada
Uma mulher não deve vacilar

Hoje pode transformar e o que diria a juventude
Um dia você vai chorar, vejo claras as fantasias

A canção por si só, já faz uma referência ao clássico cinematográfico "Juventude Transviada" (Rebel without a case) do diretor Nicholas Ray, de 1955 em que estreia James Dean, já citado na canção de Reed. Apesar da referência ao filme, a canção de Melodia trata dos desvios da juventude de uma forma peculiar, abordando os padrões da sociedade, principalmente o "papel da mulher" imposto pela cultura burguesa, ("Lava roupa todo dia, que agonia"/ "Uma mulher não pode vacilar"), como se o desvio se pautasse em uma falta de escolha da juventude, aprisionada por um mundo cheio de obrigações e exigências nem sempre cumpridas ("Eu entendo a juventude transviada").

[70]Cantada de forma citacional, como se estivesse lendo, narrando um texto, Lou Reed relativiza o próprio conceito de canção e nos remete às conhecidas seções de leituras de "On the road" feitas por Kerouak e por seus seguidores ao som do jazz.

Cazuza apropria-se de juventude transviada com intuito de falar de si mesmo, um burguês maldito, obrigado a viver conforme os preceitos de sua classe. Ao incluir os poetas no rol dos malditos, Cazuza cita trechos caracteristicamente biográficos. Quanto a Allen Ginsberg, utiliza-se da imagem inusitada do poeta estadunidense no Alaska ("Nunca viu Allen Ginsberg/ Pagando michê no Alaska"), o que acentua a conotação de liberdade homossexual extrema preconizada por Ginsberg. Ao citar Rimbaud, faz referência à sua lendária atividade comercial ilícita de venda de escravos na região da Abissínia, ("Rimbaud pelas tantas/Negociando escravas brancas"), que até hoje não foi comprovada, mas alimenta bastante o mito transgressor.[71]

O verso "Nunca ouviu falar em maldição" consolida a atmosfera do mito e revela que o sujeito lírico está se dirigindo a alguém que está totalmente inserido na cultura burguesa. Em seguida, seu discurso se torna mais lírico-biográfico e ele começa a falar de si mesmo, e encerra suas alusões. A quarta estrofe da canção começa com o eu-lírico falando em primeira pessoa do espaço sócio-moral da burguesia e relata, de acordo com sua experiência, de forma aparentemente irônica – e realista – as contradições desse espaço.

Já frequentei grandes festas
Nos endereços mais quentes
Tomei champanhe e cicuta

"Champagne" e "cicuta" aparecem aí como elementos contrastantes sendo o primeiro, o símbolo do glamour, o líquido que rega a fineza. A cicuta vem

[71] Outra canção que se refere a Rimbaud como traficante é a canção "Hacker", de Zeca Baleiro O Hacker é uma canção com tom humorístico típico de Baleiro. A canção retoma a imagem de poeta e traficante (ladrão), já explorada em "Maldição", do mesmo compositor, embora o tema seja a tecnologia, computadores, internet e mídias sociais. O trecho é:

Vem meu amor
Vamo invadir um site
Vamos fazer um filho
Vamos criar um vírus
Traficar armas poemas de Rimbaud
(Traficar armas escravos e rancor)

Apesar de "Hacker" explorar a imagem de Rimbaud como traficante, o trecho "Traficar poemas de Rimbaud" faz referência tanto à obra quanto às atividades ilícitas do poeta criando uma mescla entre as duas atividades.

contrabalancear – ou desestabilizar – a imagem criada pela bebida sofisticada, transformando os "endereços quentes" em espaços de decadência.

O sujeito completa seu relatório sobre o seu mundo, comparando a "pseudo-intelectualidade" da burguesa com os sentimentos de uma prostituta, que pode ser a metáfora, ou representante da falta de elegância, da subversão e da racionalidade, em suma, da negação total aos valores burgueses. O sujeito reconhece o mundo decadente do qual faz parte e o desdenha.

Com comentários inteligentes
Mais tristes que os de uma puta

No Barbarella às 15 pras 7

Na quinta e sexta estrofes o "eu-lírico" adentra novamente em um universo de contrastes, mas entre elementos reforçados, não pelo antagonismo e sim pela equidistância: a velhice e a infância.

Você já reparou como os velhos
Vão perdendo a esperança
Com seus bichinhos de estimação e plantas?

A velhice se apresenta como uma ida ao "fim da esperança" relacionada à solidão enfrentada por seres sem diálogo e racionalidade: "bichinhos" e "plantas". Ao lado da perda da esperança temos a experiência que reafirmaria a consciência do *lado belo da vida*. Em seguida, o "eu-lírico", nos chama a atenção para os que ainda não viveram tudo, e já apresentam uma contradição fatal.

Já viveram tudo
E sabem que a vida é bela

Você Reparou na inocência
Cruel das criancinhas
Com seus comentários desconcertantes?

As crianças possuem uma inteligência contraditória que ao mesmo tempo em que não desenvolveram sua racionalidade, desafiam a inteligência do adulto, desarranjando e desconcertando-os. A inocência é o mundo que carrega a inteligência do inconsciente.

Elas Adivinham tudo
E sabem como a vida é bela

Diferente da felicidade pessoana, os velhos e as criancinhas têm noção da beleza da vida: um porque já viveu tudo, todos os lados da existência, o outro porque está em um processo de constante descoberta (adivinham tudo), e o sujeito na condição de observador, daquele que indaga ao seu interlocutor se este já *reparou*, se encontra em um estado intermediário que parece estar vivendo intensamente os lados antitéticos da vida.

A última estrofe reitera toda a ideia de subversão contida na letra a partir de uma indagação embasada no universo onírico: que é morada da inconsciência dos *paraísos artificiais.*

Você nunca sonhou
Ser currada por animais
Nem transou com cadáveres?

Nunca traiu teu melhor amigo

Nem quis comer a tua mãe?

Percebemos aí o tema da libertinagem sexual em práticas cada vez mais inusitadas seja pelo cúmulo da irracionalidade reforçado semanticamente pelas palavras "*sexo"* e "*animais",* seja pela necrofilia que reúne também, além da irracionalidade, mas dois elementos contrastantes que são pulsão/vida e morte. A subversão dos valores vem também no nível moral calcado na quebra uma espécie de pacto de honra ("Nunca traiu teu melhor amigo". No plano físico/ sexual, o último verso também evoca uma questão de convenções morais, talvez a mais polêmica, ou subversiva possível, matizada logo em seguida pelo verso que dá título à canção e que a encerra com uma afirmação misteriosa:

Só as mães são felizes

Em “Só as mães são felizes”, portanto, Cazuza e Frejat aludem a seus ídolos para criar uma atmosfera de maldição e apresentar à burguesia um pouco do “lado escura” ou o “wild side” da vida, escondidos pela hipocrisia burguesa.

Rimbaud, que inspirou a todos, surge como negociador de escravas ao lado de Allen Ginsberg, o libertino sexual beat, Luiz Melodia, o transviado crítico e Lou Reed, o roqueiro subversivo, consolidando uma visão sobre o poeta francês, que será paradigmática em nosso cancioneiro popular, principalmente quando se trata de rock. Os contrastes, as oposições e ao final, as reflexões sobre a vida posicionam o sujeito lírico como um participante que renega sua origem social, mas que com sua misteriosa frase “Só as mães são felizes”, nos remete antagonicamente a tudo sobre o que ele discorre, que é a capacidade de gerar vida.

CAPÍTULO 7 - RIMBAUD E A INDÚSTRIA CULTURAL

Há duas canções que aludem ao nome de Rimbaud com a função de criticar a Indústria Cultural: "Cinema Americano" do cineasta e músico Rodrigo Bittencourt e "O Novo" do cancionista e poeta Reynaldo Bessa. Entendo aqui o conceito de "Indústria Cultural" como o sistema que regula as grandes empresas produtoras de cinema e de música para que se atenda aos anseios imediatistas (psico-afetivos) dos consumidores (o público em geral). O conceito de Indústria Cultural desenvolvido por Adorno não foi pensado com relação à canção popular, mas nos auxilia a compreender como o cancionista pós-moderno lida com essa realidade, sentida criticamente na canção popular brasileira desde a "Vanguarda Paulista".

É importante lembrar que tanto Rodrigo Bittencourt quanto Reynaldo Bessa são artistas independentes e têm como diretriz profissional a produção de obras sem a intervenção das demandas do mercado das grandes gravadoras. O interessante do uso das alusões a Rimbaud nessas canções é a associação da imagem do poeta francês maldito à negação dessa Indústria que promove uma arte "não legítima".

7.1 – "Cinema (Norte) Americano"

"Cinema Americano" é um samba-bossa-nova em que Rimbaud e Verlaine são aludidos com a função de simbolizar o bom gosto daqueles que apreciam o cinema "de verdade", o bom cinema, não hollywoodiano.

A interpretação de Rodrigo conta com um vocal simples caracterizado pelo ethos da melancolia, recorrente na Bossa Nova. Entretanto, neste ritmo, tradicionalmente a melancolia vocal contrasta com a euforia linguística traduzida, mormente pelos temas de encontros amorosos e pelas paisagens cariocas, enquanto que em "Cinema Americano", a disforia vocal, ou melancolia, traduz o descontentamento do sujeito e a dificuldade de agir diante da impregnação do cinema *mainstream* em nossa cultura.

A escolha do samba-bossa-nova por um lado mostra que não apenas o rock é tributário da influência dos malditos, e por outro auxilia a voz lírica da canção a defender um cinema legítimo; e o samba representaria o que é legitimamente brasileiro. Além disso, no primeiro verso, o sujeito faz uma crítica ao rock'n'roll, associando o

ritmo ao cinema estadunidense: “Tão homem tão bruto tão coca-cola nego tão rock’n’roll”.

Rimbaud e Verlaine seriam o símbolo de uma arte legítima, que está além do seu tempo, e que choca os leitores acostumados com uma arte utilitária e previsível, ou seja, seriam produtos de uma sensibilidade e não de uma necessidade de agradar um público e trazer lucros a grandes empresários.

O “poeta anti-homem” representa os poetas malditos e, por extensão, o cinema maldito, não-hollywoodiano. Eis o trecho que ilustra essa visão:

> Prefiro o poeta pálido anti-homem que ri e que chora
> Que lê Rimbaud, Verlaine, que é frágil e que te adora
> Que entende o triunfo da poesia sobre o futebol
> Mas que joga sua pelada todo domingo debaixo do sol

A insistência do sujeito no refrão “Prefiro os nossos sambistas” parece uma preocupação do compositor em não negar a legitimidade brasileira diante do reconhecimento de Rimbaud, Verlaine e Mano Chao (na estrofe seguinte), como artistas de uma arte não massificada. Além disso, expande a discussão sobre a ditadura da Indústria Cultural para o âmbito da canção.

“Cinema Americano”, portanto, pode ser sinônimo de “cultura de massas”, ou “Indústria Cultural” e as alusões aos poetas franceses reafirmam a tendência de nossa canção a associá-los ao que está à margem, fora do gosto comum e que representa uma maior elaboração e, sobretudo, uma arte universal.

7.2 – “O Novo”, de novo.

“O Novo” de Reynaldo Bessa (data de nascimento) também alude a literatos franceses para criticar a Indústria Cultural do ponto de vista do embate entre os desejos do artista e as expectativas do público. Reynaldo Bessa é um artista contemporâneo que tem uma ligação forte com a França, sendo visitante e comprador assíduo de livros em versão original. Segundo o próprio autor:

> **1) Você teve algum contato com a literatura francesa? Como foi esse contato? Onde? Quando? Quais autores você leu?**

Sim, tive muito contato. Periodicamente vou à França e nessas viagens sempre trago alguns exemplares de clássicos ou coisas novas ou mesmo novas edições de livros mais antigos. (Mallarmé, Balzac, Rimbaud, Bataille, Baudelaire, e etc) Quando vou costumo ficar mais em Paris. Conheço bem as imediações da Pont Neuf onde tem uma feirinha de livros, discos, coisas antigas, muitas delas raras. Sempre fuço acho alguma coisa boa. Depois, feliz, saio dali e vou tomar um café maravilhado com as coisas em minhas mãos. Recentemente trouxe a obra completa do Ennio Morricone (trilhas sonoras de grandes filmes) e uma edição de Trópico de Câncer (Henry Miller) em francês, claro. Maravilhas.

2) Você leu esses autores em versão original ou por meio de traduções?

Li Baudelaire (Les fleurs du mal - As flores do mal) no original, e li em português também. E li (Uma temporada no inferno - Une Saison en Enfer) de Rimbaud, também em francês. Prefiro no original. Sempre.

O uso de alusões aos franceses neste caso parece ser mais consciente e é claramente um eco das influências e experiências do cancionista com a cultura francesa.

Em "O Novo", apresentam-se o conflito de um artista que é obrigado a conviver com o impasse entre fazer música de qualidade, legítima, e produzir canções que agradem à massa. Dividida em três partes, ao final de cada parte, há um refrão que serve como resumo das ideias do sujeito: "O povo sempre espera o novo/ Mas se previne contra ele". Música impopular

Ao longo da canção há indícios da relação entre maldição e arte legítima. O sujeito se coloca como um maldito que deseja subverter a ordem, seguir um caminho fora do esperado, que o faria produzir novidades interessantes:

Vou sair quero seguir andar por outras ruas
Ver e ouvir falar outras pessoas
Respirar, sentir além do meu nariz
Vou partir
Quero quebrar o velho vaso mais caro
Andar caminho errado
Viver ao contrário
Fazer terror dos contos infantis
O povo sempre espera o novo
Mas se previne contra ele

No trecho seguinte, o sujeito explora a ideia das metas capitalistas que são engendradas sutilmente na cultura e acabam hipnotizando a sociedade ("homens encantados") lembrar de Admirável mundo novo de Aldous Huxley ao mesmo tempo

em que a torna insensível ("que não se encantam mais com nada"). Diante desse jogo de encantamento, o artista prefere não seguir o caminho estabelecido pela ordem tradicional burguesa-cristã ("rasgar o velho manto sagrado").

> Quero rasgar o grande velho manto sagrado
> Que agrega esses homens encantados
> Com coisas que já não me encantam mais
> Quero seguir contra todas essas tortas setas
> Que pensam que me indicam onde estão as metas
> Essas tolas metas não me servem mais
> O povo sempre espera o novo
> Mas se previne contra ele

Rimbaud, Baudelaire, Zola e Flaubert reforçam a ideia de que o gosto popular estranha a novidade ao mesmo tempo em que a deseja. Os nomes desses artistas são associados ao verbo "assustar" como indicativo da dificuldade do povo em aceitar coisas realmente novas, originais e/ou subversivas da ordem pré-estabelecida. Daí a ambiguidade da palavra "novo", ressaltada nos desfechos das estrofes pelo refrão "O povo espera o novo/ Mas se defende contra ele", em que o novo do ponto de vista do artista seria "o original" e do ponto de vista do povo seria uma pequena variação da mesma coisa (o mais do mesmo). Essa associação remete mais uma vez ao mito da maldição que perpassa a história de tais artistas.

> Baudelaire, Zola, Rimbaud, Flaubert
> E tudo mais que te assusta
> Degusto, eu gosto e você acha uma bosta
> E diz: Dançar cansa menos que pensar
> Quero curtir um curta e encurtar nossa conversa
> Não ando no seu passo é lento e tenho pressa
> És surdo, mudo e não consegues enxergar
> O povo sempre espera o novo
> Mas se previne contra ele.

Para o compositor, Reynaldo Bessa, os franceses aqui citados, além de constituírem um arrolamento encomiástico, são exemplos de pessoas que agiram e fizeram a diferença em suas épocas, sendo exemplos de espíritos inconformados, que não ficaram apenas esperando ou querendo, mas fizeram as coisas acontecerem. [72] Diante da

[72] Em entrevista para este trabalho, o compositor responde à questão "**Qual a razão da citação "Baudelaire, Zola, Rimbaud, Flaubert" na canção "O Novo"?: "**Sonoridade, métrica, conteúdo,

perspectiva do autor, a crítica à Indústria Cultural (interpretação minha) se estenderia a uma crítica cultural geral, da falta de iniciativa das pessoas que apenas aguardam que as coisas mudem, mas não fazem nada para que haja tais mudanças.[73]

O verso "Dançar cansa menos que pensar" pode ser uma alusão à música dançante brasileira (axé baiano, sertanejo universitário, funk carioca, etc.), muito popular entre as massas, e que domina uma porcentagem muito alta das execuções fonográficas. Serve de exemplo de arte utilitária, ou seja, a canção voltada para o consumo imediato e não para ser apreciada pelo intelecto. As letras deste tipo de canção não levariam os ouvintes a criticar e a buscar a verdadeira novidade, pois a supremacia dos movimentos corporais e dos passos de dança ensejados pelos ritmos anularia a possibilidade de reflexão.

O mito do poeta maldito, associado ao nome de Rimbaud, permanece nas canções que falam sobre a Indústria Cultural, porém, como símbolo de bom gosto e de tradição, e de negação da cultura massificada. A rebeldia de Rimbaud pode ser traduzida como a rebeldia dos artistas que desejam preservar sua arte sem as diretrizes das corporações fonográficas.

---

forma, entre outras coisas, mas antes de tudo, é uma homenagem àqueles que moldaram a minha forma de pensar. A canção fala da dificuldade que as pessoas tiveram e ainda têm de lidar com as transformações, as mudanças. Muita gente anseia por liberdade, mas não tem ideia do que seja isso e muito menos se pode mesmo lidar com ela. As pessoas sentem necessidade de mudar, mas não fazem nada, simplesmente porque têm medo. Querem o novo, mas se previnem contra ele. Todos os autores citados foram inovadores. Eles não quiseram apenas, eles fizeram. Zola foi assim, não só na sua arte, mas também na vida. Numa época em que a França foi dividida pelo caso Dreyfus, Zola ficou do lado do militar judeu acusado injustamente. Foi ele o autor de *je acuse*. Para mudar não adianta só querer – isso já é alguma coisa – precisa principalmente fazer algo. Fazer acontecer. Eles fizeram."

[73] Minha intenção não é contrapor minha leitura da canção às declarações do autor, mas perceber que em ambas as perspectivas, os franceses aludidos são símbolo de mudança e de subversão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs uma escuta crítica de canções brasileiras que aludem a Baudelaire, a Rimbaud, a algumas de suas obras e, por conseguinte, ao mito do poeta maldito. Este mito teria se consolidado no século XIX e retomado pelos poetas brasileiros simbolistas, o que promoveu a disseminação tanto do mito quando da poesia moderna francesa em solo brasileiro durante os séculos seguintes.

