

RENATO RUSSO E SUA POÉTICA MODERNA: DIÁLOGOS COM BOB DYLAN

Luciano Carneiro Alves*

RESUMO:

Referência estética para a cultura musical jovem e urbana nas últimas três décadas, Renato Russo foi alçado a este lugar pela maneira singular como articulou em suas composições e *performance* uma multiplicidade de diálogos com as perspectivas estéticas e políticas que elegeu ao longo da sua trajetória. Neste trabalho, ao privilegiar um desses diálogos a partir da perspectiva da História, almeja-se compreender como Bob Dylan foi tornado referência fundamental por Renato Russo para a sua forma de articular signos poéticos e musicais em suas canções. O argumento principal é que tal eleição, compreendida no contexto histórico em que Renato Russo conquistou sua projeção enquanto artista, permite entender que as opções do compositor foram feitas a partir de seus posicionamentos frente aos embates culturais do qual participou. Assim, eleger Bob Dylan foi ao mesmo tempo referenciar-se em um artista que atendia aos anseios estéticos de Renato Russo e defender politicamente as propostas simbolizadas por Dylan e suas canções. Foi parte da tática de Renato Russo na legitimação de seu discurso no âmbito de uma poética moderna que ele defendia e procurava promover nos limites da autoridade a ele investida.

Dentre as referências estéticas que Renato Russo escolheu para ocupar lugar central nos seus diálogos musicais, Bob Dylan tem papel destacado para a maneira como o compositor brasileiro criava suas canções. Considerado um dos autores que ajudaram a diversificar a linguagem do rock, Dylan ganhou notoriedade em meados dos anos 1960 ao promover a síntese entre a tradição da canção *folk* norte-americana e as guitarras elétricas do rock. Quando Renato Russo conheceu sua obra, uma década depois, já havia se tornado uma figura mítica no cenário do rock.

* Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Mato Grosso – Campus Rondonópolis. Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes.

Mesmo não sendo possível afirmar o exato momento em que o adolescente Renato Manfredini Junior tenha se tornado um admirador da forma singular de composição de Bob Dylan, os indícios apontam para o biênio 1975-1976¹. Nascido em 1960, era o momento no qual “Renato Junior” dava vazão ao seu sonho de ser uma estrela do rock enquanto se recuperava de uma doença no quadril (epifisiólise, que gera desvios na articulação do fêmur ao quadril). Em meio a imobilizações das pernas, fisioterapia e deslocamentos de cadeira de rodas ou muletas, criou a personagem Eric Russel, líder da “42th Street Band”. Pelo menos até 1993, registrou sempre em inglês em vários cadernos de anotações suas imaginações sobre a trajetória da banda que existia em sua mente e que, na adolescência, o ajudou a superar a delicada fase pessoal².

Esse exercício imaginativo foi meio para dar vazão a desejos irrealizados mesmo depois de ter alcançado o estrelato. A “42th Street Band”, na cabeça de seu criador, contava sempre com a “participação especial” de nomes consagrados do rock como Mick Jagger dos Rolling Stones, e fazia turnês mundiais com repertório próprio e cantando canções de um universo de artistas eclético o suficiente para caber Bob Dylan, Carly Simon, Joni Mitchell e Ramones.

Além dos devaneios sobre a “42th Street Band”, dois outros passatempos eram a leitura de revistas sobre música e a escuta de discos que lhe eram presenteados pelos pais. Preocupada em tonar menos sofríveis os primeiros meses de tratamento do filho em que a imobilização era indispensável, sua mãe, Carmem Manfredini, se esforçava para lhe conseguir exemplares de publicações nacionais e principalmente das inglesas *Melody Maker* e *New Music Express*. Como morara nos Estados Unidos e continuou os estudos do inglês em Brasília, onde passou a residir a partir de 1972, a língua não era uma barreira para a leitura. Seu pai, economista de carreira do Banco do Brasil, tinha condições financeiras para fazer este agrado ao filho e, também, de ajudar a

¹ Penso nesta data a partir da seguinte declaração de Renato Russo: *Para mim, depois dos Beatles, vinha Emerson, Lake & Palmer. Depois que acabaram todas as grandes bandas, eu desisti. Aí descobri o Dylan, e desencavei todos os seus discos e passei a ouvir muito folk, Byrds, até chegar o punk.* (ASSAD, Simone. *Renato Russo de A a Z*. Campo Grande: Letra Livre, 1997, p. 134).

² Estes cadernos foram expostos ao público durante o primeiro semestre de 2004 na mostra *Renato Russo Manfredini Junior*, ocorrida em Brasília no Centro Cultural Banco do Brasil. Havia uma parte dedicada à 42nd Street Band em que, além de permitir ao público visualizar os cadernos, a curadoria fez cópias ampliadas de várias páginas, o que tornava possível ler boa parte dos escritos. Quatro delas estão disponíveis no catálogo da exposição: AZAMBUJA, Renata (cur.). *Renato Russo Manfredini Junior* (Catálogo). Brasília-DF: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 79-83.

conseguir os discos que eram apresentados pelas revistas. Ouvindo os discos e praticamente decorando as revistas que seus pais lhe presenteavam, ia se recuperando da grave doença que limitava seu convívio social,

Desde que ganhara seu primeiro disco dos Beatles, aos cinco ou seis anos de idade, “Junior” se interessou pelo ritmo e pelos rapazes ingleses que arrebatavam pessoas mundo afora. Em mais de uma oportunidade, já então como Renato Russo, declarou que a partir do momento em que conheceu os Beatles passou a sonhar em ser um astro do rock, tendo acompanhado tudo que lhe foi possível sobre o grupo de Liverpool³.

