

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Carlos Rogério Duarte Barreiros

***FAROESTE CABOCLO: LITERATURA, CORDEL E
ROCK AND ROLL***

São Paulo
2007

Carlos Rogério Duarte Barreiros

***FAROESTE CABOCLO: LITERATURA, CORDEL E
ROCK AND ROLL***

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito
parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras

Orientadora: Marlise Vaz Bridi

**São Paulo
2007**

Carlos Rogério Duarte Barreiros

***FAROESTE CABOCLO: LITERATURA, CORDEL E ROCK AND
ROLL***

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito
parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras

Aprovado em agosto de 2007

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Marlise Vaz Bridi
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profª. Dra. Lílian Jacoto
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. José João Cury
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Ao meu pai, José Adriano Campos Barreiros, que me ensinou que não havia hora para estudar;

A minha mãe, Palmyra Duarte Barreiros, a quem devo o amor ao saber, e que me ensinou que estudar também exige disciplina;

A Catharina Pugliesi Duarte, mãe do meu caráter;

A José Adriano Duarte Barreiros e Katya Cristina Duarte Barreiros, que me ensinaram que tudo que eu aprendi é nada, se comparado aos irmãos que tenho;

Aos amigos Bernardo, Covinha, Dalê, Pixote, Rafa Araújo e Rafa Visconti (não esse, o outro, o outro), com quem aprendi que o bar era o melhor lugar para discutir o que estudei fora de hora, mas com disciplina;

A Ana Cristina Delgado, com quem aprendi que o conhecimento é chato e inútil, se eu já não houvesse aprendido a amar.

Agradecimentos

Ao Mackpesquisa e à Capes, sem cujo apoio este trabalho não seria possível.

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: es quente e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre no meio da tristeza! Só assim, de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.

Aí o senhor via os companheiros, um por um, prazidos, em beira do café. Assim, também, por que se agüentava aquilo, era por causa da boa camaradagem, e dessa movimentação sempre. Com todos, quase todos, eu bem combinava, não tive questões. Gente certa. E no entre esses, que eram, o senhor me ouça bem: a professora Gisela, que me apresentou Pablo Neruda, na quarta série; o Luiz Cláudio Bido, espécie de ex-professor-irmão-amigo-parceiro-afilhado, o primeiro professor do Brasil a tocar rock nacional em sala de aula; o Martinho Marcos de Freitas, que tem toda a revolução em sua cabeça, mas não contou para ninguém, só agiu; o José Antônio Pasta Júnior, que fez a síntese de tudo que eu queria – e precisava – saber; o Júlio Groppa Aquino, o melhor professor de todos, porque rompe com tudo, em nome de uma vida menos ordinária; a Kelma Assunção Souza, professora de felicidade; o Renato Guimarães Ferreira, que sonhou – e sonha – a literatura e a canção num meio em que as artes são só sonho; o Durval Antunes Filho, mestre de tudo, carisma só, sempre ensinamento; o Boaventura Barreiros, avôhai; o Wanderley Scatolin, quase pai que foi e é; o Alfredo e a Eliana Chumer, que me ensinaram a ter autonomia; a Lílian Jacoto, pelas sugestões, professora de canção; o José João Cury, pelas preciosas observações; a Marlise Vaz Bridi, porque acreditou em mim e porque me disse, sempre, só a verdade; o Newton Duarte Molon, o Ivan Akio Itocazo, a Ívian Lara Destro, a Daniela Aizenstein e o Renato Aizenstein, os melhores professores de São Paulo; a Samia Sulaiman, Rogério (Rogerinho), Marcello Bolzan e Eric (Eriquinho), meus melhores alunos, que se tornaram grandes professores; todos os amigos da FGV, onde me esqueci providencialmente deste trabalho, especialmente Maíra Tardelli, Luiz Montoya, Cíntia Veríssimo e Priscila Moli; as minhas “colegas de trabalho” do Mackenzie, Katya e Verônica, sem as quais eu jamais teria levado adiante muitos devaneios registrados neste trabalho; o José da Conceição Gaspar, porque nunca tive a coragem de desbravar o mar, ao contrário dele; a Taysa Duarte, só coragem, que foi, ganhou dinheiro e voltou; o César Talarico Barreiros, professor de iniciação ao rock and roll; o Marcelo Nova, o Clemente Nascimento e o Rodrigo Carneiro, professores de rock and roll avançado; o mestre Márcio Guedes, pelas sugestões preciosas e pela paciência: a canção fala à alma; o Mário Henrique Stefanoni Bernardes, professor de amizade, meu primeiro parceiro; o Michel Friedhofer, cosmopolita que me fez – ainda bem! – levar o Brasil menos a sério; a Ana Rodrigues, boêmia amiga das antigas, daqueles tempos em que “queríamos mudar o mundo”, ouvindo Beatles e Eagles; o Fernando Barranha, o José Humberto Costa Vecchio, o Édson Japonês Fujimori, pois as melhores lembranças que tenho estão carregadas deles. Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Afora algum de que eu me esqueci – isto é: mais muitos... Todos juntos, aquilo tranqüilizava os ares. A liberdade é assim, movimentação. E bastantes morreram, no final. Esse sertão, esta terra.