Já na segunda metade do século XX, o mito é reinterpretado pela cultura pós-guerra não só por poetas, mas por todos aqueles que necessitavam de um paradigma para sustentar suas ideias e comportamentos, como por exemplo, os movimentos contra culturais, incluindo-se aí a geração beat, os hippies e os punks. A incorporação do mito se diluiu e se manifestou de forma variada, mas sempre colocando o poeta maldito (ou maldição) como elemento de oposição à realidade e como símbolo de rebeldia.

O rock é o gênero cancional e comportamental que melhor incorporou a tradição do mito do poeta maldito, por isso esta pesquisa procurou entender a ligação entre as alusões e as necessidades estético-ideológicas dos roqueiros brasileiros, que ao meu ver, estão ligadas a questões políticas, embora pudemos perceber que ao longo das décadas a presença do mito é cada vez mais relativizada e aproveitada de forma a se distanciar da mitologia que nasceu no século XIX e consagrou os poetas franceses como os pais de todos os malditos.

A canção, ou canção popular, foi o ponto de partida deste trabalho, embora no início das primeiras ideias meu foco tenham sido as letras, ou seja, o conteúdo linguístico das canções pesquisadas. Ao longo dos anos, outros elementos foram sendo incorporados conforme o trabalho ia amadurecendo. Como objeto de estudos, a canção tem promovido reflexões profícuas no ambiente acadêmico na medida em que seu sentido não se constitui só de elementos musicais, e linguísticos, mas também pelas performances dos artistas (espetáculo), pelo etos vocal dos cantores, e pelos “recados” que pretende transmitir aos ouvintes/leitores.

O trabalho apresentou muitas dificuldades e desafios pelo número reduzido de obras que tratassem da presença do mito em outras expressões culturais que não sejam a própria poesia. Em muitos casos, as conclusões e deduções aqui presentes surgiram com o amadurecimento da própria pesquisa e do pesquisador. Muitas afirmações ainda são

conjecturas e devem ser problematizadas por futuros pesquisadores para que a discussão evolua e para que novas perspectivas surjam em torno do assunto.

É importante lembrar que a gênese dessa pesquisa veio do hábito de escutar música popular, e esse fator se colocou como mais um desafio, que ao longo do tempo se transmutou em exercício de distanciamento científico e evolução acadêmica. Cada canção analisada exigiu uma metodologia diferente, por isso, algumas abordagens parecem ser mais detalhadas ou dispersas, outras mais focadas, mas todas foram feitas na tentativa de abarcar a complexidade do fenômeno.

Para evitar uma visão estreita acerca das alusões, e tentar apresentar análises menos reducionistas, a abordagem das letras foi feita em consonância com os arranjos, a melodia e interpretação dos cantores e, quando possível, com o contexto histórico. Apesar de focalizar um fenômeno específico, procurei não me ater exclusivamente às alusões, mas em sua função dentro da letra da canção, como um fenômeno global (intratextual). Acredito que na maioria dos casos a alusão é apenas um aproveitamento de "orelhada", ou seja, o compositor alude inconscientemente aos poetas e às suas obras, portanto, foi importante aceitar que tais alusões muitas vezes não são as palavras mais "importantes" da canção, e sim, fazem parte de um conjunto.

A biografia intelectual de alguns compositores ajudou a entender que, apesar de as alusões serem feitas inconscientemente, a vivência, a bagagem cultural e as influências musicais e literárias dos artistas demonstram que a geração 1980-2010, de alguma forma manteve contato com a cultura, língua e literatura francesa.

As influências francesas encontradas em nosso corpus não se apresentaram de forma organizada e acessível, sendo que o meu trabalho foi filtrar e organizar as informações de modo a delimitar as alusões e temas. A vastidão dessa presença pode ser considerada de difícil apreensão para qualquer pesquisador devido à infinidade de obras em nosso cancioneiro, que está longe de estar totalmente catalogado, seja em base de dados eletrônicos, seja fisicamente.

Devido a uma questão de espaço físico, dentre as canções do corpus, elegi aquelas canções que seriam analisadas, pelos critérios sugeridos durante o exame de qualificação, ou seja, a canção de maior divulgação e com qualidade linguística sobressaliente. Não necessariamente mantendo a intersecção desses dois critérios.

Ao aludir a Baudelaire, as canções de nosso corpus vêem o poeta como sinônimo de beleza, sensibilidade e de requinte, como em "Ouriço da Vila" em que Baudelaire aparece como símbolo de intelectualidade dentro de um ambiente frequentado por estudantes universitários. Sua leitura permite com que o sujeito reinterprete suas experiências afetivas como em "Rosa Cálida", em que o sujeito lírico compara seu êxito amoroso com uma releitura de Baudelaire.

Ao aludir a "As Flores do Mal", as canções de forma geral associam a "flor" à beleza e a feminilidade e a palavra "mal" a elementos negativos como feiúra, leviandade, problemas sociais e toda sorte de pessimismos. O interessante é perceber que sempre há um contraste onde o "mal" está em destaque ou sendo posto em xeque ou sendo evitado. Muitos dos compositores tiveram contato direto com a obra baudelairiana, outros, foram influenciados indiretamente. De qualquer forma, quando se tratam de "Baudelaire" e das "Flores do Mal", os contrastes e oposições estão presentes.

Vimos também que Rimbaud, chamado de "poeta roqueiro" por Paulo Leminski, é aludido como estereótipo do poeta maldito e de tudo o que acompanha o mito, rebeldia, oposição, a própria maldição ("Só as mães são felizes"). Assim como Baudelaire, também simboliza requinte e erudição, como pudemos perceber em "Eduardo e Mônica", além de significar a oposição aos produtos da Indústria Cultural em "O novo" e "Cinema Americano". Encontrei mais alusões a Rimbaud do que a Baudelaire durante a pesquisa, e acredito que Rimbaud é visto como mais "maldito" que Baudelaire pelos cancionistas devido, provavelmente, a suas desventuras biográficas.

Algumas canções como "Embriague-se" (Énivrez-vous) e "Canção da torre mais alta" (Chanson de la plus haute tour) demonstram maior consciência ou maior intimidade de algumas compositores com os poetas franceses e com a língua francesa, já que a primeira é uma tradução adaptadas feitas pelos próprios compositores, e a segunda é uma tradução de Ledo Ivo, escolhida pelo compositor. Para muitos desses cancionistas, Baudelaire e Rimbaud foram os primeiros roqueiros do mundo.

De forma geral, essas alusões vêm acompanhadas de outras alusões (francesas ou não), mas sempre remetem ao mito do poeta maldito cada qual com suas especificidades. No período escolhido para o estabelecimento do corpus, além da bagagem cultural dos cancionistas, a ideia de abertura política associada à influência da contracultura norte-americana-britânica pode ter promovido o aparecimento das alusões,

mesmo que ao longo das décadas esse primeiro ímpeto tenha desaparecido dando lugar ao deboche do mito como vimos em “Maldição” e “Poetas malditos, etc.”

Apesar das dificuldades com relação à bibliografia, as disciplinas cursadas durante o curso de mestrado foram decisivas para que essa pesquisa ganhasse consistência, e no momento de conclusão deste trabalho, eu sugeriria ao leitor que pretende pesquisar sobre canção, que pensasse na possibilidade de assistir a duas destas disciplinas, a saber:

A primeira é (FLL5709) **Semiótica: Teoria e aplicação na Canção Brasileira** (Departamento de Linguística), com o professor Luiz Antônio de Moraes Tatit. O contato com as ideias do professor Tatit me permitiu adquirir ferramentas teóricas e analíticas fundamentais para o meu trabalho. De acordo com a abordagem de Tatit a canção é um gênero artístico diferente da música e da poesia, sendo, portanto, estudada como um artesanato autônomo. As relações fundamentais de tensão entre melodia e letra sustentadas pela semiótica de Algirdas Greimas e de Claude Zilberberg e pelas ideias de Paul Valéry me auxiliaram a perceber que a canção atua de forma muito peculiar com relação à formação de seu sentido e merece um lugar nos estudos acadêmicos.

Além disso, Tatit apresentou questões que vão além da Semiótica e que me ajudaram a ter mais confiança ao tratar da canção popular como objeto importante de compreensão da produção cultural humana, como por exemplo: o papel central da voz do cantor na canção, originada na voz falada, os contornos melódicos, que são sínteses dos contornos prosódicos presentes na fala, a falta da necessidade de um cancionista ter formação musical para ser um compositor ou cantor profícuo etc.

A análise global do conjunto letra-melodia me auxiliou a compreender certas recorrências nas canções do meu corpus que são coerentes com as citações empreendidas pelos compositores e isso me permitiu abordar a parte melódica sempre que ela pudesse enriquecer e dar mais propriedade às minhas análises. Aprendi a usar termos próprios dos estudos da canção como “cancionista” que é mais amplo que “compositor” ou “letrista”.

A outra disciplina que eu recomendo ao leitor interessado em canção é (IEC5026) - **Formas da Canção Popular no Brasil: Análise e Interpretação (IEB),** cujo docente responsável é Walter Garcia da Silveira Júnior. Diante da dificuldade de se

encontrar pesquisadores preocupados com as questões postas pela canção popular, esta disciplina foi uma divisora de águas para o meu trabalho. A abordagem feita pelo professor Walter é diferente à da Semiótica da Canção, e por isso mesmo muito enriquecedora para minhas reflexões, justamente por mostrar quão vasto é esse objeto de estudo. Tendo como base as ideias de Antonio Candido, Roberto Schwarz e Theodor Adorno, o curso voltou-se para a compreensão e análise da canção popular de forma dialética, em que melodia, letra, interpretação, mercado e momento histórico são igualmente relevantes para se analisar uma obra de arte cancional, porém cada um destes elementos podem ser analisados separadamente ou em quaisquer combinações dependendo de como o analista percebe a canção. A cada aula, uma geração de cancionista era apresentada e a cada obra analisada o professor demonstrava que havia uma forma particular de se analisar respeitando acima de tudo a escuta. Essa variedade de abordagens e a compreensão de que a canção é um elemento histórico me deixaram mais confiante com relação à importância da canção como objeto de investigação acadêmica já que é tão refratário, e por isso mesmo, multifacetado e fascinante.

Outro ponto interessante foi o contato com alguns compositores. Todos os que me concederam as entrevistas são artistas independentes, embora eu tenha tentado contato com compositores de grandes gravadoras pelos meios oferecidos por seus produtores. Alguns se consideram mais poetas do que músicos e todos tiveram contato com a França. Alguns leram Baudelaire e Rimbaud no original e até mesmo falam francês. Todos os que responderam às questões que propus foram muito solícitos e demonstraram lisonjeio pelo convite, sendo que a satisfação foi recíproca. Peço desculpas aos cancionistas caso não tenha podido captar toda a riqueza e a essência de suas obras, ou se me equivoquei em alguma hipótese ou conclusão, mas reforço que apenas a escuta descompromissada é a verdadeira receptora de toda a magia que uma canção pode oferecer, e a visão de um pesquisador é sempre um recorte.

Esse trabalho deu menos prioridade ao fechamento de questões do que a formulação de novas perguntas. A minha intenção foi contribuir com a discussão sobre as relações entre literatura e canção, relações entre erudito e popular, e Brasil e França. Sem a pretensão de esgotar o assunto, pelo contrário, abrindo mais campos de discussão, a ideia é que aqueles que gostam de canção e pretendem estudá-la se sintam acolhidos por essa pesquisa, e aqueles que já apreciam muitas das canções aqui

analisadas, possam ouvi-las sob outra perspectiva, estando de acordo ou não com as análises feitas.

BIBLIOGRAFIA

I - GERAL

ADORNO, T.W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. *Filosofia da nova música*. 2 ed., São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, Camila Máximo de. *A música na comunicação e sua importância na publicidade.* Monografia (TCC). Brasília, UniCEUB, 2006.

ANDRADE, Oswald. *Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais.* São Paulo, Hucitec, 1987.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo.* São Paulo, Perspectiva, 2007.

BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens.* São Paulo, Contexto, 2011.

BRISSETTE, Pascal. Poète malhereux, poète maudits, malédiction littéraire. Contextes. Source: http://contextes.revues.org/1932

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006.

_____. “O albatroz e o chinês”. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.

_____. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, editora Ática, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Seuil, 1998.

CONNOR, S. *Cultura Pós-Moderna:* Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

ESSINGER, Sílvio. *Anarquia Planetária e a cena brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna, da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo, Duas Cidades, 1991.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6ª ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

KEROUAC, Jack. *On the road* (Pé na Estrada).Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre, LP&M, 2010.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A Poética do Legado:* presença francesa em *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* São Paulo, ANNABLUME, 1996 (Parcours).

_____. *Capitu e a mulher fatal:* análise da presença francesa em *Dom Casmurro.* São Paulo, Nankin Editorial, 2003.

_____. *O Napoleão de Botafogo:* presença francesa em *Quincas Borba* de Machado de Assis. São Paulo, ANNABLUME, 2000 (Parcours).

PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Literatura comparada, intertexto e antropofagia". In: *Flores da escrivaninha*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno.* Coleção primeiros passos. 6ª Ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

SEGHERS, Pierre. *Poètes maudits d'aujourd' hui: 1946-1970,* éd. Seghers, Paris, 1972.

SOUSA, João da Cruz e Sousa, "No inferno". In: O*bra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.

THOMPSON, George. *Marxismo e Poesia*, Lisboa/Portugal, Teorema, 1977.

VERLAINE, Paul. "Les poètes Maudits". In: *Oeuvres Complètes.* Tome quatrième. Paris, Librairie Léon Vanier, 1904.

II - POETAS FRANCESES

AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire.* São Paulo, Annablume, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne » In: *Oeuvres Complètes II.* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 676 – 709.

_____. *Petits poèmes en prose* (Le Spleen de Paris). Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo.* São Paulo, Editora Brasiliense, 2010.

BONNEFOY, Yves. *Rimbaud par lui même*. Paris, Aux éditions du Seuil, 1962. (Écrivains de toujours).

FOWLIE, Wallace. *Rimbaud e Jim Morrison: os poetas rebeldes*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2005.

GAUTIER, Téophile. *Baudelaire.* Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Boitempo, 2001.

JAKOBSON, Roman. "Les chats" de Charles Baudelaire. In: *Questions de poétique.* Paris, Seuil, 1952.

LEMINSKI, Paulo. "Poeta roqueiro". In: *Anseios Crípticos 2*. Curitiba, Criar Edições, 2001. (p. 99-100).

MATHIEU, Jean-Claude. *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*. Paris, Hachette, 1972 (Coll. Poche Critique).

PAIXÃO, Grace Alves da. *Natureza e Artificialidade nas mulheres de Victor Hugo e Charles Baudelaire.* Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

RICHARD, Jean-Pierre. "Profondeur de Baudelaire". In: *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1953.

RIMBAUD, A. *Oeuvres completes.* Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam. Paris, Gallimard, 1974(?). (Bibliotèque de la Pléiade).

_____. *Poesia completa. 3.ed. definitiva*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

_____.*Uma temporada no inferno & Iluminações*. Tradução, introdução e notas de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993, 4ª edição.

RUFF, Marcel. *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris, Armand Colin, 1955.

VICENTE, Adalberto. *Uma parada Selvagem: para ler as Iluminações de Rimbaud*. São Paulo, Ed. UNESP, 2010.

III - ESTUDOS SOBRE A CANÇÃO

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: O rock e o Brasil dos anos 80.* 2º ed. Porto Alegre, Arquipélago Editorial, 2013.

ALVES, Nancy Aparecida. *A França na música popular brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e chansonniers*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

ANDRADE, Mário de. "Os compositores e a língua nacional." In. *Aspectos da Música brasileira.* São Paulo, Martins Editora, 1977.

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte, Editora Villa Rica 1991.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo, Edusp, 1989.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1962.

_____. *Pequena História da Música.* São Paulo, Martins Editora, 1977.

CASTILHO, Angélica e SCHLUDE, Érica. *Depois do Fim: Vida, amor e Morte nas canções da Legião Urbana*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Hama, 2002.

CORRÊA, Tupã G. *Rock:* nos passos da moda. Campinas, Papirus, 1989.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80.* 5ª Ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Renato Russo: O trovador solitário.* Relume Dumará/ Ediouro, Rio de Janeiro, 2000.

FAVARETTO, Celso. *Alegoria alegria.* São Paulo, Atelier editorial, 2007.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000).* São Paulo, Annablume, 2007.

FRIEDLANDER, Paul. Rock and Roll: uma história social. Rio de Janeiro, Record, 2002.

JAMBEIRO, O. *Canção de Massa: as condições da produção*. São Paulo, Pioneira, 1977.

MEDAGLIA, J. *Música Impopular*. São Paulo, Global, 1988.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Les Batutas, 1922: uma antropofagia da noite parisiense". In: *RBCS* vol. 20 n. 58 junho, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". In: *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

NAPOLITANO, M. *Cultura brasileira: utopia e massificação* (1950-1980). São Paulo, Contexto, 2001.

_____. *História & Música*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

_____.*O conceito de "MPB" nos anos 60. História*. Questões e Debates. Curitiba: Ed. Da UFPR, vol. 1, nº 30, jan/ jun 1999.

_____.*Seguindo a canção: engajamento político e* Indústria Cultural *na MPB (1959-1969)*. São Paulo, ANNABLUME/FAPESP, 2001.

PINTO, Mayra. *Noel Rosa: o humor na canção.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2012.

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

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1986.

SQUEFF, Ênio. WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, 2ª edição.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo, Ed. Escuta, 2011

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002.

_____. *O Século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* São Paulo, Editora 34, 1998.

_____. *Música popular brasileira: um tema em debate*. São Paulo, Editora 34, 1997.

_____. *Os sons que vêm das ruas*. São Paulo, Edições Tinhorão, 1976.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto.* Petrópolis, Editora Vozes, 1975. Música Popular. Um tema em debate. (acrescentar)

TREECE, David: "Melodia, texto e o *Cancionista* de Luiz Tatit: novos rumos da Música Popular Brasileira", in *Tereza Revista de literatura Brasileira* 4/5, São Paulo, Edusp, 2004.

VAZ, Gil N. *História da música independente.* São Paulo, Brasiliense, 1988.