Até os quinze anos, além dos Beatles, familiarizou-se com os gingados de Elvis Presley, com teclados progressivos do rock do grupo Emerson, Lake and Palmer, e outras ondas da música jovem das décadas de 1960 e 1970. Seguindo neste hábito é que terá contato com o disco *Desire* de Bob Dylan, gravado em 1975. Uma década depois de ter sido aclamado como voz da contracultura norte-americana, Dylan encontrava-se em outro momento de sua carreira.

Após manter-se afastado da cena musical entre os anos de 1967 e 1969, em seu retorno Dylan esforçou-se para que sua obra não ficasse marcada pelas expectativas da parte de seu público que insistia para que continuasse a ser o “bardo dos novos tempos”. Tal postura redundou em discos com pouco sucesso comercial e de crítica, embora ele continuasse a ser uma referência entre os personagens do rock.

Desire ajudou a reverter em parte este quadro. O êxito nas vendas obtido e a projeção política conquistada, em particular graças à canção “Hurricane”, recolocaram Dylan em outro momento de grande visibilidade midiática em sua carreira. Seu álbum com maior vendagem nos EUA e em nível mundial durante toda a década de 1970, *Desire* teve como carro-chefe a longa canção de mais de 8 minutos que Dylan fez para o lutador de boxe Rubin “Hurricane” Carter. Sentenciado à prisão perpétua em 1967 sob a acusação ter

³ Perguntado sobre o primeiro disco que comprara na vida, Renato preferiu responder sobre o primeiro disco que se lembrava de ter ganhado: “eu me lembro, tinha cinco para 6 anos, e foi um dos Beatles. Eu pedi qualquer coisa dos Beatles. Meus pais não compravam LP, era muito caro, mas o disquinho eles compraram. E esse disquinho tinha quatro músicas, em vez de duas. Tinha Twist and shout, Do you want to know a secret e mais duas de que não lembro” (RUSSO, Renato. Som e Fúria – Entrevista a Humberto Finatti e Mario Mendes. *Isto é Senhor*, 1º de novembro de 1989. IN: *Conversações com Renato Russo*, p. 69). Outras declarações sobre a importância musical dos Beatles para Renato Russo estão compiladas no livro de Simone Assad *Renato Russo de A a Z* (Campo Grande: Letra Livre, 1997).

assassinado três pessoas, Carter alegava inocência e contou com o apoio de Dylan. Além da canção em que narrava a trajetória do boxer, o artista usou seu prestígio para liderar duas apresentações (em 08 de dezembro de 1975 e 25 de janeiro de 1976) para angariar fundos e chamar a atenção da sociedade para o caso⁴.

Chamadas de “The Night of the Hurricane”, tais apresentações de fato ajudaram a aumentar o destaque dado pela mídia ao caso de Rubin Carte e conseguiu-se que um novo julgamento fosse marcado, mas em dezembro 1976 houve nova condenação. Assim, Carter cumpriu pena até 1985, quando a sentença foi finalmente revogada. Sua história foi posteriormente tema do filme “O Furacão” (*The Hurricane*, de Norman Jewison) em 1999.

Alheio a todo o significado político da canção e do envolvimento de Bob Dylan com a história do lutador negro e mulçumano, em Brasília o adolescente cristão, classe média e branco ficou admirado com a canção “Hurricane”. Além da duração pouco comum (frente ao padrão de canções de 3 a 4 minutos), chamou a atenção de Renato o modo como a narrativa foi construída na letra.

Parceria de Bob Dylan e Jacques Levy, que além de letrista era diretor de teatro, os versos têm várias imagens que ajudam o ouvinte a reconstruir os cenários e acontecimentos que motivaram as acusações a Carter. Ao longo de 11 estrofes de 9 versos cada, a narrativa começa com a menção aos tiros em um bar e homens mortos e é desenvolvida até à condenação e prisão de Carter, passando pela investigação duvidosa feita pela polícia baseada em depoimentos controversos e menções ao fato de que Carter ser negro influenciou negativamente no rumo que as coisas tomaram. Além do personagem principal, outros estão presentes, havendo inclusive diálogos entre eles. Estas características estão bem sintetizadas na segunda estrofe:

⁴ Apesar do sucesso comercial de *Desire* e da boa recepção da crítica, houve ainda recepções pouco elogiosas da obra, como a de Christopher Rollason. Ao analisa-la, deixou clara a sua decepção com os rumos que Dylan deu à sua obra, afirmando ter sido este um álbum com êxito comercial sem merecer dada a baixa qualidade das canções nele registradas. E além de ser um disco ruim esteticamente, em sua opinião, também era equivocado politicamente: [...] em “Mozambique” e “Romance in Durango” (uma historietta mexicana), Dylan apresenta imagens falsas e estereotipadas de países do Terceiro Mundo. Estas canções não passam do mais grosseiro imperialismo cultural; este lapsos é imperdoável num homem que na década anterior desvendara algo das relações reais entre metrópole e as neo-colônias (por ex., “North Country Blues”). É quase obrigatório concluir que este álbum, embora muito sedutor a nível musical, é afinal uma obra reacionária. (ROLLASON, Christopher. Bob Dylan: Do Radicalismo à Reacção. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, nº 13, fevereiro de 1984, p. 60 p. 45-75. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/rccs>).

Three bodies lyin' there does Patty see
And another man named Bello, movin' around mysteriously.
"I didn't do it," he says, and he throws up his hands
"I was only robbin' the register, I hope you understand.
I saw them leavin'," he says, and he stops
"One of us had better call up the cops."
And so Patty calls the cops
And they arrive on the scene with their red lights flashin'
In the hot New Jersey night.⁵

Após a descoberta de Bob Dylan, o garoto que sonhava ter uma banda que não fosse somente imaginária busca conhecer o máximo possível da sua obra, ligando-se a ela de tal forma que nem mesmo quando foi arrebatado por uma “nova onda” em 1977, o *punk rock*, teve interesse em deixar de escutar as baladas folk.

Com o *punk rock*, a persona Renato Russo ganha forma. Já recuperado da epifisiólise e podendo se locomover sem o apoio de ninguém, Renato retoma a rotina escolar e se aproxima do que veio a ser conhecida como a Turma da Colina. Setor de quadras de apartamentos de professores da Universidade de Brasília, a Colina foi o espaço no qual jovens filhos de professores, militares e funcionários públicos em geral construíram uma sociabilidade em torno dos signos da cena *punk* de influência inglesa.

Aluno do último ano do “Colegial” no Colégio Marista e já em estágio avançado no curso de idioma da escola Cultura Inglesa, Renato aos 17 anos teve sua curiosidade aguçada pelas notícias que chegam pelos periódicos britânicos e circulam na imprensa brasileira sobre grupos que traziam novos elementos para a cena juvenil em Londres. Chamava-lhe atenção especialmente o fato dos “Punks” (ou “podres”, “restos”, em tradução não-literal) serem jovens que faziam uso de indumentárias e discursos que fugiam do politicamente correto e como eram capazes de chocar a sociedade agindo assim.

⁵ Três corpos deitados, Patty vê / Outro homem chamado Bello se move misteriosamente / “Não fui eu”, ele diz, e levanta as mãos / “Eu só estava roubando o caixa, espero que você entenda”. / “Eu os vi saindo”, ele diz e para / “Acho melhor um de nós chamar a policia”. / E então Patty chama a policia / Que chega ao local com suas luzes vermelhas piscando / Na noite quente de New Jersey.

Bandas como The Clash e Sex Pistols estavam em evidência e eram tratadas como a nova onda do rock. O som simples, veloz e agressivo que as caracterizavam eram a marca do *punk rock* em contraposição à elaboração e pretensões artísticas de grupos como o Pink Floyd, que almejavam com suas canções e apresentações marcadas pelo apuro técnico que o rock “progredisse” e fosse mais respeitado artisticamente.

A proposta estética e musical *punk* era bem distinta do que Bob Dylan desenvolvia em sua carreira. Mas aproximações posteriores entre ele e Steve Jones, integrante do Sex Pistols, que resultaram no disco *Down in the Groove* de 1988, explicitaram que havia afinidades ideológicas entre o que realizavam. Particularmente o interesse em surpreender as expectativas com atitudes e performances pouco afeitas ao “bom gosto”.

É possível especular se Renato teria percebido tal ligação já naquele momento. Porém, o mais provável é que ele tenha aderido aos “três ou quatro acordes” e postura “faça você mesmo” das bandas inglesas por duas razões: sua vontade de estar sempre “sintonizado” com as últimas novidades (principalmente se pudesse estar à frente do restante da turma na divulgação dessas novidades...); pela possibilidade que as canções *punks* lhe davam de poder começar a tocar rock sem ter quase nenhuma técnica instrumental⁶.

À medida que aumentava sua escuta das bandas punk, Renato foi incorporando em sua indumentária elementos que o diferenciavam. As camisas e calças de corte tradicional que a mãe preferia vão sendo deixadas no armário e substituídas por camisetas, jeans e coturnos. Mais à frente, haverá a utilização de alfinetes, correntes e cabelo pintado e espetado. Este visual destoava do que era a moda jovem em evidência naquele final da década de 1970, sob a influência da indumentária do filme de sucesso mundial “Os Embalos de Sábado à Noite” (lançado em 1977), e da novela brasileira “Dancing Days” (1978-1979). – a chamada “moda disco”.

⁶ Foi o que afirmou Renato Russo em declaração dada em 1986: *Eu sempre quis ser igual aos Beatles, ter uma banda, mas achava impossível, porque não sabia tocar nada. Daí, surgiu o punk, que eu ouvi quando todos começaram a gostar de disco music, e pensei: "Ah, pra fazer quatro acordes, até eu!"*. ASSAD, Simone (Org.). *Op. Cit.*, p. 201.

Mesmo com estas mudanças, não era ainda visto como um “adolescente problema”, a ponto de ter sido escolhido pela direção da Cultura Inglesa para representar os alunos na recepção organizada quando da visita do herdeiro da Coroa Britânica, o Príncipe Charles, a Brasília em fevereiro de 1978. Com a entrada na faculdade de Jornalismo e, principalmente, com sua aproximação com a “Turma da Colina” é que a transformação será mais radical. Mas bem diferente do que era na Inglaterra.