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

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo, Companhia das letras: Círculo do livro, 1989.

DISCOGRAFIA

ALÉM DE NÓS. *Além de nós.* CD, Independente, 2010.

ARACI DE ALMEIDA & REGIONAL. LP, 78 rpm, RCA/Victor, 1940

BANDA MALDITA. *Nero.* CD, Independente, 2010.

BARÃO VERMELHO. *Barão Vermelho.* CD, Warner Music, 2004.

_____. CD, *Supermercados da Vida* WEA, 1992

BELCHIOR. LP, *Elogio da loucura.* PolyGram, 1988.

_____. CD, *Vício Elegante.* Paraíso/GPA/Velas, 1996.

BLAKE RIMBAUD. CD, *Vários. Independente,* 2004.

CÁTIA DE FRANÇA. LP, *20 Palavras ao redor do Sol* Epic/CBS, 1979.

CAZUZA. LP, *Burguesia.* PolyGram, 1989.

_____. LP, *Ideologia.* PolyGram, 1988.

_____. LP, *Exagerado.* Som livre, 1985.

CELSO FONSECA. CD, *Paradiso.* Dubas Música, 1997.

CHICO CÉSAR. CD, *Francisco forró y frevo* EMI-Music, 2008.

CHICO PINHEIRO. CD, *Chico Pinheiro* Biscoito Fino, 2006.

CLAUDIO ZOLI. CD, *Fetiche.* PolyGram. 1991.

ENGENHEIROS DO HAWAII. CD, *Acústico MTV* Universal Music, 2005.

_____. CD, *Gessinger, Licks e Maltz.* RCA, 1992.

FAGNER. CD, *Fagner.* Sony Music, 2001.

FLÁVIA BITTENCOURT. CD, *Sentido.* Som Livre, 2006.

FLÁVIO VENTURINI. CD, *Não se apague esta noite.* Trilhos/Som Livre, 2009.

FRANCIS HIME. CD, *Francis.* Som Livre, 1980.

HANOI HANOI. CD, *Fanzine.* SBK/CBS, 1988

HERBERT VIANNA. CD, *O som do sim.* EMI-Odeon, 2000.

HOJERIZAH. LP, *Pele.* Plug/BMG Ariola, 1988.

IRA! CD, *Isso é amor!* DECK/ Abril Music, 1999.

_____. CD, *Entre seus rins.* Deck Disc, CD, 2001.

ITAMAR ASSUMPÇÃO. CD, *Pretobrás - Por que eu não pensei nisso antes.* Atração Fonográfica, 1998.

JORGE MAUTNER. LP, *Antimaldito.* Nova República/Polygram, 1985.

LEGIÃO URBANA. LP, *Dois*. EMI Odeon, 1986.

_____. CD, *Uma outra estação.* EMI Music, 1997.

_____. CD, *V*. EMI Music, 1991.

LÍNGUA DE TRAPO. LP, *Língua de Trapo* Lira Paulistana, 1982.

LOU REED. LP, *Transformer.* RCA, 1972.

LUCINA. CD, *A música em mim.* Duncan Discos, 2007.

LUIZ MELODIA. LP, *Maravilhas Contemporâneas.* Som Livre, 1977.

MATIZ. CD, *Single*. Independente, 2007.

NICO REZENDE. CD, *Nico Rezende.* WEA, 1987.

OSWALDO MONTENEGRO. LP, *Poeta Maldito...Moleque Vadio*. WEA, 1979.

PARALAMAS DO SUCESSO. *Hey Na Na.* EMI-Odeon, CD, 1998.

PR5. CD, *Zum Zum*. Som Livre, 2004.

REYNALDO BESSA. CD, *Angico*. Devil Discos, 2002.

RODRIGO BITTENCOURT. CD, *Canção pra ninar adulto*. Independente, 2003.

RPM. LP, *Revoluções por minuto*. Epic, 1985.

RUBI. CD, *Rubi.* Independente, 1998.

SIMONE. CD, *Seda Pura.* Universal Music, 2001.

SKANK. CD, *Maquinarama.* Chaos-Sony, 2000.

SUPERCARAS. CD, Independente, 1996.

VITOR RAMIL. LP. *Tango*. EMI, 1987.

ZECA BALEIRO. *Líricas.* MZA/Universal Music, 2000.

_____. CD, *Pet-shop mundo cão.* Sony Music, 2002.

_____. CD, *Por onde andará Stephen Fry?* MZA/Universal Music, 1997.

_____. CD, *Vô Imbolá.* MZA/Universal Music, 1999.

ZIZI POSSI. LP, *Flor do Mal.* Polygram, 1978.

ANEXO I – CANÇÕES DO CORPUS

I.1 – CANÇÕES COM REFERÊNCIAS FRANCESAS

À francesa

Compositores: (Claudio Zoli/ Antônio Cícero)
Intérprete: Claudio Zoli
Ano de lançamento: 1991
Álbum: Fetiche
Gravadora: PolyGram
Fonte (catalogação): www.vagalume.com.br (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (29/04/2013)
Fonte (letra): transcrita por José Eduardo Rube de Almeida

Meu amor se você for embora
Sabe lá o que será de mim
Passeando pelo mundo a fora
Na cidade que não tem mais fim
Hora dando fora hora bola
Um irresponsável pobre de mim

Se eu te peço para ficar ou não
Meu amor eu lhe juro
Que não quero deixá-la na mão
E nem sozinha no escuro
Mas os momentos felizes
Não estão escondidos
Nem no passado e nem no futuro

Meu amor não vai haver tristeza
Nada além de fim de tarde a mais
Mas depois das luzes todas acesas
Paraísos artificiais
E se você saísse ***à francesa***
Eu viajaria muito mais muito mais

Babylon

Compositor: Zeca Baleiro
Intérprete: Zeca Baleiro
Ano de lançamento: 2000
Álbum: *Líricas*
Gravadora: MZA/Universal Music
Fonte (catalogação): www.vagalume.com.br (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (25/04/2013)
Fonte (letra): transcrita por José Eduardo Rube de Almeida (25/04/2013)

Baby I'm so alone
Vamos pra Babylon
Viver a pão-de-ló e ***moet chandon***
Vamos pra Babylon
Vamos pra Babylon
Gozar sem se preocupar com amanhã
Vamos pra Babylon
Baby baby Babylon

Comprar o que houver au revoir ralé
Finesse s'il vous plait mon dieu je t'aime glamour
Manhattan by night
Passear de iate nos mares do pacífico sul

Baby i'm alive like a rolling stone
Vamos pra Babylon
Vida é um ***souvenir*** made in hong kong
Vamos pra Babylon
Vem ser feliz ao lado desse ***bon vivant***
Vamos pra Babylon
Baby baby Babylon

De tudo provar champanhe ***caviar***
Scotch ***escargot*** rayban bye bye miserê
Kaya now to me o céu seja aqui
Minha religião é o prazer

Não tenho dinheiro pra pagar a minha ioga
Não tenho dinheiro pra bancar a minha droga
Eu não tenho renda pra descolar a merenda
Cansei de ser duro vou botar minh'alma à venda
Eu não tenho grana pra sair com o meu broto
Eu não compro roupa por isso que eu ando roto
Nada vem de graça nem o pão nem a cachaça
Quero ser caçador ando cansado de ser caça

Ai morena viver é bom, esquece as penas vem morar comigo em Babylon

Brigitte Bardot

Compositor: Zeca Baleiro
Intérprete: Zeca Baleiro
Ano de lançamento: 2000
Álbum: Líricas
Gravadora: MZA/ Universal
Fonte (catalogação): www.vagalume.com.br (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (25/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (25/04/2013)

A saudade
É um trem de metrô
Subterrâneo obscuro
Escuro claro
É um trem de metrô
A saudade
É prego parafuso
Quanto mais aperta
Tanto mais difícil arrancar
A saudade
é um filme sem cor
Que meu coração quer ver colorido

A saudade
É uma colcha velha
Que cobriu um dia
Numa noite fria
Nosso amor em brasa
A saudade
É ***Brigitte Bardot***
Acenando com a mão
Num filme muito antigo

A saudade vem chegando
A tristeza me acompanha!
Só porque... Só porque...
O meu amor morreu
Na virada da montanha
O meu amor morreu
Na virada da montanha
E quem passa na cidade
Vê no alto
A casa de sapé
Ainda...
A trepadeira no carramanchão
Amor-perfeito pelo chão, em quantidade...

Entre seus rins

Compositor: Edgar Scandurra
Intérprete: Ira!
Ano de lançamento: 2001
Álbum: Entre seus rins
Gravadora: DeckDisc
Fonte (catalogação): www.vagalume.com.br (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (25/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (25/04/2013)

Te amo
Isso eu posso te dizer
Como eu gosto de você
Como eu gosto de você

Te quero
Isso é tudo que eu sei
Que eu gosto de você
Ah! Como eu gosto de você

O que eu sinto
Não é difícil explicar
É o amor como uma fonte a jorrar
Pura emoção

E o meu sonho
Nem consigo me lembrar
Mas o certo é que você estava lá
Sonho real
Sonho real

Seu beijo
Minhas mãos em seu quadril
Madrugada tão febril
Ah! Como eu gosto de você

Meu exílio
É em seu corpo inteiro
És meu país estrangeiro
Ah! Como eu gosto de você

Me deu o dedo
Eu quis o braço e muito mais
E agora estou a fim
De ficar ***entre seus rins***

Ideologia

Compositores: Cazuza/ Roberto Frejat
Intérprete: Cazuza
Ano de lançamento: 1988
Álbum: Ideologia
Gravadora: PolyGram
Fonte (catalogação): encarte do LP (25/04/2013)
Fonte (fonograma): o próprio LP (25/04/2013)
Fonte (letra): encarte do LP (25/04/2013)

Meu partido
É um coração partido
E ***as ilusões estão todas perdidas***
Os meus sonhos foram todos vendidos
Tão barato que eu nem acredito
Eu nem acredito
Que aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Frequenta agora as festas do ***"Grand Monde"***

Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia
Eu quero uma pra viver
Ideologia
Eu quero uma pra viver

O meu prazer
Agora é risco de vida
Meu sex and drugs não tem nenhum rock 'n' roll
Eu vou pagar a conta do analista
Pra nunca mais ter que saber quem eu sou
Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Agora assiste a tudo em cima do muro

Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia
Eu quero uma pra viver
Ideologia
Eu quero uma pra viver

L'âge d'or

Compositor: Renato Russo
Formato: CD
Intérprete: *Legião Urbana*
Ano de lançamento: 1991
Álbum: V
Gravadora: EMI-Odeon
Fonte (catalogação): Encarte do CD (25/04/2013)
Fonte (fonograma): O próprio CD(25/04/2013)
Fonte (letra): Encarte do próprio CD (25/04/2013)

Aprendi a esperar, mas não tenho mais certeza
Agora que estou bem, tão pouca coisa me interessa
Contra minha própria vontade sou teimoso, sincero
E insisto em ter vontade própria

Se a sorte foi um dia alheia ao meu sustento
Não houve harmonia entre ação e pensamento

Qual é o teu nome? Qual é o teu signo?
Teu corpo é gostoso, teu rosto é bonito
Qual é o teu arcano? Tua pedra peciosa?
Acho tocante acreditares nisso
Já tentei muitas coisas, de heroína a Jesus
Tudo o que já fiz foi por vaidade
Jesus foi traído com um beijo
Davi teve um grande amigo
E não sei mais se é só questão de sorte

Eu vi uma serpente entrando no jardim
Vai ver que é de verdade dessa vez
Meu tornozelo coça, por causa de mosquito
Estou com os cabelos molhados, me sinto limpo

Não existe beleza na miséria
E não tem volta por aqui,
Vamos tentar outro caminho
Estamos em perigo, só que ainda não entendo
É que tudo faz sentido

E não sei mais se é só questão de sorte
Não sei mais, não sei mais, não sei mais...
Oh, oh
Lá vem os jovens gigantes de mármore
Trazendo anzóis na palma da mão
Não é belo todo e qualquer mistério?
O maior segredo é não haver mistério algum

La maison dieu

Compositores: Dado Villa-Lobos/Renato Russo/Marcelo Bonfá
Intérprete: *Legião Urbana*
Ano de lançamento: 1997
Álbum: Uma outra estação
Gravadora: EMI-Odeon
Fonte (catalogação): Encarte do CD (25/04/2013)
Fonte (fonograma): O próprio CD (25/04/2013)
Fonte (letra): Encarte próprio CD (25/04/2013)

Se dez batalhões viessem à minha rua
E vinte mil soldados batessem à minha porta
À sua procura
Eu não diria nada
Porque lhe dei minha palavra

Teu corpo branco já pegando pêlo
Me lembra o tempo em que você era pequeno
Não pretendo me aproveitar
E de qualquer forma quem volta
Sozinho p'rá casa sou eu

Sexo compra dinheiro e companhia
Mas nunca amor e amizade, eu acho
E depois de um dia difícil
Pensei ter visto você
Entrar pela minha janela e dizer
- Eu sou a tua morte
Vim conversar contigo
Vim te pedir abrigo
Preciso do teu calor

Eu sou
Eu sou
Eu sou a pátria que lhe esqueceu
o carrasco que lhe torturou
o general que lhe arrancou os olhos
o sangue inocente
de todos os desaparecidos

O choque elétrico e os gritos
- Parem por favor, isso dói

Eu sou
Eu sou
Eu sou a tua morte
Vim lhe visitar como amigo

Devemos flertar com o perigo
Seguir nossos instintos primitivos
Quem sabe não serão estes
Nossos últimos momentos divertidos?

Eu sou a lembrança do terror
De uma revolução de merda
De generais e de um exército de merda
Não, nunca poderemos esquecer
Nem devemos perdoar
Eu não anistiei ninguém

Abra os olhos e o coração
Estejamos alertas
Porque o terror continua
Só mudou de cheiro
E de uniforme

Eu sou a tua morte
E lhe quero bem
Esqueça o mundo, vim lhe explicar o que virá
Porque eu sou, eu sou, eu sou

Salão de Beleza

Compositor: Zeca Baleiro
Intérprete: Zeca Baleiro
Ano de lançamento: 1997
Álbum: *Por onde andará Stephen Fry?*
Gravadora: MZA/Universal
Fonte (catalogação): Encarte do CD (25/04/2013)
Fonte (fonograma): O próprio CD (25/04/2013)
Fonte (letra): Encarte próprio CD (25/04/2013)

Se ela se penteia eu não sei
Se ela usa maquilagem eu não sei
Se aquela mulher é vaidosa eu não sei
Eu não sei, eu não sei

Vem você me dizer que vai a um salão de beleza
Fazer permanente massagem rinsagem
Reflexo e otras cositas más (2x)

Baby você não precisa de um salão de beleza
Há menos beleza num salão de beleza
A sua beleza é bem maior do que qualquer beleza de qualquer salão (2x)

Mundo velho e decadente mundo
Ainda não aprendeu a admirar a beleza
A verdadeira beleza
A beleza que põe mesa
E que deita na cama
A beleza de quem come
A beleza de quem ama
A beleza do erro
Do engano
Da imperfeição

Belle belle como ***Linda Envangelista***
Linda Linda como ***Isabelle Adjani***
Ai bela morena ai morena bela
Quem foi que te fez tão formosa
É mais linda que a rosa
Debruçada na janela

Um dia em *Provença*

Compositor: Herbert Vianna/ Thedy Corrêa
Intérprete: Os Paralamas do Sucesso
Ano de lançamento: 1998
Álbum: Hey Na Na
Gravadora: EMI-Odeon
Fonte (catalogação): Encarte do CD (25/04/2013)
Fonte (fonograma): O próprio CD (25/04/2013)
Fonte (letra): O próprio CD (25/04/2013)

Agora, bem aí aonde você está
Sozinha, olhando pro mar
Se o mundo parece não se mover
O que eu posso ser pra você?

Um atalho pra casa, uma folha no vento
O gesto gentil de alguém
Um agasalho quando escurecer
O que eu posso ser pra você?

Se nada anda, tenha paciência
Retribua se alguém te sorri
Cante uma canção pro seu bem-querer
O que eu posso ser pra você?

Um dia em ***Provença***
Perto de ***Brignoles***
O primeiro homem a pisar no sol
Só pra ver

O gelo da dor derreter
O que eu posso ser pra você?
É o que eu quero saber

Une chanson triste

Compositor: Herbert Vianna
Intérprete: Herbert Vianna
Formato: CD
Ano de lançamento: 2000
Álbum: O Som do Sim
Gravadora: EMI-Odeon
Fonte (catalogação): www.vagalume.com.br (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (29/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (29/04/2013)

Tem dias como esse
Que parecem não ter fim
Há cinzas tão escuros
Quanto o azul que há em mim
Tem dias que a tristeza vem
E estende um véu em tudo que há aqui

Queria ter certeza
Que alguém vai ouvir
Mas todos nessa mesa
Um dia têm que partir
Uns dias numa igreja e quem sabe
Eu me tornasse um dos fiéis

Tanto mar
Me dê vento e vela
Ou razão pra ficar.

I. 2 – CANÇÕES COM REFERÊNCIAS AO MITO DO POETA MALDITO

Retrato

Compositor: Oswaldo Montenegro
Intérprete: Oswaldo Montenegro
Ano de lançamento: 1979
Álbum: Poeta Maldito...Moleque Vadio
Gravadora: WEA
Fonte (catalogação): www.vagalume.com.br (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (05/08/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (05/08/2013)

Eu canto sou força que esmaga não mente e consente
Que vale o sorrir quando a hora é de luta
Sinal esperado meu peito rasgado é sinal de fé

Eu grito, sou vento, poeira sou pó, ventania
Gramado sem gente, covarde, valente
Soldado ou tenente, depende da hora, o que eu cismo de ser

Sou louco, ***poeta maldito***, moleque vadio
Moleque de pedra, de jogo de bola, de bola de meia,
De sol, goiabeira, de pó de quintal

E enfim sou a mesma palavra num outro sentido
Mero menestrel das angústias urbanas
O louco Quixote da grande cidade,
Da realidade, moinho a vencer

Maldição

Compositor: Zeca Baleiro
Intérprete: Zeca Baleiro
Ano de lançamento: 1999
Álbum: Vô Imbolá
Gravadora: MZA/ Universal Music
Fonte (catalogação): www.vagalume.com.br (5/08/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (5/08/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (5/08/2013)

Baudelaire, Macalé, Luiz melodia
Quanta ***maldição*** o meu coração não quer dinheiro quer poesia
Baudelaire, Macalé
Luiz Melodia
Rimbaud a missão
Poeta e ladrão escravo da paixão sem guia
Edgar Allan põe tua mão na pia

Lava com sabão
Tua solidão tão infinita quanto o dia
Vicentinho, Van Gogh, Luiza Erundina
Voltem pro sertão pra plantar feijão
Tulipas para a burguesia

Baudelaire, Macalé, Luiz Melodia, Waly Salomão,
Itamar Assumpção o ***resto é perfumaria***

Poetas malditos, etc...

Compositor: Rodrigo Fróes
Intérprete: Tijolo de Vera
Ano de lançamento: 2010
Álbum: Quem acredita em simetria?
Gravadora: FK Studio
Fonte (catalogação): tijolodevera.bandcamp.com (8/10/2014)
Fonte (fonograma): tijolodevera.bandcamp.com (8/10/2014)
Fonte (letra): tijolodevera.bandcamp.com (8/10/2014)

Você posa de ***poeta maldito***
Está mais pr'uma criança chorando no banheiro
Escondida para não ser ouvida

Você pensa que é Charles Bukowski
Mas está só se afogando no penúltimo copo
O plágio burguês do fundo do poço

O que procura e não parece achar
O luxo de quem não vai crescer
Nasce em desistir de andar para frente e só se debater

E você dança por espernear
Implorando por aplausos que são só espuma
Do lodo podre e rico em que você quis chafurdar

Todos porcos e poetas têm enredo de desgraça
Alguns por questão de tédio, outros por questão de raça
Quando no abatedouro são marcados os horários
Não se vê a diferença entre o servo e o voluntário (não vê?)

Há quem sinta o sue peso sobre a cadeira vaga
Não em forma de ausência, mas de nódoa fantasma
Como um estrago disperso, devorando cada tábua
Vem você, massa inerte, seus cupins e sua asma

De rasgar seda pra quem vê de cima
Encarou o sol nos olhos e acabou cego
O bajulador enfim parasita

Você rosna \"consciente\" e engajado
Só achou a sua forma de morrer pela boca
Panfletando para todos os lados

Não é difícil diagnosticar
Uma artéria entupida com entulho vivo
De pessoas, livros, ossos preguiçosos na digestão

Mas no fundo a saúde vai bem
Não há falência de órgãos se só tiraram férias
Ou se um tanto burocráticos insistem em se manter

E se não compreende o porquê de eu dizer assim
Qual é o motivo para eu estar aqui
Leia meus versos, tente reconhecer
Em qual dessas trincheiras tive o prazer de cair.

Dor Elegante

Compositor: Paulo Leminski/ Itamar Assumpção
Intérprete: Itamar Assumpção
Ano de lançamento: 1998
Álbum: Pretobrás...Por que eu não pensei nisso antes?
Gravadora: Atração Fonográfica
Fonte (catalogação): www.vagalume.com.br (9/10/2014)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (9/10/2014)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (9/10/2014)

Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Como se chegando atrasado
Andasse mais adiante

Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares
Ou coisa que os valha

Ópios, edens, analgésicos
Não me toquem nessa dor
Ela é tudo o que me sobra
Sofrer vai ser a minha última obra

Maldição

Compositor: Cazuza
Canção não foi gravada
Fonte: www.cazuza.com.br (23/03/2013)

Malditos homens
Maldita tua cara
Me olhando tão burra

Uma maldição caiu sobre mim
Ninguém entende o que eu falo
Ninguém quer saber o que sinto
Tem pena de mim, rezam missas
Apelam pra religião
A minha vida é sagrada
Pira de cronos
A sacanagem
Vão tomar vergonha na cara
A minha vida é a viagem

Fizeram macumba pra mim
Disso eu tenho certeza
Que eu sou muito amado
Pelo bloco popular

Caiu uma maldição sobre mim
Veio as trevas
Do pensamento do homem
Da dignidade das feras

Eu já aceito ter nascido marcado

I.3 - CANÇÕES COM REFERÊNCIAS A BAUDELAIRE

Caravela

Compositor: Bruno Pereira/ Vitor Pi
Intérprete: Além de nós
Ano de lançamento: 2010
Álbum: Além de nós
Gravadora: Independente
Fonte (catalogação): Entrevista com compositor (17/05/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (08/05/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/05/2013)

Queria saber de onde vem muitas coisas
Palavras escuras nesses meus versos
Queria saber, queria saber, queria saber

De onde vem o sol
De onde vem o lago
Se quer saber eu faço o que faço
Não vou parar nem que me desarmem
Eu só quero seguir
Nesse mundo

E o meu saber às vezes vem do lago
Às vezes vem de um átomo
Do átomo no espaço

Nem que o vento do leste
Cubra com areia que Pedro pisou
A caravela do peixe, caravela do peixe
O balão de nuvens que vem rodando pela cidade
Ninguém vê, ninguém vê

Bicho de 7 cabeças
Sentenças
Cada cabeça é um mundo
Pensa, fundo
De encontro ao superficial
Artificial
Artifícios artísticos
Eras, idades
Místicos, vozes
Uníssono, podes, cabes
Onde bem quereres
Prazeres invadem
Pasmem com a loucura sanidade
Sãos

E salvos pela santidade
São os
Sequelados divindade
Dividindo dúvidas
Falsetes de verdade
Para todo e qualquer
Para qualquer todo ou parte
Sendo o que quer
Baudelaire, ***Bonaparte***
Faixa preta em artes marciais de marte
Pária no macro
No micro um rei
Inversão de cosmos
Ninguém sabe o que eu sei
Pária no macro
No micro nomeei
Majestade à loucura
O peão aqui é rei

Rosa cálida

Compositores: Lucina / João Gomes
Intérprete: Lucina
Ano de lançamento: 2007
Álbum: A música em mim
Gravadora: Duncan Discos
Fonte (catalogação): www.lucina.com.br (8/05/2013)
Fonte (fonograma): www.lucina.com.br (8/05/2013)
Fonte (letra): www.lucina.com.br (8/05/2013)

Lhe aprender é voar,
É reler ***Baudelaire,***
Ouvir Bach e vibrar,
Rir e ser ***Molière***
Ou Van Gogh a pintar
O melhor da mulher,
Na existência do ser,
Rosa cálida,
Lhe aprender
É compreender-me mais,
Nascer todas as vezes que você me amar,
E ser tão rara pérola no mar.

Lhe aprender é voar,
É reler ***Baudelaire,***
Ouvir Bach e vibrar,
Rir e ser ***Molière***
ou Van Gogh a pintar
O melhor da mulher,
Na existência do ser,
Amar,
Somente com você,
Ah mar,
Ser derramado do seu meigo olhar,
Será que esse poema absorve o mar?

Ouriço na Vila

Compositores: Carlos Melo/ Guca Domenico
Intérprete: Língua de trapo
Ano de lançamento: 1982
Álbum: Língua de Trapo
Gravadora: Lira Paulistana
Fonte (catalogação): www.linguadetrapo.com.br (8/05/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (8/05/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (8/05/2013)

Eu fui à Vila Madalena apanhar minha pequena
Prum programa legal, pegar uma tela e o escambau
E na Fradique Coutinho entrei lá no Sujinho
Pra me ambientar, a *inteligenzia* toda lá
E quando fui entrando, fui logo morando
Um papo diferente, na mesa de um livre docente
Ele defendia uma tese esdrúxula, paradoxal:
- Levando-se em conta o alcoolismo crônico de Scoth Fitzgerald
E a homossexualidade imanente de Proust
Temos, pois, que E é igual a MC ao quadrado, morô?
Me encostei no balcão e feito um espião observei o alarde
Só dava Freud e Thomas Hardy
Eu fui me irritando, e o papo piorando
Pura citação, de ***Baudelaire*** até Platão
E tome Kurosawa, e tome James Joyce
E tome Hemingway, é tanto nome que nem sei
Saí meio grogue, chamando Van Gogh de Galileu Galilei
Jorge Goulart de Nora Nei
Eu sou um erudito de alto gabarito intelectual
Leio Camões no original
Sou pós graduado, formei-me advogado pelo telefone
Via Embratel pela Sourbone
Assino o Estadão, sou da oposição
Abaixo o sistema, já critiquei até cinema
Eu vou em gafieira, me amarro no Gabeira
E tô desempregado
Um dia eu chego a Jorge Amado
Voltei àquela bodega com uma raiva cega
E cuspindo prego
Me alteraram o super-ego
E fui logo citando, no estilo Marlon Brando
Uma frase em latim:
- Homus obispus James Dean
Os caras se borraram e já me contrataram para lecionar
Como professor titular
Na universidade da nossa cidade. O idioma latino
- Data vênia, Hare Krsna, como anda bem o nosso ensino!

Diferentemente lindo

Compositor: Sérgio Valente
Intérprete: Vários
Ano de lançamento: 2006
Álbum: Não há
Gravadora: ?
Fonte (catalogação): www.youtube.com.br (08/05/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (08/05/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/05/2013)

Diferentemente lindo
Surpreendentemente belo
Não me compare, sou incomum
Não me provoque, eu sou todos e cada um

Sou feito de Teresas e Souzas
Erundinas urbanas, rurais
Um misto de ***Rodin, Baudelaire***, ***Visconde de Taunay***
Sou Coliseu, ***Champs Elyseés***
Sou terra batida, eu sou sapê
Um pouco de tudo que é seu
Assim sou eu
Meu... eu... seu...

Diferentemente lindo
Surpreendentemente belo
Não me compare, sou incomum
Não me provoque, eu sou todos e cada um

Sou malemolência no olhar
Às vezes o descontrole do mar
Não queira conhecer o meu eu
Nem tente ser meu Prometeu
Minha timidez é secreta
Se constrangida vira vulcão
Sou poesia abstrata e concreta
Eu sou camaleão
Meu... eu... seu...

Diferentemente lindo
Surpreendentemente belo
Não me compare, sou incomum
Não me provoque, eu sou todos e cada um

Carta

Compositores: Mariana Diniz e Daniel Albuquerque
Intérprete: Matiz
Ano de lançamento: 2007
Álbum: Single
Gravadora: ?
Fonte (catalogação): www.vagalume.com.br (08/05/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (08/05/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/05/2013)

Passo e penso o dia inteiro
Enganando segredos, desvendando você.
Fino e ouço o seu sorriso
Falseando uma frase
Inventando um por que
Não choro, não grito.
Não passo um café
Não leio pessoa, nem ***Baudelaire***.
Não perco a graça como uma qualquer
Nem fumo um cigarro, só cumpro minha fé.

E assim sigo em frente
Sem nunca dar ré
E enfim não me mostro
Fico de pé,
Confirmo, insisto
Não te amo sequer
Mas se voltar, t aqui se quiser.

Sei que perdi a compostura,
Mas a essa altura não vou disfarçar
Vai com seu beijo inventado, e patenteado.
Alguém machucar.

Não rezo, não sofro de olho fechado.
Não fico sozinha no meio do asfalto
Nem no escuro relembrando o passado
Esqueço e apago meu eu delicado

Sorrio e me orgulho de todo o pecado
De pé eu caminho com meu salto alto
Não canso, respiro um ar emprestado.
E ando comigo, assim lado a lado.

Sonhador

Compositor: Angélica Rizzi
Intérprete: Angélica Rizzi
Ano de lançamento: 2003
Álbum: Não há
Gravadora: Não há
Fonte (catalogação): própria autora (08/05/2013)
Fonte (fonograma): Não foi gravada
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/05/2013)

Como posso alimentar meu espírito?
Se preciso acompanhar o destino!
O que posso lhe falar se não bebo do veneno da civilização!
Tenho medo da ignorância .
Receio que pode me parar!

Sou sofredor!
Sonhador!
Morro de amor por mim!
Se você souber
De alguém que queira:
Me fazer sentir um pouco especial!
Sou sofredor!
Sonhador!
Morro de amor por mim!

Gostaria de alcançar as estrelas
E leria um poema de ***Baudelaire***
No final!
O que escrito está
Regenerará!
Neste corpo que já foi santo um dia.
Acontece assim
Nas melhores famílias!

Sou sofredor!
Sonhador!
Morro de amor por mim!
Ando por aí sem destino!
A procura de mim!
Se acaso me encontrar -
Não me pare!
Eu não quero atrapalhar sua vida!
Sou sonhador!
Sofredor!
Morro de amor
Por mim

Encontro

Compositor: Chico Pinheiro
Intérprete: Chico Pinheiro
Ano de lançamento: 2005
Álbum: Chico Pinheiro
Gravadora: Biscoito Fino
Fonte (catalogação): www.chicopinheiro.com.br (08/05/2013)
Fonte (fonograma): www.chicopinheiro.com.br (08/05/2013)
Fonte (letra): www.chicopinheiro.com.br (08/05/2013)

Se eu te tirar pra dançar
E não souber te levar?
Há de haver um coração
A me resgatar no salão

Você demora a me ver
O que se há de fazer?
Não sou nenhum ***Baudelaire***
Mas vou pro que der e vier

Vem contar onde dá
Essa história
Se ficou num download
Em anexo na memória

Afinal se é real
Não nos importa
Um mais um, virtuais
Esse encontro é tudo ou nada

Se eu te dissesse que vim
Predestinado a você?
Talvez sorrisse pra mim
E até desvendasse o porquê

Mas tenho um medo sem fim
De te perder sem te ter
Melhor deixar tudo assim
Aliás, o que eu estava a dizer?

Embriague-se

Compositor: Roberto Frejat/ Guto Goffi
Intérprete: *Barão Vermelho*
Ano de lançamento: 2004
Álbum: *Barão Vermelho*
Gravadora: Warner Music
Fonte (catalogação): www.barao.com.br (9/10/2014)
Fonte (fonograma): www.barao.com.br (9/10/2014)
Fonte (letra): www.barao.com.br (9/10/2014)

Tudo acaba nisso é a única questão
Embriagar-se é preciso
Não importa que horas são

Não ser escravo do tempo,
Nas escadarias de um palácio,
Na beira de um barranco ou na solidão do quarto

Embriague-se, embriague-se
De noite ou ao meio dia
Embriague-se, embriague-se numa boa
De vinho, virtude ou poesia

Tudo acaba nisso, é a única questão
Embriagar-se é preciso
não importa que horas são

Pra quem foge, pra quem geme,
Pra quem fala, pra quem canta,
pra não ter medo da maldade, pra acordar toda a cidade

Embriague-se, embriague-se
De noite ou ao meio dia
Embriague-se, embriague-se numa boa
De vinho, virtude ou poesia
Embriague-se...Embriague-se!

Pra quem foge, pra quem geme,
Pra quem fala, pra quem canta,
pra não ter medo da maldade, pra acordar toda a cidade

Não ser escravo do tempo,
Nas escadarias de um palácio,
Na beira de um barranco ou na solidão do quarto

Embriague-se, embriague-se...

I.4 – CANÇÕES COM REFERÊNCIAS A “FLORES DO MAL”

Dias, Tardes E Noites (com a solidão)

Compositores: ?
Intérprete: Projeto Binário
Ano de lançamento:
Gravadora: ?
Fonte (catalogação): ?
Fonte (fonograma): ?
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (03/03/2013)

Praias desertas,
Desertos gelados,
Geadas que caem do céu
Dias nublados,
Nuvens espessas
Expressos que passam sem razão
Te vejo tão linda
Tão cheia de vida
Dançando ao som do vento sul
A tarde vazia
Sem poesia
Ganhou as cores do coração

As Flores do Mal
Um mal secular
Séculos de guerras e tensão
Gritos e choro
Disparos no morro
Param para ouvir uma canção

Dias sem você
Tardes na TV
Noites escuras e frias com a solidão
Me diga, o que é você?
Arde, mas não se vê
Dias, tardes e noites que passam em vão
Com a solidão

Destinos cruzados
Anos afastados
Ela me fez tão bem
Sonho acordado
Embriagado
Não resta mais ninguém

Vidas passadas,

Sombrias e erradas
A vida que você me deu
Cartas marcadas
Sempre utilizadas
Distante ele se perdeu

Com a solidão
Dias chuvosos
Que lavam meus olhos vermelhos
A cor de seus olhos
Enxergam minha alma lavada

Dias contentes
Idéias e mentes
Não tem explicação
Tudo parece ser fruto da imaginação

Da imaginação

Dias tardes e noites que passam em vão
Com a solidão

Fanzine

Compositores: Tavinho Paes/ Arnaldo Brandão
Intérprete: Hanoi-hanoi
Álbum: Fanzine
Ano de lançamento: 1988
Gravadora: SBK/CBS
Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br (24/02/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (25/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (25/04/2013)

Ninguém fica burro demais só porque viu TV
As Flores do Mal são cogumelos de néon glacê
A juventude tem um tempo certo pra se corromper
O anarquismo é o anjo da guarda de todo prazer

E tome zine, zine, zine, zine, zine em papel de xerox
O futuro é preto e branco, e todo branco e preto pode ter
E tome zine, zine, zine, zine, zine em papel de xerox
Vem do fanzine, novo papo, nova onda, novo ABC

A camisinha anti-AIDS fez a deusa Vênus virar punk
O cantor de yê-yê-yê comportado é um cafajeste junk
Chegou a hora do alimento ser todo natural
Os vermes da terra apreciam um corpo legal

No país da Xuxa os vampiros usam fio dental
A ditadura justifica o bem, praticando o mal
Um dia as palavras não vão mais deslizar pela boca
A utopia vai ser a loucura de um guru-porra-lôca

Desejo quando não se arrisca é provocação
Liberdade faz gato e sapato da proibição
A beleza dá a volta ao mundo e a chuva cai
Meu amor cabe em três versos de um hai-kai

Princípio Vital

Intérprete: Banda Maldita
Compositores: Erich Mariani
Álbum: Nero
Ano de lançamento: 2010
Gravadora: Independente
Fonte (catalogação): www.bandamaldita.com.br (25/04/2013)
Fonte (fonograma): www.bandamaldita.com.br (25/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (25/04/2013)

Do incesto e do crime
Surge por sua natureza uma estrela
Mãe de todas as prostitutas e de todos os perversos dessa terra.
O seu filho
Uma obra prima da natureza regozijava-se em um êxtase sobrenatural
Pois ele sabia que a vida seria uma eterna paixão dionisíaca.

As ***Flores do Mal*** iluminavam de neon vermelho os corpos dos jovens
Que se entregavam aos inúmeros prazeres e torturas dos templos romanos.
O eclipse escurecia o dia e os teus olhos estavam cheios de lágrimas
Quanto tempo mais para entendermos, que eu e você não somos nada.