Ser punk em Brasília não era exatamente um ato de rebeldia. Impossível ser apenas rebelde quando se conhece, de cor e salteado (como os punks brasilienses conheciam), a história dos Sex Pistols. A rebeldia já tinha sido desmitificada como mais uma estratégia de marketing necessária para o bom funcionamento da Indústria Cultural. Malcom McLaren [empresário que criou o Sex Pistols] apenas tornou evidentes os mecanismos de produção de ídolos rebeldes. Depois dos Sex Pistols, a rebeldia se causa não deveria ter nenhum futuro. O que restava era a desilusão, e a possibilidade de tirar proveito de uma sociedade que precisa de ilusão (incluindo ídolos rebeldes) para sobreviver⁷.

Na “Turma da Colina”, Renato encontra outros jovens com trajetórias e interesses semelhantes aos seus, e com experiências como dos irmãos Flávio e Felipe Lemos que o fascinará. Filhos de um professor de Biblioteconomia da UnB, eles acompanharam o pai entre 1976 e 1978 quando fora para a Inglaterra cursar pós-graduação. Sempre que possível, enviavam para os amigos que estavam no Brasil fitas cassete gravadas com os programas de rádio que escutavam em Leicester – cidade a 150 km de Londres em que residiam. Na volta, foram matriculados pelos pais na Cultura Inglesa para darem sequência aos aprendizados da língua estrangeira e, assim, conheceram Renato.

As fitas enviadas pelos irmãos Lemos foram importantes para criar sintonia entre alguns adolescentes da Colina, que as ouviam como se fossem um tesouro. De alguma forma, sentiam-se vivendo o mesmo que os ingleses, o que dava uma sensação de distinção. Quando Renato os conheceu, gostou de encontrar outros

⁷ VIANNA, Hermano. *Por Enquanto* – 1984-1995. (Encarte da Coleção *Por Enquanto*). Rio de Janeiro: EMI Brasil, 1995, p. 2.

garotos e garotas que curtiavam rock, tinham materiais para trocarem e alimentavam o mesmo sonho de ter uma banda.

O estreitamento de laços com André Müller, amigo de Flávio, e com André Pretorius – filho do embaixador da África do Sul, colega de Müller na Escola Americana onde estudavam juntos – criou a situação necessária para que o sonho pudesse ser materializado. A personagem Renato Russo ganhava contornos mais nítidos e logo nasceria como letrista, baixista e vocalista da banda Aborto Elétrico, presente na cena brasiliense de 1979 a 1981⁸. O Aborto Elétrico nunca chegou a ser um grupo profissional, mas muitas das canções do seu repertório foram posteriormente registradas por outras bandas, em especial a Legião Urbana e o Capital Inicial, do qual Fê Lemos veio a ser um dos fundadores.

O fim do Aborto Elétrico no fim de 1981 significou para Renato Russo uma mudança em relação ao tipo de música produzida. Ele se apresentou em Brasília durante o primeiro semestre de 1982 como "Trovador Solitário" cantando músicas suas (entre elas "Eduardo e Mônica", um dos maiores sucessos de sua carreira, gravada pela Legião Urbana em 1986) e de outros compositores, onde a influência do *folk rock* de Bob Dylan era explícita. Até a gravação de seu primeiro disco em 1984, as composições de Renato cada vez mais caminham para o diálogo entre várias perspectivas do *rock*, como ocorre na canção "Eu Sei" composta em 1982-1983, acabando por definir sua linguagem e da Legião Urbana dentro das características do *pop-rock*.

Tal mudança não causa estranheza se levarmos em consideração que a importância que a estética o *punk* adquiriu em sua vida nestes anos não foi suficiente para que fossem abandonadas outras perspectivas. Sua opção por continuar se apresentando na cena brasiliense sob a alcunha de Trovador Solitário após romper com

⁸ Embora em muitas referências possa ser encontrada a data de 1978 para a criação do Aborto Elétrico, foi somente em 1979 que isso de fato aconteceu. Desde o segundo semestre de 1978 Renato e Felipe já estavam decididos a criar a banda, mas faltavam instrumentos e os demais integrantes. A bateria de Felipe, por exemplo, só chegou da Inglaterra no final de 1978. Outro ponto importante: como esclarece Felipe Lemos, no primeiro ano houve apenas ensaios. "O primeiro show do Aborto Elétrico foi em 11 de janeiro de 1980, no Só Cana, que ficava no [Centro Comercial] Gilberto Salomão. O repertório tinha umas seis ou sete músicas e tivemos de repeti-las. Foi todo instrumental porque ninguém cantava". (MARCHETTI, Paulo. *O Diário da Turma 1976-1986: A história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad, 2001, p. 105)

o Aborto Elétrico assevera isto. Mas também algumas composições, particularmente “Faroeste Caboclo”.

Nacionalmente conhecida com os shows da Legião Urbana, “Faroeste Caboclo” foi composta em 1979 e virou sucesso radiofônico após seu registro no disco *Que País é Este. 1978-1987*, alcançando o topo das paradas por ser uma das mais executadas do ano de 1988 mesmo com seus mais de nove minutos,

A letra conta a história, fictícia, de João do Santo Cristo, um migrante nordestino que, cansado do “marasmo da fazenda”, segue rumo a Brasília para tentar ganhar a vida. Chegando à capital federal, o filho do interior baiano fica impressionado (“*Meu Deus ,mas que cidade linda!*”). Consegue um emprego de aprendiz de carpinteiro, mas, em não muito tempo, a esperança de uma “vida melhor” esbarra em dificuldades bastante concretas, que acabam por levá-lo a caminhos “pouco recomendados”. Conhece em um prostíbulo de Brasília Pablo, um traficante e contrabandista peruano “*que vivia na Bolívia*”. Passa de aprendiz de carpinteiro a traficante, conquistando respeito e dinheiro. Ao se envolver em um roubo, acaba preso. Sua revolta aumenta e ele torna-se um bandido “barra pesada” até ser “salvo” pelo amor de Maria Lúcia, prima de Pablo.

Movido pelo projeto de casar-se, volta a ser carpinteiro e assim vai seguindo sua vida até um senhor de “alta classe” lhe fazer uma “proposta indecorosa”, que João rejeita de forma veemente. Após perder o emprego e o amor de Maria Lúcia, volta a ser sócio de Pablo. Mas, ao saber que sua amada casara-se com outro traficante, Jeremias, desafia-o para um duelo, onde João é atingido pelas costas por um disparo de Jeremias. Agonizante, reconhece Maria Lúcia, lhe trazendo uma arma. Aceita e com ela dispara cinco tiros em Jeremias, morrendo os dois. Vendo a cena, Maria Lúcia pega a arma e suicida. Termina assim, sem final feliz, a história de João do Santo Cristo.

Em declaração de 1990, Renato Russo firmou:

Acho que Faroeste Caboclo é uma mistura de Domingo no Parque, de Gilberto Gil, e coisas do Raul Seixas com a tradição oral do povo

brasileiro. Brasileiro adora contar história. E eu também queria imitar o Bob Dylan. Eu queria fazer a minha Hurricane⁹.

Cotejando-se as canções citadas com “Faroeste Caboclo”, é perceptível os diálogos existentes entre elas. A disputa João e José pelo amor de Juliana na obra de Gilberto Gil torna-se a disputa pelo amor de Maria Lúcia entre João e Jeremias na criação de Renato Russo. Em ambas, o desfecho é a morte, caracterizada por vários elementos cênicos presentes na narrativa que dão ao ouvinte muitos referentes para imaginar cinematograficamente o cenário em que tais mortes ocorrem. No caso de “Hurricane”, as semelhanças ficam são mais nítidas em relação à estrutura narrativa e a interpretação típica do canto-falado do folk rock.

Comparando as gravações de “Faroeste Caboclo” e “Hurricane”, podemos notar as semelhanças do contorno melódico, textura e estrutura retórica entre as duas canções. [...] “Faroeste” tem uma sonoridade meio modal, pela presença de notas repetidas, enquanto “Hurricane” é praticamente recitado, empregando intervalos de segundas maiores e terças menores, próprios da fala. Ou seja, apesar das proximidades e do paralelo entre as duas performances, Faroeste Caboclo é mais canto do que fala¹⁰.

Outra canção de Bob Dylan a ser considerada nessa perspectiva intertextual é “Romance in Durango”, gravada no mesmo disco em que está “Hurricane”. O cenário da narrativa é o deserto mexicano e os personagens um *cowboy* em fuga junto com sua amada Magdalena, havendo passagens características dos “filmes de faroeste”¹¹.

⁹ ASSAD, Simone (Org.). *Op. Cit.*, p. 103-104.

¹⁰ ULHÔA, Martha Tupinambá. BRockin’ Liverpool: Significado e Competência Musical. *Em Pauta*. Porto Alegre, UFRGS, v. 14, nº 23, dezembro de 2003, p. 48.

¹¹ Na quinta estrofe, é mencionado um tiroteio: Was it me that shot him down in the cantina / Was it my hand that held the gun? / Come, let us fly, my Magdalena / The dogs are barking and what's done is done. (Quem foi que me jogou para baixo na cantina? / Foi minha mão que segurava a arma? Vem, vamos voar, minha Magdalena / Os cães ladram e o que está feito está feito). Dylan participou de janeiro de 1972 a fevereiro de 1973 das gravações do filme “Pat Garret & Billy The Kid”, um *western* do diretor Sam Peckinpah, na cidade mexicana de Durango. Também foi autor da trilha sonora do filme, que não teve boa recepção de público e crítica. Foi para essa trilha que Bob Dylan compôs “Knockin’ on Heaven’s Door” e dessa experiência se inspirará para criar “Romance in Durango”, do disco *Desire*. (SOUNES, Howard. *Dylan: A Biografia*. São Paulo: Conrad, 2002, p. 240-241). Há uma

O uso, em 1979, de referências tão diversas em relação à estética *punk* para compor uma canção, momento no qual Renato Russo punha em ação sua tão almejada banda de rock, nos ajuda a perceber a dimensão que a experiência *punk* teve na formação de Renato. Sua adesão deu-se muito mais em razão da necessidade de inserir-se em um grupo juvenil do que pela vontade de romper com os referenciais com os quais fora educado e construíra suas opções estéticas até conhecer o cantavam os Sex Pistols.