Por mais que eu tente alcançar o prazer
Primitivo-perverso, um orgasmo sombrio
Principio vital, prazer e tortura a dor e o sexo em uma conjuntura.
Eu olhei para frente e vi que nada ia mudar
Eu me tornei uma adaptação irreversível
E inclinada a se acabar.

O Vinho

Compositor: Fagner
Intérprete: Fagner
Álbum: Fagner
Ano de lançamento: 2001
Gravadora: Sony Music
Fonte (catalogação): www.fagner.com.br (25/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (25/04/2013)
Fonte (letra): www.fagner.com.br (25/04/2013)

Quando você chegar
Veja o tempo passando
Pelas ***Flores do Mal***

Só o tempo não vê
Que eu estou esquecido
Esperando você

A noite já passou
E eu detesto revelar que andei sofrendo
Mas há um resto de saudade em seu olhar
E uma promessa de prazeres ciumentos
Meu amor

Não devemos tentar
Enganar o amor
Nem duvidar do vinho
Uma frase vulgar
Pode surpreender
Num imenso carinho

Pra que dizer que não
Verdades são banais e mesmo assim
Por caprichos vãos
Mentiras levarão você de mim

Perdidos na escuridão
Seus olhos na minha saudade
Seu vestido está em minhas mãos
Sua voz por toda a cidade
Nessas canções que eu faço
Permanece o meu destino
De adormecer em seus braços
E sonhar como um menino

Quero só pensar em ti
Em seu colo adormecer, e acordar com mais vontade de viver.

Bicho Papão

Compositores: Paulinho Lima/ Nico Rezende
Intérprete: Nico Rezende
Álbum: Nico Rezende
Ano de lançamento: 1987
Gravadora: WEA
Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br (25/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (25/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (25/04/2013)

Viva rapaz
Viva, não se vive mais
Siga sem olhar pra trás
Vá em frente, arrebente
Tortura jamais

Dias finais
Vendem esse grilo a mais
Tá no rádio, nos jornais
Fim do mundo, o medo
Calma rapaz

O apocalipse já
Conversa pra boi dormir
O homem vai prosseguir
História velha que contam

Recontam...

Flores do Mal
Tudo pra baixar o astral
Chega de juízo final
E de bicho papão
Deus é mais

Tem quem sabe o que faz
Sei que tem quem sabe...

Folha Em Branco

Compositores: ?
Intérprete: Gilson Jó
Ano de lançamento: ?
Gravadora: ?
Fonte (catalogação): ?
Fonte (fonograma): ?
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/04/2013)

A atitude que me fez chegar aqui
Não é falha
Não é folha em branco
Tudo que me bate na cabeça
Eu faço
Mesmo que depois me arrependa
De fato
A ilusão que assola meu viver
É ruim quando tem de endurecer
A juventude, a mocidade e a vontade
De querer crescer
Mesmo sabendo que as ruas da cidade
Podem estar escuras
Mesmo podendo fazer o diferente
A paixão aflora
Quantas vezes você sonhou em mudar
As metades e atitudes
Das faces e das ***Flores do Mal***
As ilusões e as decepções
Como trocar de roupa
Colorir os cabelos
Cruzar os braços
Ou cruzar a rua
Mudar de direção

Sempre a mesma história

Compositores: Francisco Romero
Intérprete: Supercaras
Ano de lançamento: 1996
Gravadora: ?
Fonte (catalogação): entrevista com Francisco Romero (9/04/2012)
Fonte (fonograma): www.supercaras.com (22/03/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (09/04/2013)

O núcleo do problema, o lema de toda a nação
Quando "ordem e progresso" vai deixar de ser apenas um brasão?
Existem tantos problemas que o lema até deixa de ter razão
(Tantos problemas sem solução!)

No papel tudo é tão bonito, no futuro nos espera a perfeição
O passado é uma página virada e o presente uma página à virar
E os nossos sonhos? Aprendemos a não deixar de sonhar
(Em quem vamos confiar?)

Desconfie da própria sombra, não fuja de assombração
Toda hora da TV, numa esquina qualquer se vê terrores de um filme de ficção
O homem pisou na lua e na rua continua sem se ter o que comer
(Você não quer nem saber!)

Mas você tem sua vida: um dia vale um milhão
O paraíso é logo ali, atrás do morro, atrás da poluição
No passado tudo era tão bonito, tão infinito que até dói o coração

Só você sabe o peso da tua cruz e o quanto ela é pesada
Só eu sei quanto me dói não poder fazer mais nada
Vai ver é uma história que nunca acaba, uma idéia que é sempre derrotada
Sei a dor do fim de uma história mal contada

Desconfie da própria sombra, não fuja de assombração
Toda hora da TV, numa esquina qualquer se vê terrores de um filme de ficção
O homem pisou na lua e na rua continua sem se ter o que comer
(Você finge não saber!)

Mas é cada um por si, não foi assim que eu aprendi
Uma coisa assim não pode ser normal. No meio de tanto mal foi que eu vivi
O egoísmo a flor da pele, flores que um dia eu colhi...
Flores do mal, flores astrais, um grande jardim na tua varanda!
Assim como você sempre quer mais, sempre tem alguém que já perdeu a esperança
Não são coisas que não mudam jamais e nem problemas que podemos esquecer
Enquanto crianças pedem um trocado você fecha o vidro do teu carro
(E tenta se proteger!)

Flores do Mal

Compositores: Roberto Frejat/ Mauro Santa Cecília
Intérprete: *Barão Vermelho*
Ano de lançamento: 1992
Álbum: Supermercados da Vida
Gravadora: WEA
Fonte (catalogação): www.barao.com.br (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (22/03/2013)
Fonte (letra): www.barao.com.br (22/03/2013)

Não me atire no mar de solidão
Você tem a faca, o queijo e meu coração nas mãos
Não me retalhe em escândalos
Nem tão pouco cobre o perdão
Deixe que eu cure a ferida dessa louca paixão

Que acabou feito um sonho
Foi o meu inferno, foi o meu descanso

A mesma mão que acaricia, fere e sai furtiva
Faz do amor uma história triste
O bem que você me fez nunca foi real
Da semente mais rica, nasceram ***flores do mal***

Huummm....

Não me atire no mar de solidão
Você tem a faca, o queijo e meu coração nas mãos
Não me retalhe em escândalos
Nem tão pouco cobre o perdão
Deixe que eu cure a ferida dessa louca paixão

Não me esqueça por tão pouco
Nem diga adeus por engano
Mas é sempre assim

A mesma mão que acaricia, fere e sai furtiva
Faz do amor uma história triste
O bem que você me fez nunca foi real
Da semente mais rica, nasceram ***flores do mal***

Flor do mal

Compositores: Domingos Correia/ Santos Coelho
Intérprete: Vicente Celestino
Ano de lançamento: 1915
Álbum: Flor do Mal
Gravadora: Odeon
Fonte (catalogação): www.dicionariompb.com.br (10/05/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (10/05/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (10/05/2013)

Oh, eu recordo-me ainda, deste fatal dia
É, disseste-me, Arminda, indiferente e fria.
- És o meu romance enfim, Senhor, basta
- Esquece-te de mim, amor

Por quê? Não procuras indagar, a causa ou a razão?
Por quê? Eu não te posso amar? Não indagues não
Será fácil de esquecer. Prometa, minha flor
Não mais ouvir falar de amor.

Amor, hipócrita fingido coração
De granito ou de gelo, maldição
Oh! Espírito satânico, perverso, titânico chacal
Do mal, num lodaçal imerso

Sofrer, quanto tenho sofrido, sem ter a consolação
O Cristo também foi traído
Por quê? Não posso ser então, não

Que importa, o sofrer ferino
Das coisas é ordem natural, seguirei o meu destino,
Chamar-te, eternamente, ***Flor do Mal***.

As Flores do Mal

Compositor: Renato Russo
Intérprete: *Legião Urbana*
Ano de lançamento: 1997
Gravadora: EMI-Odeon
Fonte (catalogação): Encarte do CD (22/03/2013)
Fonte (fonograma): próprio CD (22/03/2013)
Fonte (letra): Encarte do CD (22/03/2013)

Eu quis você
E me perdi
Você não viu
E eu não senti
Não acredito nem vou julgar
Você sorriu, ficou e quis me provocar
Quis dar uma volta em todo o mundo
Mas não é bem assim que as coisas são
Seu interesse é só traição

E mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais

Tua indecência não serve mais
Tão decadente e tanto faz
Quais são as regras? O que ficou?
O seu cinismo essa sedução
Volta pro esgoto, baby
Vê se alguém lhe quer
O que ficou é esse modelito da estação passada
Extorsão e drogas demais
Todos já sabem o que você faz
Teu perfume barato, teus truques banais
Você acabou ficando pra trás

Porque mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Mentir é fácil demais
Volta pro esgoto, baby
E vê se alguém te quer

Vício elegante

Compositores: Belchior/ Ricardo Bacelar
Intérprete: Belchior
Ano de lançamento: 1996
Gravadora: Paraíso/ GPA/Velas
Álbum: Vício Elegante
Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br (25/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (25/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (25/04/2013)

Se uma estrela cai do céu
Vai para o Japão
E entra em meu quarto de hotel
Como a gueixa de plantão

Todo zen, fumando espero
Essa deusa vem me ver
Mais sensual que bolero
Em calma, luxo e prazer

Versos perversos das ***"Flores do Mal"***
Nesse romance, fantasia oriental
Cenas obscenas? Não! Apenas de amor!
Que estou navegando em uma tela multicor

Ligo o rádio contra o tédio
Que vício elegante!
Em gozo em paz teu assédio
Numa onda de amante!
O viver é de improviso
Faz sua própria lei...
Mas navegar é preciso:
Vou mandar-te um *lay-lady-lay*
Tão pós-moderna a eterna paixão
Nesse programa guia de navegação
Vi seu poema no meu computador
Que estou navegando numa tela multicor.

Girassol

Compositores: Chico César
Intérprete: Chico César
Ano de lançamento: 2008
Álbum: Francisco forró y frevo
Gravadora: EMI Music
Fonte (catalogação): www.chicocesar.com.br (22/03/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (22/03/2013)
Fonte (letra): www.chicocesar.com.br (22/03/2013)

Hoje nasceu um girassol
Nos trilhos da avenida central
Eu desejo o girassol
Que não nasce no meu quintal

Qualquer girassol que nascer
Em qualquer lugar afinal
Também é o meu girassol
Fico feliz em saber

Hoje nasceu um girassol
No jardim das ***Flores do Mal***
Quando nasce um girassol
As flores fazem um Carnaval

Quem namora um girassol
Nunca se cansa meu bem
Vai ter filho girassol
Que entra na dança também

Girassol nosso destino
Gira tão solto no ar
Quando o sol está dormindo
Giramos para o luar

Rebelião

Compositores: Samuel Rosa/ Chico Amaral
Intérprete: Skank
Ano de lançamento: 2000
Gravadora: Chaos/ Sony
Fonte (catalogação): www.skank.com.br (22/03/2013)
Fonte (fonograma): www.skank.com.br (22/03/2013)
Fonte (letra): www.skank.com.br (22/03/2013)

Nem todo o arsenal das guarnições civis
Nem trezentos fuzis m-16
Nem as balas do Clinton, as bulas do Papa
Nem os tapas dos que guardam leis
Nada disso vai fazer a gente acatar
O absurdo ad aeternum desse lugar
Décimo círculo do último inferno
Infecto, sem luz, sem letra, sem lei
E pronto pra queimar

Inferno de Dante diante de cada um
Da hora em que começa a manhã
Até a hora em que a cela se esfria, suja e sombria
E a lua livre meio que zomba de nós
Nem todo o aparato da Santa Inquisição
Nem a dancinha do padre na sua televisão
Bi Babulina chegou com gasolina e colchão
E a esperança é mato no coração
E pronto pra queimar

Não há solução, nem mesmo hipocrisia
Não há qualquer sinal de melhorar um dia
Se você não se importa eu vou dinamitar
A porta, a porra dessa masmorra
Nem a educação do colégio Rousseau
Pode dar conta do que aqui se passa
Flores do Mal! Luz do horror!
Farol da barra dessa desgraça
Só serve pra queimar

I.5 – CANÇÕES REFERÊNCIAS A RIMBAUD E A SUA OBRA

Bois e Vacas

Compositor: Edu Planchez
Intérprete: Blake Rimbaud
Ano de lançamento: 2004
Álbum: Não há
Gravadora: Independente
Fonte (catalogação): entrevista com o autor (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (22/03/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (1/11/2013)

Quem de vocês é ***Rimbaud?***
Silvia Teles, Michael Jackson?

Sim, salve Celso Sim!
Sim, salve Monsueto!
Sim, salve Candeia!
Sim, salve Nelson Sargento!

Venha ver a vassoura de minha voz papoula foder o bronze de nossas medalhas
Raízes e folhas, algo que valha, um segundo, um ponto morto, dez línguas canalhas cem mil dedos navalhas rabiscando o céu inferno de nossas patas

Casco de cavalo
Unha de bizonte
Carranca de leão

Prince, os meus bois e tuas vacas embaralham as letras da teta
Eu Edu Planchêz tantas teias canto essa raio de canção
para perfumar teu nome
com o gelo cromático de Nietzsche
em meio a uma salada de bananas com abacates

Israel, os meus bois e tuas vacas embaralham as letras da teta
Eu Edu Planchêz tantas teias canto essa merda de canção
para perfumar teu nome
com o gelo cromático de Nietzsche
em meio a uma salada de bananas com abacate

Iluminação

Compositor: Jorge Mautner
Intérprete: Jorge Mautner
Ano de lançamento: 1985
Álbum: Antimaldito
Gravadora: Nova República/Polygram
Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (13/08/2013)
Fonte (letra): www.letras.mus.br.com.br (1/11/2013)

Quando a chuva que é tão cinza
E tristonha e gelada
Mas também veio com vento
Me molhou pela primeira vez
Eu tive a ***iluminação...***
Hei, hei!

Eu vi o mundo de uma cor
Que eu nunca imaginei
Que o mundo era aquilo
Que eu sonhei
Vaidade, Vaidade, Vaidade das Vaidades
Tudo é vaidade, eu sei

Hei, hei!

Mas quem teve a ***iluminação***
É um rei, é um rei, é um rei, é um rei
Eu sou um rei!
E eu digo pra toda essa gente
Que me chama de alienado
E que diz que eu vivo errado
E que eu vivo em confusão

Hei, hei!

Eu tenho dó é dessa gente
Que ainda vive no século passado
E ainda acredita em salvação.
E eu me deixo influenciar
Por tudo o que existe por aí
Amém, Ananda, ***Arthur***, Zumbi,
Bob Dylan, Zaratustra,
Caetano, Gil
E o Budismo Zen

Hei hei!

Enquanto vou tomando uma caipora
Vejo o mundo caminhando para a
Terceira Guerra Mundial
Eu não tenho ninguém!
E quando a chuva se encontra com o vento
E os dois cavalgam juntos com o tempo
Sei que falo com Deus e com Satanás

Hei hei!

E como disse Ray Charles,
"Pela música cheguei a Deus
E quando cheguei a Deus, vi que tinha chegado ao Diabo,
Jamais quero desfazer esse pacto por toda a eternidade"
E os dois são meus amigos
E dançam valsa dentro do meu coração
Isso é Guerra e Paz
E eu não tenho opinião
E não ligo pra ninguém
E não ligo pra você também
Porque só existe a solidão

Hei, hei!

E só existe o ódio misturado com o amor
E as paixões que são átomos em turbilhões
O caos do mundo, o cosmos
E essa velha paixão!

Canção Da Torre Mais Alta

Compositores: (Flávio Murrah/ poema “Chanson de la plus haute tour” traduzido por Ledo Ivo)
Intérprete: Hojerizah
Ano de lançamento: 1988
Álbum: Pele
Gravadora: Plug/BMG-Ariola
Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br (8/04/2013)
Fonte (Fonograma): www.kboing.com.br (8/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (8/04/2013)

Venha, venha, venha
venha o tempo.
        que nos enamora
        de pacientar tanto, tanto.
para sempre esqueço
temores e dores
aos céus já se foram
e a sede malsã
me obscurece as veias
venha, venha o tempo
venha, venha o tempo
que nos enamora
e faz que nos
enamora e faz
    assim a campina
entregue ao olvido
extensa e florida
de incenso e de joios
ao zumbir sinistro
das moscas, moscas imundas
    das moscas, moscas
moscas, moscas imundas
venha o tempo
venha, venha o tempo
que nos enamora
nos enamora
venha o tempo

Eduardo e Mônica

Compositor: Renato Russo
Intérprete: *Legião Urbana*
Ano de lançamento: 1986
Álbum: Dois
Gravadora: EMI-Odeon
Fonte (catalogação): Encarte do LP (22/04/2013)
Fonte (fonograma): LP (22/04/2013)
Fonte (letra): Encarte do LP (22/04/2013)

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

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

"Eduardo e Mônica" um dia se encontraram sem querer
E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer
Foi um carinha 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 Mônica riu e quis saber um pouco mais
Sobre o boyzinho que tentava impressionar
E o Eduardo, meio tonto, só pensava em ir pra casa
- É quase duas, eu vou me ferrar

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

"Eduardo e Mônica" eram nada parecidos
Ela era de Leão e ele tinha dezesseis
Ela fazia Medicina e falava alemão
E ele ainda nas aulinhas de inglês
Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus
De Van Gogh e dos Mutantes
Do Caetano e de Rimbaud

E o Eduardo gostava de novela
E jogava futebol-de-botão com seu avô
Ela falava coisas sobre o Planalto Central
Também magia e meditação
E o Eduardo ainda estava
No esquema "escola, cinema, clube, televisão"

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

“Eduardo e Mônica” fizeram natação, fotografia
Teatro e artesanato e foram viajar
A Mônica explicava pro Eduardo
Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar
Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer
E decidiu trabalhar
E ela se formou no mesmo mês
Em que ele passou no vestibular
E os dois comemoraram juntos
E também brigaram juntos, muitas vezes depois
E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa
Que nem feijão com arroz

Construíram uma casa uns dois anos atrás
Mais ou menos quando os gêmeos vieram
Batalharam grana e seguraram legal
A barra mais pesada que tiveram

“Eduardo e Mônica” voltaram pra 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?