Talvez até como contra-efeito do período de reclusão por conta da epifisiólise, a vivência de Renato junto à Turma da Colina foi um período de muitas descobertas e experiências libertadoras e contraditórias, tais como o uso de drogas e as primeiras sensações homoerótica. Conforme o registro de Paulo Marchetti, “*ele sempre foi tímido, mas com a Turma pôde expressar um pouco das suas idéias e exercer sua liderança*”¹². Encantava-lhe na proposta *punk* particularmente a possibilidade de chamar a atenção por meio de atitudes fora dos padrões e conquistar distinção, nos termos propostos por Pierre Bourdieu, algo bastante característico entre os adolescentes¹³. Tal

versão em português, de autoria de Fausto Nilo, gravada por Raimundo Fágner em 1987 com o nome de “Romance no Deserto”.

¹² MARCHETTI, Paulo. *O Diário da Turma 1976-1986: A história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad, p. 75.

¹³ Penso aqui nos termos propostos por Pierre Bourdieu ao problematizar a dinâmica social dos grupos e pessoas na disputa pelo capital cultural. Na leitura de Bourdieu, a maneira como socialmente as preferências estéticas e práticas culturais são legitimadas tem relação direta com as buscas que cada grupo social faz para distinguir-se dos demais, pois é exatamente esta negação do outro que é um dos elementos fundamentais para a constituição de uma identidade em particular: *Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles [os grupos] afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos: em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação; e, sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, aversão, feita de horror e intolerância visceral (“ dá ânsia de vomitar”), aos outros gostos, aos gostos dos outros.* (BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. Crítica social do julgamento. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, 2007, p. 56.) Para os adolescentes, esta distinção pelo gosto é fundamental tanto para a disputa intra-geracional mas, sobretudo, para o enfrentamento (ou aceitação) dos padrões dos considerados adultos, mais reconhecidos na determinação do que é hegemônico socialmente. Afinal, *recusado como par pela comunidade dos adultos, indignado pela moratória que lhe é imposta e acuado pela indefinição dos requisitos para termina-la (a famosa e enigmática maturidade), o adolescente se afasta dos adultos e cria, inventa, integra microsociedades que vão desde o grupo de amigos até o grupo de estilo, até a gangue.* Em razão disso, *os grupos adolescentes inventam quase sempre um padrão estético interno, pelo qual os membros se diferenciam e se reconhecem entre si. Não é raro que esse estilo constitua alguma espécie de agressão deliberada ao cânone dominante: afinal, o grupo (mesmo o grupo de estilo) outorga seu próprio reconhecimento interno. Desafiar a aprovação dos adultos é sua própria função.* (CALLIGARIS, Contardo. *A Adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 36 e 49)

traço de personalidade se manteve por toda a vida, fazendo de Renato Russo um personagem sempre preocupado, por exemplo, em citar muitas referências estéticas, filosóficas, políticas, como uma forma de mostrar que não era um “roqueiro sem cérebro” e que produzia “rock comercial” por opção e não por falta de repertório¹⁴.

No que diz respeito à atitude de rebeldia em relação aos discursos e práticas hegemônicas, o *punk rock* e o *folk rock* têm pontos de aproximação. Isso também ocorre no tocante ao despojamento dos arranjos e harmonias das canções. Mas as referências urbanas, industriais, decadentes e iconoclastas dos *punks*, e que ajudaram aos Sex Pistols potencializarem o impacto midiático que tiveram, caracterizam outra perspectiva política e estética comparando-se aos significados que Bob Dylan e tantos outros artistas do *folk rock* defenderam com suas canções. A importância do violão para o desenvolvimento das melodias, a indumentária e as temáticas que remetem ao ruralismo do interior dos Estados Unidos nas performances, dentre outros aspectos, têm um caráter propositivo, de construção de alternativas.

Os “Sex Pistols” “mostraram que o escândalo é uma das mais eficientes formas de autopromoção”¹⁵, lançando mão de ações espetaculares como o uso da suástica nazista, cabelos coloridos ou proferindo palavrões nas entrevistas que concediam. Queriam o que lhes cabia “no agora”, pois não havia futuro que lhes pudesse ser compensador para sua origem marginalizada. Bob Dylan, com outras táticas e estratégias, tem buscado colocar em prática algo que aprendeu com Woody Guthrie, símbolo entre os artistas que por meio do folk engajaram no combate às contradições do capitalismo nos Estados Unidos. Falecido em 1967, Guthrie, que nas décadas de 1930 e 1940 apresentava-se empunhando um violão com a inscrição “This machine kills fascists” (Esta máquina mata fascistas), acreditava no poder da palavra bem colocada, da atitude coerentemente pensada, para dar força ao seu argumento e às suas propostas de transformação. Com isso, “Dylan se utiliza de recursos poéticos – alusão, simbolismo, metáforas e imagens – para construir uma estrutura abstrata de questões

¹⁴ É com tal intenção que em meio ao lançamento do quarto LP “As quatro estações” (1989), Renato Russo mais uma vez confirma seu projeto e suas ambições: “Eu quero ser um Duran Duran com as letras do Bob Dylan”. Ou seja, sucesso de massa com qualidade e rigor crítico. (CAPACCHI, Candice Cláudia. *As Letras de Canção de Renato Russo e Seus Diálogos com a Poesia dos Anos 80*. Curitiba, UFPR. Dissertação, Mestrado em Estudos Literários, SCHLA, p. 55.)

¹⁵ ESSINGER, Silvío. *Punk. A anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 61.

sobre a paz e a guerra, a justiça e a injustiça. [...] *Elabora as questões, desafiando os ouvintes a tirar suas próprias conclusões*”¹⁶.

Ao criar a figura do Trovador Solitário e associar sua imagem à de um “Bob Dylan do Cerrado”, Renato Russo não rompe com a cena *punk* de Brasília. Mas inspira-se em alguns artistas considerados *pos-punk* e *new wave* para a defesa de uma obra de estética mais plural. Entre as bandas *punks*, por exemplo, a inglesa The Clash que dialogava com o reggae passa a ser inspiração importante. Mas a fusão entre *punk* e *folk* teve outras inspirações:

[Depois de brigar com o Fê Lemos e sair do Aborto Elétrico] Ai eu virei o Trovador Solitário. E era assim. “Quer saber de uma coisa? Eu não preciso. Eu pego o meu violão ... porque tinha o John Cooper Clarke, na época tinha o Wreckless Eric já tinha, eu acho o Billy Bragg que já estava aparecendo ... então eu posso muito bem pegar o meu violão ... o Paul Weller já fazia umas coisas acústicas ... Não preciso dessa coisa “banda punk” ... Eu pego aqui e vou cantar as minhas músicas que ninguém quer ouvir mesmo... E então, na hora que tinha as apresentações [eu me apresentava], porque já tinham outras bandas ... já tinha o Plebe Rude, já tinha o XXX, tinha o Angra 2, tinha sei lá nessa época já devia ter até Dado e o Reino Animal...”¹⁷

Mesmo com a reação negativa de parte do público, que achava suas canções para “voz e violão” leves demais¹⁸, Renato Russo não se sente desestimulado e continua a compor e a fazer versões com arranjos *folk* para antigas composições. A mais conhecida delas a da canção “Geração Coca-Cola”, destaque do Aborto Elétrico e que em 1985 veio a ser o primeiro sucesso da Legião Urbana. No disco póstumo “Como é Que se Diz Eu te Amo” de 2001, foi lançada a versão *folk* de “Geração Coca-Cola”

¹⁶ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll*. Uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 200.

¹⁷ RUSSO, Renato. Entrevistas MTV. São Paulo: MTV Brasil, 2009 (gravada em 1994), 28’ ao 30’. Em comum a todos os nomes citados há a proposta de ampliar as perspectivas estéticas do *punk rock* por meio do uso de outras referências estilísticas. Dentre os nomes citados, as fusões propostas por três deles ecoam na produção que Renato Russo desenvolveu em suas canções. John Cooper Clarke é um poeta performático inglês que nos anos 1970 adotou a estética *punk*. Paul Weller foi vocalista da banda *punk* inglesa The Jam, que dialogava bastante com a sonoridade do rock da década de 1960. Wreckless Eric compôs canções de amor com sonoridade *punks*.

¹⁸ Wagner Vianna, um dos participantes da “Turma da Colina” e vocalista da banda brasileira Peter Perfeito, contou que o público do Aborto Elétrico não recebeu bem a novidade: *lembro do Renato tocando violão na ciclovia do Lago Norte. Todo mundo achava as músicas dele chatas, e queria jogar lata e pedra. Todo mundo queria ouvir rock e ele tocava violão*. (MARCHETTI, Paulo. *Op Cit.*, p. 75).

criada em 1982, com arranjo apenas para violão e andamento bem mais lento do que a registrada no primeiro disco da banda.

Ao dar maior evidência ao *folk* em sua produção, sinalizando a mescla de referências que virá a caracterizar a obra da Legião Urbana, Renato Russo mostra como houve de sua parte uma mudança em sua concepção de mundo e visão política. Se no início da carreira é marcante o tom de desesperança em relação ao futuro (em canções como “Geração Coca-Cola”, “Química” e “Que País é Este?”), ao final da década de 1980 em “Pais e Filhos”, “Monte Castelo” e “Quando o Sol Bater na Janela do Seu Quarto”, por exemplo, Renato Russo representa o futuro de maneira bem mais positiva.

Temos, assim, em sua obra uma estreita relação entre estética e política. A diluição de um referencial estético iconoclasta, como o *punk*, em outro marcado pela bricolagem de perspectivas, o *pop*, na construção de seu discurso está diretamente relacionada como o abandono de uma leitura da realidade, na qual não se via possibilidades para a construção de um futuro melhor, em prol de outra na qual já se vê perspectivas. Em síntese, ao final dos anos 1980, Renato Russo tinha em suas canções uma utopia, ao contrário do que ocorria em 1978, quando começou a compor.

À medida em quem foi desenvolvendo seu próprio discurso poético e estético, tornando-se singular em seu contexto cultural, Renato fez escolhas estéticas e políticas como qualquer indivíduo que se propõe a agir na relação dialética que construímos com nossos tempos de existência. Observar com maior detalhe a lógica que estas escolhas configuram, por meio da identificação de quais referências têm papel central na ação discursiva, nos ajuda a entender quais realizações foram eventuais e quais fizeram parte de um projeto poético e político. Só assim saberemos porque Renato Russo, tal qual tantos outros artistas, foi capaz de ser um sujeito histórico singular-plural¹⁹.