Só as mães são felizes

Compositores: Cazuza/ Roberto Frejat
Intérprete: Cazuza
Ano de lançamento: 1985
Álbum: Exagerado
Gravadora: Som Livre
Fonte (catalogação): www.cazuza.com.br (8/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (8/04/2013)
Fonte (letra) www.vagalume.com.br (8/04/2013)

Você nunca varou
A Duvivier às 5
Nem levou um susto saindo do Val improviso
Era quase meio-dia
No lado escuro da vida

Nunca viu Lou Reed
"Walking on the Wild Side"
Nem Melodia transvirado
Rezando pelo Estácio
Nunca viu Allen Ginsberg
Pagando michê no Alaska
Nem ***Rimbaud*** pelas tantas
Negociando escravas brancas

Você nunca ouviu falar em ***maldição***
Nunca viu um milagre
Nunca chorou sozinha num banheiro sujo
Nem nunca quis ver a face de Deus

Já frequentei grandes festas
Nos endereços mais quentes
Tomei champanhe e cicuta
Com comentários inteligentes
Mais tristes que os de uma puta
No Barbarella àss 15 pras 7

Você já reparou como os velhos
Vão perdendo a esperança
Com seus bichinhos de estimação e plantas?
Já viveram tudo
E sabem que a vida é bela

Você reparou na inocência
Cruel das criancinhas
Com seus comentários desconcertantes?
Elas adivinham tudo

E sabem que a vida é bela

Você nunca sonhou
Ser currada por animais
Nem transou com cadáveres?
Nunca traiu teu melhor amigo
Nem quis comer a tua mãe?

Só as mães são felizes

Cinema Americano

Compositor: Rodrigo Bittencourt
Intérprete: Rodrigo Bittencourt
Ano de lançamento: 2003
Álbum: Canção pra ninar adulto
Fonte (catalogação): www.dicionariompb.com.br (08/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (08/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/04/2013)

Tão homem tão bruto tão Coca-Cola nego tão rock n'roll
Tão bomba atômica tão amedrontado tão burro tão desesperado
Tão jeans tão centro tão cabeceira tão Deus
Tão raiva tão guerra tanto comando e adeus
Tão indústria tão nosso tão falso tão Papai Noel
Tão Oscar tão triste tão chato tão homem Nobel
Tão hot dog tão câncer social tão narciso
Tão quadrado tão fundamental
Tão bom tão lindo tão livre tão Nova York
Tão grana tão macho tão western tão Ibope
Racistas paternalistas acionistas
Prefiro os nossos sambistas

A ponte de safena Hollywood e o sucesso
O cinema a Casa Branca a frigideira e o sucesso
A Barra da Tijuca Hollywood e o sucesso
Prefiro os nossos sambistas

Prefiro o poeta pálido anti-homem que ri e que chora
Que lê ***Rimbaud***, ***Verlaine***, que é frágil e que te adora
Que entende o triunfo da poesia sobre o futebol
Mas que joga sua pelada todo domingo debaixo do sol

Prefere ao invés de Slayer ouvir Caetano ouvir Mano Chao
Não que Slayer não seja legal e visceral
A expressão do desespero do macho americano é normal
Esse medo da face fêmea dita por Cristo é natural

É preciso mais que um soco pra se fazer um som um homem um filme
É preciso seu amor seu feminino seu suingue
Pra ser bom de cama é preciso muito mais do que um pau grande
É preciso ser macho ser fêmea ser elegante

Prefiro os nossos sambistas

O novo

Compositor: Reynaldo Bessa
Intérprete: Reynaldo Bessa
Ano de lançamento: 2000
Álbum: Angico
Gravadora: Devil Discos
Fonte (catalogação): www.reynaldobessa.com.br (08/04/2013)
Fonte (fonograma): www.cliquemusic.com.br (08/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/04/2013)

Vou sair quero seguir andar por outras ruas
Ver e ouvir falar outras pessoas
Respirar, sentir além do meu nariz
Vou partir
Quero quebrar o velho vaso mais caro
Andar caminho errado
Viver ao contrário
Fazer terror dos contos infantis
O povo sempre espera o novo
Mas se previne contra ele

Quero rasgar o grande velho manto sagrado
Que agrega esses homens encantados
Com coisas que já não me encantam mais
Quero seguir contra todas essas tortas setas
Que pensam que me indicam onde estão as metas
Essas tolas metas não me servem mais
O povo sempre espera o novo
Mas se previne contra ele.

Baudelaire, Zola, Rimbaud, Flaubert
E tudo mais que te assusta
Degusto, eu gosto e você acha uma bosta
E diz: dançar cansa menos que pensar
Quero curtir um curta e encurtar nossa conversa
Não ando no seu passo é lento e tenho pressa
És surdo, mudo e não consegues enxergar
O povo sempre espera o novo
Mas se previne contra ele.

Recomeçar

Compositores: Flávio Venturini/ Ronaldo bastos
Intérprete: Flávio Venturini
Ano de lançamento: 2009
Álbum: Não se apague esta noite
Gravadora: Trilhos/ Som Livre
Fonte (catalogação): www.flavioventurini.com.br (1/11/2013)
Fonte (fonograma): www.flavioventurini.com.br (22/03/2013)
Fonte (letra): www.flavioventurini.com.br (1/11/2013)

Recomeçar
Pintar de outra cor
Acreditar
Que a luz que deu a luz ao universo
Conspira a seu favor

Pode pirar
Para pra ler ***Rimbaud***
Ou vai surfar com seu amor
Espreguiçar ao sol
Morder a carne da tal maçã
Pra renascer cada manhã

Vem provar pra conhecer
O que será porque é pra ser

Reinventar
Conspire a seu favor
Na matinê, pega um ***Truffaut***
Pra se deixar levar
Fazer da vida seu talismã
Recomeçar cada manhã

Festejar o amanhecer
Meu tempo bom de viver por viver
Ficou melhor por que tem você
Tem você

O Hacker

Compositor(es): Zeca Baleiro
Intérprete: Zeca Baleiro
Ano de lançamento: 2002
Álbum: Pet shop mundo cão
Gravadora: MZA/Universal
Fonte (catalogação): www.zecabaleiro.uol.com.br/index.php (25/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (25/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (25/04/2013)

Vem meu amor
Vamo invadir um site
Vamos fazer um filho
Vamos criar um vírus
Traficar armas poemas de ***Rimbaud***
(***Traficar armas escravos e rancor)***
A vida é boa a vida é boa a vida é bela
Quem teme o tapa não
Não põe a cara na tela
Como diz o meu tio estelionatário
Ladrão que rouba ladrão
Tem cem anos de perdão
Malandro também tem seu dia de otário
Vagabundo acha que eu tô rico
Nego pensa que eu sou bacana
Quando a barra aperta eu faço bico
Eu aplico eu não fico sem grana
Eu me viro daqui eu me arranjo de lá
Quem só chora não mama
No meio do pega-pra-capá
Malandro que é malandro não teme a morte
Malandro que é malandro vai pro norte
enquanto os patos vão pro sul
Vem cá vem ver
Como tem babaca na tv
Vem cá vem cá
A vida é doce
Mas viver tá de amargar
Baby eu te espero
Para o chat das cinco
Quem sabe cyber
Quem não sabe sobra

Onde há fumaça há fogo

Compositores: Paulo Ricardo / Juninho / Paulinho Pessoa
Intérprete: PR.5
Ano de lançamento: 2004
Álbum: Zum Zum
Gravadora: Som Livre
Fonte (catalogação): pauloricardo.uol.com.br/site.html (8/4/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (8/4/2013)
Fonte (Letra): www.vagalume.com.br (8/4/2013)

A verdade é o que parece ser, é como você vê
A realidade é diferente dependendo de você
Os olhos, ouvidos, eu vejo, eu ouço, eu duvido, divido o cérebro em dois hemisférios
O médico e o monstro, é sério
Tem coisas que eu sinto que eu não demonstro, que eu não te mostro, eu escondo
Eu me desespero, eu não quero, mas tudo passa, calma...

Onde há fumaça, há fogo na alma,
Nas veias, o coração bombeia e pulsa e me incendeia, agora é meia noite e meia e nada
Ninguém, nem um sinal, ninguém ligou, tudo normal, tudo igual

A lua mórbida, os olhos em suas órbitas
Descrevendo arcos, o álcool, o ***barco bêbado*** que ***Rimbaud*** atracou em meu porto
Meu quarto, meu corpo, minha corrente sanguínea

Onde há fumaça, há fogo
Onde há fumaça, há fogo

A vida é mesmo assim
Quando você precisou de mim
Eu não estava aqui
Nem aí, eu não estava

Onde há fumaça, há fogo
Onde há fumaça, há fogo

O assunto me foge à memória, que história é essa?
Sem essa, aranha, perdi o fio da meada, a teia, a web, perdido na Internet
Que nada, coisa mais feia, a madrugada ateia fogo em meu e-mail
São quase cinco e meia e o tempo passa sem pressa, sem graça, sem nada
Não sei de nada, eu não me lembro, depois do onze de setembro a coisa ficou pesada

Joquim

Compositor: Vitor Ramil
Intérprete: Vitor Ramil
Ano de lançamento: 1987
Álbum: Tango
Gravadora: EMI
Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br (8/4/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (8/4/2013)
Fonte (Letra): www.vagalume.com.br (8/4/2013)

Satolep
Noite
No meio de uma guerra civil
O luar na janela
Não deixava a baronesa dormir
A voz da voz de Caruso
Ecoava no teatro vazio
Aqui nessa hora é que ele nasceu
Segundo o que contaram pra mim

Joquim era o mais novo
Antes dele havia seis irmãos
Cresceu o filho bizarro
Com o bizarro dom da invenção
Louco, Joquim louco
O louco do chapéu azul
Todos falavam e todos sabiam
Quando o cara aprontava mais uma

Joquim, Joquim
Nau da loucura no mar das idéias
Joquim, Joquim
Quem eram esses canalhas
Que vieram acabar contigo?

Muito cedo
Ele foi expulso de alguns colégios
E jurou: "Nessa lama eu não me afundo mais"
Reformou uma pequena oficina
Com a grana que ganhara
Vendendo velhas invenções
Levou pra lá seus livros, seus projetos
Sua cama e muitas roupas de lã
Sempre com frio, fazia de tudo
Pra matar esse inimigo invisível

A vida ia veloz nessa casa

No fim do fundo da América do Sul
O gênio e suas máquinas incríveis
Que nem mesmo Júlio Verne sonhou
Os olhos do jovem profeta
Vendo coisas que só ontem fui ver
Uma eterna inquietude e virtuosa revolta
Conduziam o libertário

Dezembro de 1937
Uma noite antes de sair
Chamou a mulher e os filhos e disse:
"Se eu sumir procurem logo por mim"
E não sei bem onde foi
Só sei que teria gritado
A uma pequena multidão
"Ao porco tirano e sua lei hedionda
Nosso cuspe e o nosso desprezo!"

Joquim, Joquim...

No meio da madrugada, sozinho
Ele foi preso por homens estranhos
Embarcaram num navio escuro
E de manhã foram pra capital
Uns dias mais tarde, cansado e com frio
Joquim queria saber onde estava
E num ar de cigarros
De uns lábios de cobra, ele ouviu:
"Estás onde vais morrer"

Jogado numa cela obscura
Entre o começo do inferno e o fim do céu
Foi assim que depois de muitas histórias
A mulher enfim o encontrou
E ele ainda ficou ali por mais dois anos
Sempre um homem livre apesar da escravidão
As grades, o frio, mas novos projetos
Entre eles um avião

O mundo ardia na guerra
Quando Joquim louco saiu da prisão
Os guardas queimaram
Os projetos e os livros
E ele apenas riu, e se foi
Em Satolep alternou o trabalho
Com longas horas sob o sol
Num quarto de vidro no terraço da casa
Lendo ***Artaud***, ***Rimbaud***, ***Breton***

Joquim, Joquim...
No início dos anos 50
Ele sobrevoava o Laranjal
Num avião construído apenas das lembranças
Do que escrevera na prisão
E decidido a fazer outros, outros e outros
Joquim foi ao Rio de Janeiro
Aos órgãos certos, os competentes de coisa nenhuma
Tirar um licença

O sujeito lá
Responsável por essas coisas, lhe disse:
"Está tudo certo, tudo muito bem
O avião é surpreendente, eu já vi
Mas a licença não depende só de mim"
E a coisa assim ficou por vários meses
O grande tolo lambendo o mofo das gravatas
Na luz esquecida das salas de espera
O louco e seu chapéu

Um dia
Alguém lhe mandou um bilhete decisivo
E, claro, não assinou embaixo
"Desiste", estava escrito
"Muitos outros já tentaram
E deram com os burros n'água
É muito dinheiro, muita pressão
Nem Deus conseguiria"
E o louco cansado o gênio humilhado
Voou de volta pra casa

Joquim, Joquim...

No final de longa crise depressiva
Ele raspou completamente a cabeça
E voltou à velha forma
Com a força triplicada
Por tudo o que passou
Louco, Joquim louco
O louco do chapéu azul
Todos falavam e todos sabiam
Que o cara não se entregava

Deflagrou uma furiosa campanha
De denúncias e protestos
Contra os poderosos
Jogou livros e panfletos do avião

Foi implacável em discursos notáveis
Uma noite incendiaram sua casa
E lhe deram quatro tiros
Do meio da rua ele viu as balas
Chegando lentamente

Os assassinos fugiram num carro
Que como eles nunca se encontrou
Joquim cambaleou ferido alguns instantes
E acabou caído no meio-fio
Ao amigo que veio ajudá-lo, falou:
"Me dê apenas mais um tiro por favor
Olha pra mim, não há nada mais triste
Que um homem morrendo de frio"

Joquim, Joquim...

Os profissionais

Compositor: Belchior
Intérprete: Belchior
Ano de lançamento: 1988
Álbum: Elogio da Loucura
Gravadora: Polygram
Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br (8/4/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (8/4/2013)
Fonte (Letra): www.vagalume.com.br (8/4/2013)

Onde anda o tipo afoito
Que em 1-9-6-8
Queria tomar o poder?
Hoje, rei da vaselina,
Correu de carrão pra China,
Só toma mesmo aspirina
E já não quer nem saber.

Flower power! Que conquista!
Mas eis que chegou o florista
Cobrou a conta e sumiu
Amor, coisa de amadores
Vou seguir-te aonde f(l)ores!
Vamos lá, ex-sonhadores,
À mamãe que nos pariu!

Oh! ***L'age d'or de ma jeunesse!***
Rimbaud, "***par delicatesse***
J'ai perdu (também!) ***ma vie!"***
(Se há vida neste buraco
Tropical, que enche o saco
Ao ser tão vil, tão servil!)

E então? Vencemos o crime?
Já ninguém mais nos oprime
Pastores, pais, lei e algoz?
Que bom voltar pra família!
Viver a vidinha à pilha!
Yuppies sabor baunilha
Era uma vez todos nós!

Dancei no pó dessa estrada...
Mas viva a rapaziada
Que berrava: "Amor e Paz!"
Perdão, que perdi o pique...
Mas se a vida é um piquenique
Basta o herói de butique

Dos chiques profissionais.

I have a dream... My dream is over!
(Guerrilla de latin lover!)
Mire-se o dólar que faz sol
Esplim, sussexo e poder,
Vim de banda e podes crer:
"Muito jovem pra morrer
E velho pro rock ‘n' roll!"

Tango em Bagdá

Compositor: João Augusto Machado
Intérprete: Partido Dos Poetas Pobres
Ano de lançamento: 2006
Álbum: Qualquer outro lugar em 1 segundo
Fonte (catalogação): myspace.com/poetaspobres (8/4/2013)
Fonte (fonograma): myspace.com/poetaspobres (8/4/2013)
Fonte (Letra): www.vagalume.com.br (8/4/2013)

Está tudo bem, você está tão down
Desaba aos prantos logo vem vendaval
Eu passo mal, eu passo mal

Corpos no porão, bruxas no quintal
Você em desespero, crise existencial
Eu passo mal, eu passo mal

Andamos distantes e em círculos
E eu já não aguento mais ver TV
Nós temos tanto o que fazer

Livros do ***Rimbaud***, filmes do ***Goddard***
Você se importa com o que vão falar
Deixa pra lá o que vão falar

Andamos distantes e em círculos
E eu já não aguento mais...
Eu não aguento mais...

Pão de funeral, tango em Bagdá
Perder o controle é você pro jantar
Eu vou pra lá, você pro jantar...

Www.sem

Compositor: Zé De Riba/ Romildo Soares
Intérprete: Simone
Ano de lançamento: 2001
Álbum: Seda Pura
Gravadora: Universal Music
Fonte (catalogação): www.simone.art.br/website/ (08/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (08/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/04/ 2013)

Sem amor, sem ninguém
Sem nenhum, sem cem
Sem bondade, sem maldade
Sem saudade, sem alguém
Sem agora, sem passado
Sem futuro, sem presente
Sem memoria
Sou www.sem
Sou www.sem

Sem sim, sem não
Sem baião, nem de dois
Sem tom, sem som
Sem batom, sem cachaça
Sem graça, sem dó
Sem pó, sem pirraça
Sem feijão, sem arroz
Sem teto, sem chão

E o w do w do w ponto plugado
E nesse jogo inventado
Eu fico sem ponto sem

Sem amor, sem ninguém
Sem ***Rimbaud***, sem cem
Sem queijo, sem rato
Sem beijo, sem Lacan
Sem Freud, sem manhã
Sem sina, sem menino, sem menina
Sem karma, sem cama, sem drama, sem gasolina
Sem comedia, sem a mídia, sem a media
Sou ponto sem, sem cem
Sem sol, sem uol
Sem anzol, sem mar. sem lar

E o w do w do w ponto plugado

E nesse jogo inventado
Eu fico sem ponto sem

Sem verbo, sem advérbio
Sou transitivo direto
E nesse verbo de amor e de paixão
Tão só, tão, tão
Tão só, tão, tão
Tão só, tão, tão
Tão só, tão, tão
Tão só

Você não sacou

Compositor: Celso Fonseca/ Ronaldo Bastos
Intérprete: Celso Fonseca
Ano de lançamento: 1997
Álbum: Paradiso
Gravadora: Dubas Música
Fonte (catalogação): www.celsofonseca.com.br (22/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (22/04/2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (22/04/ 2013)

Diz-se que um cara só preza o que vai perder
E do que sobra faz verso pra poder comer
Fetiches, graças, imagens, você não sacou?
Cosmos, Caracas, Bancok, mas Ioki eu não sou

Já enchi a cara de cerveja, mas você não pintou
Mergulhei no Sena, dei bandeira
Mas você nem notou
Já subi a Penha de joelhos
Mas você não mudou
Já enchi um saco de conselhos
Mas você não sacou

Sobre a terra devastada, um sol sem calor
Luz no deserto que a boca de um santo calou
Anjos que roubam galáxias ao seu criador
Ana que toca guitarra no Circo Voador

Já enchi a cara de cerveja mas você não pintou
Mergulhei no sena, dei bandeira
Mas você nem notou
Já subi a Penha de joelhos
Mas você não mudou
Já enchi um saco de conselhos
Mas você não sacou

Olhos de vaca no cio, você não sacou?
Sobras de Sintra na tinta do retrovisor
Sexo que acorda Lisboas e tudo que eu sou
Highways deslocam e pulsam beleza e pavor

Era uma zona de mistério
entre o sublime e o terror
Era o fantasma de Picasso no buraco do metrô
Melting pot estou tão só sticky fingers
Whisky a go-go. Era casamento de Pessoa com a loucura de ***Rimbaud***

Quem irá dizer?

Compositores: Gleison Túlio/Elísio Lages
Intérprete: Gleison Túlio
Ano de lançamento: ?
Álbum: ?
Gravadora: ?
Fonte (catalogação): ?
Fonte (fonograma): ?
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/04/ 2013)

Esse antro que me atrai
Esse astro que arrasta essa ânsia, essa dor
Cacos de vida mal colados
Insônia que ficou
Esse jeans velho desbotado
Já foi estrela em nosso show
Já virou obsessão
Verlaine e ***Rimbaud***
Abrevio nosso histórico
Recitando em versos tortos
Numa estrofe decadente de poeta vacilante

E quem irá dizer que o amor não resistiu até aqui?

Rimbaud

Compositores: Rubi/ Paulo Kauim
Intérprete: Rubi
Ano de lançamento: 1998
Álbum: Rubi
Gravadora: Sete Sóis
Fonte (catalogação): www.setesois.com.br (22/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (22/04/ 2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (22/04/ 2013)

Estou na mira de seus olhos
E me perdi tantas vezes
Num vôo noturno urbano
Sem passaporte pessoal

Meu esqueleto de homem, é fraco demais
Pra teus braços adultos
Amanhã eu vou sair pintado de filósofo
E velejar dentro do teu sono

E dormir com a poesia que flutua nestas noites,
De olhos vermelhos

Meu esqueleto de homem, é fraco demais
Pra teus braços adultos
Amanhã eu vou sair pintado de filósofo
E velejar dentro do teu sono

E dormir com a poesia que flutua nestas noites,
De olhos vermelhos.

Estação no Inferno

Compositores: Paulo Ricardo/ Luiz Schiavon
Intérprete: RPM
Ano de lançamento: 1985
Álbum: Revoluções por minuto
Gravadora: Epic/ CBS
Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br (08/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (08/04/ 2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (08/04/ 2013)

Luz de vela nos castiçais
Iluminam tempos atrás
O passado é uma prisão
Seu retrato acusação

Outro inverno gela em meu coração
nesse inferno (é) sempre a mesma estação

Vento frio vem me chamar
Me arrepio só de pensar
No futuro escuro e só
Inseguro voltando ao pó

Outro inverno gela em meu coração
Nesse inferno (é) sempre a mesma estação

No silêncio escuto a voz
São demônios ou somos nós
Sem juízo sem salvação
Exorcizo sua aparição

Outro inverno gela em meu coração
Nesse inferno (é) sempre a mesma estação

Problemas...sempre Existiram...

Compositor: Humberto Gessinger
Intérprete: Engenheiros do Hawaii
Ano de lançamento: 1992
Álbum: Gessinger, Licks e Maltz
Gravadora: BMG
Fonte (catalogação): www2.uol.com.br/engenheirosdohawaii/ (22/04/2013)
Fonte (fonograma): www.youtube.com.br (22/04/ 2013)
Fonte (letra): www.vagalume.com.br (22/04/ 2013)

Não fui eu
Não foi você
Nem foi a máquina de escrever
Que matou a poesia
Não foram os Deuses
Nem foi a morte de Deus
Não foi o jabá da academia
Que matou a poesia

O fim de semana
O fim do planeta
A palavra "sarjeta" no fim do poema
Problemas... sempre existiram
Esteróides anabolizantes (samplers)

Dicionários de rima
O medo do fim no final das contas
Problemas... sempre existiram
Sempre existirão

A última palavra é a mãe de todo o silêncio
Façamos silêncio para ouvir o último suspiro
Descanse em paz a mãe de todas as batalhas
A última palavra é a mãe de todo o silêncio
Descanse em paz, dê o último suspiro
Façamos silêncio para ouvir o último poema

Por que você não soa quando toca?
Por que você não sua quando ama?
Ninguém derrama sangue
Quando perde guerras de fliperama!
Por que você não sua quando toca?
Por que você não sua quando ama?
Por que você não soa quando toca?
Por que você não sua quando ama?

As mentiras da arte são tantas...
...são plantas artificiais
Artifícios que usamos
Para sermos (ou parecermos)
Mais reais
Um pedaço do paraíso
Uma estação no inferno
Uma soma muito maior do que as partes:
As mentiras da arte

(O último poema

ANEXO II – ENTREVISTAS COM COMPOSITORES

NOTAS SOBRE AS ENTREVISTAS

As entrevistas que se seguem tiveram os seguintes objetivos

a) Entender os motivos que levaram os compositores a fazer alusões francesas em suas canções;

b) Evidenciar a possível relação entre a bagagem cultural dos compositores e as alusões;

c) Tentar entender o grau de consciência que os compositores têm com relação ao que aludem.

Dos compositores das canções analisadas durante o trabalho, apenas dois concederam entrevistas: Reynaldo Bessa (”O novo”) e Rodrigo Bittencourt (“Cinema Americano”). Os outros três compositores entrevistados não têm suas canções analisadas, e a grande maioria dos compositores não respondeu à minha solicitação de entrevista. Todos os compositores entrevistados são artistas independentes.

As entrevistas foram baseadas em quatro questões:

1) Você teve algum contato com Literatura Francesa? Como foi esse contato? Onde? Quando? Quais autores você leu?
2) Você leu esses autores em versão original ou por meio de traduções?
3) Qual é as razão da(s) alusão(ões) (“...”) na canção (“nome da canção”).
4) Quais são suas maiores influências musicais/ literárias brasileiras e estrangeiras?

As entrevistas foram feitas por correio eletrônico. As respostas revelaram que todos os compositores tiveram contato com o francês e vêem a cultura francesa como paradigmática; nem sempre as alusões feitas são conscientes; e de alguma forma, o mito da maldição ou do poeta maldito está presente cada qual com uma função diferente.

Entrevista com Rodrigo Fróes – Baixista e vocalista da Banda *Tijolo de Vera* (24/02/2014)

1) Você teve algum contato com Literatura Francesa? Como foi esse contato? Onde? Quando? Quais autores você leu?
2) Você leu esses autores em versão original ou por meio de traduções?

R.: Meu contato com a Literatura Francesa foi, até hoje, muito modesto: um pouco do Arthur Rimbaud, em uma edição brasileira de bolso que compilava *Iluminuras* (caso não esteja confundindo o nome) e *Uma Temporada no Inferno*, e menos ainda do Paul Verlaine, do qual me lembro de ter lido alguns poemas traduzidos, se não me engano, para o inglês na internet. Tudo isso há uns sete ou oito anos, sempre no tempo livre dos estudos da faculdade (cursei Direito na UFF entre 2005 e 2011). No mínimo que posso falar pelo resto da banda, sei que nosso guitarrista, Rodrigo Elmas, lê Balzac.

3) Comente sobre a canção "Poetas Malditos, etc."

R.: Escrevi a letra desta música por volta de 2006, também envolvido com a faculdade, onde observei que por vezes a sofisticação e o engajamento das pessoas vinham com um verniz de vaidade, que saturava qualquer possível aproveitamento, qualquer produção que se pudesse extrair daquelas qualidades. Acabava caindo na vala comum do "pseudointelectual", da pessoa maravilhada demais consigo mesma. E, em última instância, sempre me serviu também como um alerta para não incorrer na mesma postura, já que na *Tijolo de Vera* há sempre uma tentativa de se produzir algo bem-feito também no tocante a letras, o que traz o risco de nos levarmos a sério demais.
À época, eu estava lendo muito a obra do Charles Bukowski; a carga ácida e o deboche dele me marcaram muito – a menção a ele na letra acabou sendo uma consequência natural disso. Acabamos indo além desta menção por conta de uma sugestão de nosso baterista, Rodrigo Tomassini: a de incluir, ao fim da música, fragmentos de uma leitura feita pelo próprio de um de seus poemas, *The Genius of The Crowd*. Os versos que incluímos, em negrito abaixo, falam justamente de uma postura da qual o único fruto aproveitável como "arte" é o ranço – uma ideia inerente, para mim, à conduta de somente girar em torno de si e suas ideias:

"...beware the preachers
beware the knowers
beware those who are always reading books..."

Musicalmente, acredito que "Poetas Malditos Etc." tenha refletido, em um primeiro momento, o quanto fomos influenciados pelo rock alternativo/*indie* daquele período, entre 2004 e 2007 aproximadamente, de uma levada mais dançante, por vezes puxando para o lado da música eletrônica de pista – são exemplos os trabalhos lançados naquela época por bandas como Franz Ferdinand (*Franz Ferdinand*, de 2004, e *You Could Have It So Much Better*, de 2005), The Rapture (*Echoes*, de 2004, e *Pieces of The People We Love*, de 2006) e Arctic Monkeys (*Whatever People Say I Am, That's What I'm Not*, de 2006, e *Your Favourite Worst Nightmare*, de 2007).

Como só viemos a gravar sua versão definitiva em 2010, ela inevitavelmente ganhou outros elementos: a entrada do nosso percussionista e tecladista, Maurício Ramos, trouxe um incremento rítmico próximo ao samba; e a própria atenção que pudemos conferir aos arranjos nos permitiu tornar o todo mais elaborado, com mais ênfase no lado eletrônico através do uso de sintetizadores e elementos leves de *dub*.

4) Quais são suas maiores influências musicais/ literárias brasileiras e estrangeiras?

R.: Musicalmente, dá para fazer uma trajetória de influências distintas com o passar dos anos, com algumas assumindo progressivamente mais presença enquanto outras perderam força. Quando começamos, em 2005, em paralelo a um gosto muito grande pela abordagem dos *Los Hermanos*, que aproximava o rock da MPB, havia esta nítida influência do rock alternativo/*indie* estrangeiro contemporâneo – além das bandas que já mencionei, *The Strokes*, *The Libertines* e *Kaiser Chiefs*; o frescor de artistas dissociados de movimentos, como *Johnny Cash*, *Television*, *Pixies* e *Mutantes*, também marcou muito o desenvolvimento da nossa identidade; e sempre houve um interesse pelo experimentalismo, pelo jazz e pela música instrumental, plasmado em artistas como *Sonic Youth*, *Pink Floyd* e *Miles Davis*, e considero este interesse presente até hoje, ainda que dividindo espaço com tantas descobertas que vieram depois.
Também a nossa mudança de formação acabou, naturalmente, se refletindo nas nossas influências musicais: com a saída do nosso tecladista/guitarrista original, Gabriel Calderon, em 2007, e a entrada do Maurício no mesmo ano e do Elmas no ano seguinte, a tônica *indie* se diluiu um pouco, permitindo ao mesmo tempo elementos mais brasileiros, fosse na percussão, fosse no gosto pelo rock dos *Titãs* e dos *Paralamas do Sucesso*, e um quê a mais de *Beatles*. A guitarra ganhou mais presença nas nossas músicas como um todo, e até nos permitimos ficar mais agressivos e próximos do punk em dado momento, registrado em uma das músicas do nosso primeiro álbum, *Quem Acredita em Simetria?* (2013), chamada "Você Tem Que Entender, Mulher", cantada pelo Maurício e composta por ele e pelo Tomassini.
O gosto literário também foi sempre muito presente no nosso trabalho – até inconscientemente: Tom Verlaine, o líder da *Television*, uma das influências que apontei acima, tirou seu sobrenome artístico do poeta francês de que falei na resposta às duas primeiras perguntas. Mas nossas influências mais imediatas nos primeiros anos, pelo menos no que minha percepção alcança, passam por Charles Bukowski – não só em "Poetas Malditos Etc." como também em outra música da nossa estreia, "Agulhas", inspirada diretamente em seu livro *Misto Quente* (*Ham on Rye*, no original), lançado em português numa edição de bolso da L&PM, salvo engano –, Lewis Carroll (em uma música que nunca terminamos), Pablo Neruda e Ferreira Gullar.
Uma obra literária em particular, de influência indireta, mas fundamental, a meu ver, em nosso trabalho, é *Mate-me Por Favor* (*Please Kill Me*, no original), de Legs McNeil e Gillian McCain, que, com seu relato sobre a cena punk novaiorquina dos *Ramones*, *Talking Heads*, *Blondie*, *Television* e *Richard Hell & The Voidoids*, entre outros, me apresentou a um movimento musical que veio a ser parte da nossa base – tanto é que nos apropriamos de "Blank Generation", dos *Voidoids* (cujo líder posteriormente abandonaria a música para se dedicar somente à poesia), para encerrar nossos shows.
Influências individuais de cada letrista, à parte, posso dizer com segurança que a interseção habitada por músicos com inflexões líricas e literárias ou literatos e poetas

que se aventuraram na música sempre nos interessou: Marcelo Camelo, Rodrigo Amarante, Arnaldo Antunes, José Miguel Wisnik, Jim Morrison, Lou Reed, Leonard Cohen, Patti Smith e Ian Curtis são exemplos.

Acrescento, ainda, que uma parte de nossas influências vem de outra fonte: o cinema. Artistas como Stanley Kubrick, Luís Buñuel, David Lynch e o Monty Python sempre foram referenciais de criatividade para nós. Acabamos deixando a nossa relação com o cinema mais explícita, inclusive, ao inserirmos um trecho do tema de abertura de *A Noite dos Mortos-Vivos*, de George Romero, no começo de nossa música "Balada da Tarde".

Entrevista com Vitor Pi - poeta e parceiro de composição da Banda *Além de Nós* (17/05/2013)

(Resposta única a todas as perguntas.)

Sim, a ideia de citar Baudelaire e Bonaparte foi minha, aliás, a parte que eu canto foi escrita por mim, a parte do Bruno foi escrita por ele, quando ele escreveu a parte dele ele pediu minha participação nessa música, então escrevi de acordo com o tema da música, que trata de viagens psicológicas, questionamento do estar-no-mundo, tristezas, grandezas, enfim, ali cabia perfeitamente Baudelaire e Bonaparte na situação citada, e lá estão eles. A minha ideia para Caravela foi essa, a ideia inicial de compô-la foi do Bruno, ele entrou no universo dos quadros de Vladimir Kush e compôs a parte dele, eu entrei mais no universo psicológico de forma genérica, como um todo, de um alguém "louco", percebe? Que pode ser o que quer, Baudelaire ou Bonaparte, sem consentimento alheio ou constrangimento. Foi isso.
Sim, leio os franceses, interesso-me pela França, mas não sou especialista, além de músico eu sou estudante de Letras e também já atuo como professor, (...) de Literatura brasileira, ou seja, a Literatura e a História, como um todo, são de meu interesse, até porque, tudo, praticamente, no Brasil é oriundo da Europa, não é verdade? Então, mas minha especialidade é Brasil. Você perceberá bem isso quando ouvir meu trabalho próprio, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, são meus fortes.
Para terminar, sim, escrevo sem intenção de musicar. Vai no meu blog e lê as seções (marcadores) que estão nomeadas uma como *Manifesto* e a outra como *Poesia*. Os manifestos são, geralmente, escritos em prosa poética, e no marcador *Poesia* estão meus poemas que foram escritos para viver no estado de poesia mesmo, sem música.

Entrevista com Rodrigo Bittencourt (12/02/2014)

1) Você teve algum contato com Literatura Francesa? Como foi esse contato? Onde? Quando? Quais autores você leu?

R: Tive. Quando escutei Vinícius de Morais dizer que a poesia era antes e depois de Rimbaud, comecei a ler Rimbaud e depois Baudelaire. Devia ter uns 15 anos no máximo. Depois foi na faculdade, enquanto estudava teatro, que comecei a ler autores franceses de teatro. Mas não sou conhecedor de Literatura Francesa, nem do teatro francês a fundo. Eu gosto do teatro contemporâneo francês escrito pelo Bernard Marie Coltez. Eu gosto de Lolita Pille também, mas o que eu li mesmo foram os autores de Filosofia Francesa. Meus preferidos na filosofia: Bérgson, Sartre e Deleuze.

2) Você leu esses autores em versão original ou por meio de traduções?

R: Traduções. Depois comecei a falar francês e ler na língua um pouco, mas tenho preguiça, apesar de achar a língua belíssima. Eu gosto de ouvir e falar um pouco, mas não ler.

3) Qual a razão das citações "Rimbaud, Verlaine" na canção "Cinema Americano"?

R.: "Cinema americano" é uma musica cheia de citações. Eu estava estudando cinema e sou músico. Estava estudando e lendo muito Glauber Rocha nessa época. (essa música já tem uns 15 anos).
Estava naquela fase de estudar e buscar referências sem parar, de ler e ver filmes e escutar música sem parar, estabelecendo a minha linguagem ainda como artista. Estava vendo todos os tipos de cinematografias diferentes, e a Francesa é muito rica nisso. Gosto muito de Truffaut e algo de Goddard. Então eu queria misturar essa salada inteira na minha cabeça e cheguei à conclusão de que preferi seguir por uma linha de raciocínio brasileira, para me entender no mundo e me entender como artista já que, se nasci aqui, isso deve ter algum motivo, mesmo que o motivo seja o acaso. Porque o acaso, pra mim, não é por acaso.
Rimbaud e Verlaine mencionados na letra da canção eram uma tentativa minha de soar comparando o cinema e o estilo de vida americanos da guerra e do macho viril neo-romano bélico *versus* o feminino e um homem mais delicado, que faz guerra sim, mas uma guerra com ele mesmo, uma guerra interna. Homens esses que encontrei primeiro na Literatura Francesa, especificamente em Rimbaud.