¹⁹ Penso o singular-plural aqui nos termos propostos por Arnaldo Contier a partir da concepção dialógica de Mikhail Bakhtin, como perspectiva para a compreensão do papel que os artistas cumprem ao sintetizarem em sua produção particular elementos reelaborados das suas múltiplas influências: *O dialogismo facilita entender exatamente a novidade da produção artística e como ela foi construída. Por isso prefiro trabalhar com a idéia de culturas, e não de cultura, e analisar seu dinamismo e como dialogam entre si. Eu acredito no singular plural. O que é o singular plural?! É o artista que escuta mil coisas, capta aqui, ali e acolá, os ritmos, as melodias, e estabelece uma síntese (singular). É uma pluralidade de escutas.* CONTIER, Arnaldo. Entrevista a José Geraldo Vinci de Moraes. *Revista de História*, São Paulo, n° 157, 2° semestre de 2007, USP, p. 189.

O fato de sua produção musical ter se tornado cada vez mais *pop* ao longo da carreira, ao que tudo indica, exigiu-lhe maior preocupação na manutenção ou não de referências estéticas em seu discurso. Retomemos uma última vez “Faroeste Caboclo”. Na primeira versão registrada em disco, em 1987, para além da explícita referência *folk* há alusões a outros estilos e gêneros enquanto recurso poético-discursivo:

É interessante observar como a textura musical muda com o desenvolvimento da história. O acompanhamento da guitarra folk e estilo vocal suave é reservado para os momentos nos quais o protagonista Santo Cristo mostra seu lado terno e mais fraco (textura folk rock). É possível inferir que tipo de plantação ele passa a cultivar simplesmente pelo significado convencional que liga o acompanhamento do reggae com a maconha (textura reggae). A melodia e linha do baixo em movimento contrário enfatizam os momentos em que Santo Cristo mais sofre: quando vai preso pela primeira vez, quando perde Maria Lúcia para seu rival e, finalmente, quando morre após ter matado seu inimigo (textura rock)²⁰.

Estas opções estéticas no momento do registro fonográfico, quase uma década depois da criação da canção, no caso da Legião Urbana são mostra de que a banda já definira o seu “som”, sua proposta estética, dentro do espectro do *pop-rock*: o uso de signos musicais consagrados para a composição do discurso literário/verbalizado das letras de suas canções. A Legião Urbana, ou mesmo Renato Russo em suas incursões como intérprete solo, não fez da inovação na sonoridade a sua força. O destaque alcançado junto ao público e à cultura brasileira das últimas três décadas tem as letras das canções seu centro gerador, a exemplo de Bob Dylan e tantos outros artistas.

Ciente que era das críticas que existiam à técnica musical de sua banda, Renato Russo esmerou-se respondê-las por meio de uma elaboração poética que permitisse a ele e à Legião Urbana um lugar de distinção na cena musical jovem brasileira. Mencionar sempre que necessário Bob Dylan como principal referência entre os seus compositores preferidos, mas, sobretudo, fazer uso da estratégia poético-discursiva que garantiu a Dylan sua distinção nas décadas de 1960 e 1970, foram partes de suas táticas para mostrar que era possível produzir canções com valor político e social por meio do uso da linguagem *pop*.

²⁰ ULHÔA, Martha Tupinambá. *Op. cit.*, p. 56-57.

Além de se preocupar em não reduzir sua criação às fontes que lhe serviram de inspiração, pois caso isso ocorresse suas canções seriam pastiches, Renato Russo reiteradamente fez uso da força simbólica que tais fontes tinham para legitimar-se enquanto artista e sua própria obra. Por estas razões, Bob Dylan cumpriu para ele tanto um papel estético quanto político, e penso que está nesta dupla utilidade a centralidade que a ele Renato atribuiu em sua obra.

Referência Bibliográfica

- ASSAD, Simone. *Renato Russo de A a Z*. Campo Grande: Letra Livre, 1997.
- AZAMBUJA, Renata (cur.). *Renato Russo Manfredini Junior* (Catálogo). Brasília-DF: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. Crítica social do julgamento. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, 2007.
- CALLIGARIS, Contardo. *A Adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CAPACCHI, Candice Cláudia. *As Letras de Canção de Renato Russo e Seus Diálogos com a Poesia dos Anos 80*. Curitiba, UFPR. Dissertação, Mestrado em Estudos Literários, SCHLA.
- CONTIER, Arnaldo. Entrevista a José Geraldo Vinci de Moraes. *Revista de História*, São Paulo, nº 157, 2º semestre de 2007, USP.
- ESSINGER, Silvio. *Punk*. A anarquia planetária e a cena brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll*. Uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MARCHETTI, Paulo. *O Diário da Turma 1976-1986: A história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad, 2001.
- ROLLASON, Christopher. Bob Dylan: Do Radicalismo à Reação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, nº 13, fevereiro de 1984, p. 60 p. 45-75. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/rccs>.
- RUSSO, Renato. Som e Fúria – Entrevista a Humberto Finatti e Mario Mendes. *Isto é Senhor*, 1º de novembro de 1989. IN: *Conversações com Renato Russo*.
- _____. Entrevistas MTV. São Paulo: MTV Brasil, 2009 (gravada em 1994), 28' ao 30'.
- SOUNES, Howard. *Dylan: A Biografia*. São Paulo: Conrad, 2002.
- ULHÔA, Martha Tupinambá. BRockin' Liverpool: Significado e Competência Musical. *Em Pauta*. Porto Alegre, UFRGS, v. 14, nº 23, dezembro de 2003.
- VIANNA, Hermano. *Por Enquanto – 1984-1995*. (Encarte da Coleção *Por Enquanto*). Rio de Janeiro: EMI Brasil, 1995.