4) Quais são suas maiores influências musicais/ literárias brasileiras e estrangeiras?

Minhas influências são mais cinematográficas porque lá descobri que posso tudo. Posso trabalhar com moda, atores, Literatura, imagens e música. Dentro do cinema se pode tudo, inclusive o silêncio, a pausa etc. Pelas coisas que você encontra na Literatura, mas que soam melhor com imagem. Silêncio soa melhor com imagem se você vai mostrar silencio a alguém. Se não, silencio soa melhor quando você fecha os olhos, mas mesmo assim não existe silencio, o silencio barulha.

Gosto de Tarantino gosto de Truffaut, gosto de Bukowisk, gosto dos beats, gosto Lennon de Kurt Cobain, gosto do Pink Floyd, gosto de heavy metal, gosto de Salvador Dali, gosto de Jackson Pollock, Bergman, Fellini, Tom Zé, Glauber, Cacá Diegues, Caetano, Jobim, são tantas coisas...gosto de filmes idiotas também, muitos filmes idiotas, ou filmes que foram consagrados por seus nomes e não por seus diretores; consagrados pelo obra em si. Tipo: *Lawrence da Arábia*.

Também fui criado em Bangu, então o samba de raiz me pegou pelo pé várias vezes. E o Funk também. Não tenho menor medo ou problema de dizer isso. Acho o Funk genial. Pena que os acadêmicos não entendam. Costumo dizer que a USP não entendeu o azeite de dendê e nem a fitinha no tornozelo da nega. Eu gosto de gostar das coisas sejam elas Deleuze ou Funk. E isso tem muito em Deleuze, que comentou sobre tantas coisas com uma propriedade livre e plural

Entrevista Edu Planchêz - Vocalista e compositor da banda Blake Rimbaud (24/02/2014)

(Respondeu apenas à questão 1)

1**) Você teve algum contato com Literatura Francesa? Como foi esse contato? Onde? Quando? Quais autores você leu?**

O primeiro contato que tive com a Literatura Francesa, remete a minha infância, lembro que meu pai, colecionava uma série (revistas) que se chamava *Edições Maravilhosas*, dentre elas, as revistas, estava "Os Miseráveis" de Victor Hugo (essas revistas, eram clássicos da Literatura universal, publicadas em quadrinhos). Nessa época, devia ter uns seis anos de idade e morava na Praça Seca, Jacarepaguá, cidade do Rio de Janeiro, o ano era mais ou menos 1969, lembrei também de ter visto o filme "O Corcunda de Notre Dame", do mesmo autor. Minha avó paterna, Eugênia Planchêz, filha de emigrantes franceses, algumas história de França sempre rondaram nossa casa; mas o tempo passou, no ano de 1973, mudei com minha família para São José dos Campos, Vale do rio Paraíba do Sul, estado de São Paulo, lá me entranhei mais um pouco na Literatura, me descobri poeta, poeta recitador de rua, logo descobri a biblioteca municipal, mas lá não procurei a Literatura Francesa e sim outros autores, brasileiros, russos, americanos...vivi em São José dos Campos, um despertar, um encontro com Maiakovski, Ferreira Gullar e Fernando Pessoa. Voltando ao Rio de Janeiro, em 1981, descobri Torquato Neto, me aprofundei nele, o segui, da mesma forma que havia feito com autores que citei anteriormente. Voltei para o Rio de Janeiro, fugindo de meu pai que repudiava ter um filho poeta; com uma mochila e um par de sapatos, nada de dinheiro, fui enfrentar um Rio de Janeiro que só ouvia falar, que o Rio era uma cidade afrancesada, etc... (saí do Rio para o interior de São Paulo com 13 anos, morava no subúrbio da cidade, pouco conhecia do centro e zona sul, onde "tudo" de cultura acontecia). Perambulei pelas ruas um tempo, vendendo meus libretos de mimeógrafo para levantar "algum" para comer, dormia onde dava, na rodoviária, no aeroporto Santos Dumont, na casa de alguém, e nesse perambular acabei indo morar ou ocupar a CEU (casa do estudante universitário) que ficava no Flamengo, não lia tantos livros assim, era intuitivo mesmo e ao mesmo tempo ouvinte (fica ouvindo tudo que universitários e escritores falavam, não frequentava nenhuma escola há muito tempo, não gostava mesmo, fui ser autodidata, ia anotando tudo oralmente na memória, vez por outra esbarrava com o autor, com o livro, com o poema que ouvira falar, lia, dava uma olhada, pegava emprestado para não devolver. Num domingo, sem comida, fui levado a casa de uma professora (Rosa Maria Kapila dos Santos) de Literatura universal, romancista, contista, ensaísta, cinéfila e outra coisas. Fui numa tarde almoçar, no outro dia já havia me tornado marido e aluno dela, me casei com ela e com as montanhas de livros que havia empilhado em todos os lugares do apartamento dela, ai comecei a ser fisgado pelas letras francesas, de cara me veio a mão "Uma estação, uma estadia, uma temporada no inferno", do extremo menino Jean-Nicolas Arthur Rimbaud, logo na sequência veio Baudelaire e “As flores do mal” e Haxixe... Artaud e tudo que ele escreveu...Gean Genet e “Nossa Senhora das Flores” e outros...Jean Paul Sartre e o “Muro”...Albert Camus...Michel “Fulcô”...Simone de Beauvoir...Anais Nin...André Breton...Duchamp...Comte Lautréamont, chega!

Entrevista com Reynaldo Bessa (12/02/2014)

1) Você teve algum contato com a Literatura Francesa? Como foi esse contato? Onde? Quando? Quais autores você leu?

Sim, tive muito contato. Periodicamente vou à França e nessas viagens sempre trago alguns exemplares de clássicos ou coisas novas ou mesmo novas edições de livros mais antigos. (Mallarmé, Balzac, Rimbaud, Bataille, Baudelaire, e etc) Quando vou costumo ficar mais em Paris. Conheço bem as imediações da Pont Neuf onde tem uma feirinha de livros, discos, coisas antigas, muitas delas raras. Sempre fuço acho alguma coisa boa. Depois, feliz, saio dali e vou tomar um café maravilhado com as coisas em minhas mãos. Recentemente trouxe a obra completa do Ennio Morricone (trilhas sonoras de grandes filmes) e uma edição de Trópico de Câncer (Henry Miller) em francês, claro. Maravilhas.

2) Você leu esses autores em versão original ou por meio de traduções?

Li Baudelaire (Les Fleurs du Mal - As flores do mal) no original, e li em português também. E li (Uma temporada no inferno - Une Saison en Enfer) de Rimbaud, também em francês. Prefiro no original. Sempre.

3) Qual a razão da citação "Baudelaire, Zola, Rimbaud, Flaubert" na canção "O Novo"?

Sonoridade, métrica, conteúdo, forma, entre outras coisas, mas antes de tudo, é uma homenagem àqueles que moldaram a minha forma de pensar. A canção fala da dificuldade que as pessoas tiveram e ainda têm de lidar com as transformações, as mudanças. Muita gente anseia por liberdade, mas não tem ideia do que seja isso e muito menos se pode mesmo lidar com ela. As pessoas sentem necessidade de mudar, mas não fazem nada, simplesmente porque têm medo. Querem o novo, mas se previnem contra ele. Todos os autores citados foram inovadores. Eles não quiseram apenas, eles fizeram. Zola foi assim, não só na sua arte, mas também na vida. Numa época em que a França foi dividida pelo caso Dreyfus, Zola ficou do lado do militar judeu acusado injustamente. Foi ele o autor de je acuse. Para mudar não adianta só querer – isso já é alguma coisa – precisa principalmente fazer algo. Fazer acontecer. Eles fizeram.

4) Quais são suas maiores influências musicais/ literárias brasileiras e estrangeiras?

Ah, são tantas. Comecei pelos Beatles por influência do meu irmão mais velho. Depois, na adolescência me liguei num movimento que já estava esquentando em Fortaleza, cidade onde morei meus primeiros anos: A Massafeira, (do Pessoal do Ceará): Ednardo, Fagner, Belchior, pra ficar só nos mais conhecidos nacionalmente, mas tinha muita gente boa. Depois conheci João Gilberto, Caetano, Gil, Chico. Todos eles com propostas muita ricas e inovadoras: letras, harmonias, comportamento, tudo muito diferente. Era tudo o que eu buscava no momento. Mas a sede é eterna e flui... E fui buscando. Na adolescência li muita Literatura brasileira... Vivia tonto de tanta tinta de impressão e vez ou outra alguém sempre encontrava traças brincando em meus cílios...

rsrsrs. Na poesia: Castro Alves, Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, João Cabral de Melo Neto, Quintana, Manoel de Barros... Não há como fugir desses caras. Na prosa: Toda a obra machadiana (li e reli) Guimarães Rosa, Gracilano, Lima Barreto. Leio também muita Literatura contemporânea: Milton Hataoun, Reinaldo Moraes, Marcelo Mirisola, Rubem Fonseca (meu predileto). Poesia estrangeira é muita gente: Homero, Dante, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Pound, e vai... Na prosa: com certeza Balzac, Cervantes, Goethe, e... Faulkner, Hemingway, Scott Fitzgerald e mais pra cá: Primo Levi, Philip Roth, Saul Bellow, entre outros tantos. Ah, isso não acaba nunca.

Entrevista com Roberto Strabelli – vocalista da Banda *Os Supercaras* (10/03/2011)

R: A letra e a música foram feitas pelo guitarrista da banda, Francisco Romeiro, e cantada por mim, Roberto, nessa gravação que está na Internet. Conversamos sobre a letra e ele me disse que não se lembra de onde veio a idéia da frase, ele era adolescente quando escreveu a música, mais ou menos em 95, 96.

(Francisco Romeiro (compositor) em mensagem encaminhada por Strabelli):

Sim, eu já li Baudelaire, Rimbaud e Verlaine. Sou fã dos simbolistas franceses.
Mas naquela época acho que não tinha lido esses autores ainda.
Devo apenas ter lido algo a respeito dessa obra especificamente.

Entrevista com Barão Vermelho – Revista Zona Cultural - UFRJ (2004)

Barão Vermelho | Buscar em Mail | Busca na web | José | Perfil | OK | Sair | Início

Enviados | Contatos | Bloco de notas | Agenda | Mudar para o novo Yahoo Mail

Escrever | Apagar | Responder | Responder a todos | Encaminhar | Ações | Aplicar | Voltar para

Entrada (4346)
Rascunhos (91)
Enviadas
Spam (348) [Limpar]
Lixeira [Limpar]
Minhas pastas [Editar]

barvermelho.restVermelho - Rua Capote Valer
Reserve Grátis com o seu celular
Patrocinado

SAFARIshop
CONVERTA FITA CASSETE PARA DVD
R$139,90
COMPRE AGORA

Iniciação Terça-feira, 31 de Outubro de 2006 19:21

De: "José Almeida" <duduletras@yahoo.com.br>

Para: "José Eduardo" <duduletras@yahoo.com.br>

Cabeçalhos completos Visualização para impressão

MÚSICA

Tom poético aliado ao puro rock'n'roll marca a volta do Barão Vermelho

Adriana Campos

Há seis anos longe dos estúdios e três fora dos palcos, o Barão Vermelho retoma a origem roqueira em seu novo álbum, lançado pela Warner Music, no ano em que completa 23 anos de carreira. Com o título homônimo à banda, como o LP que marcou sua estréia em 1982, o trabalho se distancia da sonoridade techno de Puro Êxtase (1998) e da experiência acústica do Balada MTV (1999). "É uma volta ao próprio Barão Vermelho. Resolvemos fazer um disco diretamente ligado à nossa essência. Por isso o nome do disco é igual ao primeiro LP", conta Guto Goffi.

O retorno ao bom e velho rock'n'roll que consagrou o Barão no início de sua carreira pode ser conferido logo na primeira faixa do álbum, Cara a Cara, composta por Rodrig Santos e Guto Goffi. Guitarras rasgadas e cruas acompanhadas do vigor da bateria e do baixo traduzem o apelo punch não só dessa música, mas de quase todo o disco. Com sonoridade similar e temática que beira à paranóia, Cuidado, música de trabalho do CI parceria de Frejat com Maurício Barros e Marcelo Rosauro, tem letra que nos incita a desconfiar até de nossa sombra em meio ao caos da sociedade contemporânea ("o que você fala no celular, com quem você fica, com quem você se envolve, cuidado, senão você dança...") e riffs de guitarras inspirados na hipnótica fonte hendrixiana.

As baladas românticas, outro elemento-chave da discografia do Barão, também marcan presença. Pra Toda a Vida e Cigarro Aceso no Braço, suas fiéis representantes, são canções maduras, que fogem à pieguice e aos clichês sentimentalistas. Pra Toda a Vida canção que faz parte da trilha sonora do filme Mais uma Vez Amor, com previsão de estréia para o início de 2005, é uma composição de Frejat com antigos e grandes parceiros, o tecladista e ex-Barão Maurício Barros e o poeta Mauro Santa Cecília. "É a música mais leve do disco, com letra muito bonita e inspirada do Mauro. E apesar de ja estar pronta há um ano, parece ter sido feita para o filme, revela Maurício, um dos fundadores da banda.

A parceria de Frejat com Mauro Santa Cecília rende frutos desde Puro Êxtase, álbum que tinha em seu repertório Por Você ("por você eu dançaria tango no teto, eu limparia os trilhos do metrô, eu iria a pé do Rio a Salvador..."), canção que enriqueceu o cenário da música pop nacional nos últimos anos e abençoou uma parceria que continuou a produzir grandes composições, como Amor pra Recomeçar e Sobre Nós 2 e o Resto do Mundo, ambas da carreira solo de Frejat.

Em Barão vermelho, a dupla compôs sete das 11 faixas, sendo seis delas junto com outros autores, como Rodrigo Santos, Maurício Barros, Fernando Magalhães, Lúci e Tom Capone. "O Mauro tem sido talvez o meu parceiro mais constante desde 1998. El entrou no circuito do Barão por ser meu amigo e parceiro e acabou ficando amigo e parceiro de todos. Ele também trabalha muito nos meus discos solo", declara Frejat.

Os dois assinam Embriague-se, uma livre adaptação de um poema de Charles Baudelaire, que injeta um clima de rebeldia envolto por uma aura poética ("não ser escravo do tempo nas escadarias de um palácio, na beira de um barranco ou na solidão do quarto, embriague-se de noite ou ao meio-dia, embriague-se numa boa de vinho, virtude ou poesia..."). "Baudelaire já era um rock'n'roller antes mesmo de o rock'n'roll ser inventado", pontua Frejat sobre o poeta francês. Com o baterista Guto Goffi, Frejat musica outra poesia, A Máquina de Escrever, de Giuseppe Guiaroni ("mãe, se eu morre de um repentino mal, vende meus bens a bem de meus credores, mas poupa minha amiga de horas mortas, com teclas bambas, minha máquina de escrever de peças tortas...").

A quarta faixa, A Chave da Porta da Frente, de Frejat e Leoni (ex-baixista do Kid Abelha e ex-vocalista dos Heróis da Resistência), revisita o formato acústico, tão relevante no universo do Barão. A competente percussão de Peninha sublinha a textur do ritmo latino sem abrir mão dos instigantes solos de guitarra de Fernando Magalhães Com letra repleta de inquietação e paixão, a canção é um dos destaques do disco. "O Frejat é um parceiro maravilhoso. Quero compor muitas canções com ele. Adoro todas as músicas que fizemos juntos. Sempre quando escrevo um poema que não sei para

quem vou oferecer, principalmente quando os versos são mais fortes, eu mando para o Frejat", conta Leoni. A Chave da Porta da Frente também foi gravada por Leoni para o seu próximo disco, Outro Futuro, que deve ser lançado em setembro de 2005.

Para este álbum, o Barão Vermelho reuniu 28 músicas inéditas. Mas o inevitável processo de seleção do repertório elegeu apenas 13, sendo 11 para o CD e duas acessáveis pela Internet a partir de uma faixa interativa (Círculos, Loops e Repetições, de Frejat, Mauro Sta. Cecília e Guto Goffi, e É a Vida, de Peninha e Luiz Carlos da Vila), iniciativa que registra uma negativa à pirataria, constante pedra no sapato da indústria fonográfica brasileira.

Produzido por Ezequiel Neves, Tom Capone e pela banda, o álbum mescla o tom poético com um rock'n'roll puro e legítimo. Com a faixa Cuidado já estourada nas rádios de todo o Brasil, o Barão tem tudo para emplacar o novo disco no mercado nacional. Sobre Tom Capone, que morreu num acidente de trânsito em Los Angeles no mês de setembro após ter assistido a cerimônia do Grammy Latino, Ezequiel, eterno produtor do Barão Vermelho e personalidade marcante do Rock Brasil, declara: "Foi ótima a experiência de trabalhar com o Tom, que é músico e adora música. Ele facilitou muito as coisas pra gente."

Um dos ícones do BRock da década de 1980, o Barão Vermelho retoma com toda a força e põe o pé na estrada. A turnê do novo CD estreou no dia 19 de novembro, com show no Directv Music Hall, em Sampa, e já passou pelo palco do Ceará Music, festival que aconteceu na Cidade da Música, em Fortaleza, fazendo o Barão reviver a sua última e inesquecível apresentação em evento de grande porte, que aconteceu no Rock in Rio III, em 2001, ocasião em que tocou para uma multidão formada em sua maioria por jovens que nem eram nascidos quando o Barão emplacou o primeiro sucesso nas rádio

Recentemente a banda fez show no Canecão, (re)estreando na cidade onde teve início história da banda, em noite que o baixista Rodrigo Santos resumiu com uma única palavra: "mágica". "Vamos fazer a turnê até novembro de 2005, quando o Barão deve emendar com o lançamento de um CD ao vivo", diz Rodrigo.

Após longa abstinência, o Barão ressurge com o vigor e a energia que sempre marcaram os álbuns da banda, incluindo os discos que buscaram a diversidade sonora e experimentações pautadas por outras concepções musicais. Maduros e convictos voltam à cena com a intensidade e a veia rock que os consagrou. "O Barão Vermelho é uma alma coletiva e viva", define Guto Goffi, revelando o segredo do sucesso da união do Barão com o público.

Novidade no Yahoo! Mail: receba alertas de novas mensagens no seu celular. Registre seu aparelho agora!

Excluir Apagar Responder Responder a todos Encaminhar Ações Aplicar Voltar para os resultados da busca