Os fragmentos em itálico, salvo os nomes próprios, foram descobertos em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa

Modernizar o passado é uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
O medo dá origem ao mal
O homem coletivo sente a necessidade de lutar
O orgulho, a arrogância, a glória
Enchem a imaginação de domínio
São demônios os que destroem
O poder bravio da humanidade
Viva Zapata!
Viva Sandino!
Viva Zumbi!
Antônio Conselheiro
Todos os Panteras Negras
Lampião sua imagem e semelhança
Eu tenho certeza eles também cantaram um dia

Chico Science e Nação Zumbi, *Monólogo ao pé do ouvido*

Já não era pouco essa rebeldia sem objetivo, numa terra de conformismo e usura, onde o funcionário se agarrava ao cargo como ostra, o comerciante e o industrial roíam sem pena o consumidor esbrugado, o operário se esfalfava à toa, o camponês agüentava todas as iniquidades, fatalista, sereno.

Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*

Resumo

Na canção *Faroeste Caboclo*, da banda Legião Urbana, é possível observar uma combinação singular de elementos da literatura brasileira culta, da literatura popular em versos – a literatura de cordel – e da indústria cultural. Esse cruzamento de diferentes sistemas culturais permite observar, de um lado, a filiação dessa composição à tradição da canção popular brasileira e, de outro, sua inserção na lógica de mercado da indústria fonográfica do rock, sempre permeável à inovação e à diferença para manter a lucratividade. Neste trabalho, aquela combinação é investigada detalhadamente: analisam-se os pontos de contato entre *Faroeste Caboclo* e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, os ciclos temáticos do cangaço e do messianismo, da literatura de cordel, e o faroeste norte-americano; a combinação de todos esses elementos culmina na conclusão de que a canção da Legião Urbana foge, em certa medida, à lógica da indústria cultural, embora esteja inserida nela.

Palavras-chave: Legião Urbana, rock brasileiro, literatura de cordel, indústria cultural

Abstract

In Legião Urbana's song *Faroeste Caboclo*, it's possible to observe a unique combination of elements belonging to the erudite literature, to the popular literature in verse – the “cordel” literature – and to the cultural industry. This intersection of different cultural systems allows an observation, in one hand, of this composition's connection to the brazilian popular song, and in the other hand, its insertion inside the rock's phonographic industry market logic, always permeable to novelties and to the differences in order to maintain the profitability. In this paper, that combination is investigated in details: all the connection topics between *Faroeste Caboclo* and *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos, *A hora da estrela*, by Clarice Lispector, the “cangaço's” and brazilian messianism thematic, the “cordel” literature, as well the north-american western; all those elements combination leads to a conclusion in which Legião Urbana's song withdraws, in a certain way, of the cultural industry logic, although inserted in it.

Key words: Legião Urbana, brazilian rock, cordel literature, cultural industry

SUMÁRIO

<i>FAROESTE CABOCLO</i>, DE RENATO RUSSO.....	10
1. INTRODUÇÃO INFORMAL E NECESSÁRIA	14
2. INTRODUÇÃO.....	19
2.1 OS ROQUEIROS DOS ANOS OITENTA: UM DILEMA.....	19
2.2 FAROESTE À MODA BRASILEIRA	28
2.3 LITERATURA DE CORDEL	33
2.4 LITERATURA CULTA	39
2.5 INDÚSTRIA CULTURAL E CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA	41
3. FABIANO E MACABÉA: ALTERNATIVA DE FUTURO	67
3.1 <i>VIDAS SECAS</i> E ALTERNATIVA DE FUTURO NA METRÓPOLE	77
3.2 TEATRO POPULAR, INDÚSTRIA CULTURAL E A FALÊNCIA DA FICÇÃO EM <i>A HORA DA ESTRELA</i>	87
4. <i>FAROESTE CABOCLO</i>: A SAGA DE UM HERÓI BRASILEIRO NO PLANALTO CENTRAL.....	107
4.1 ANÁLISE DE CANÇÕES	107
4.2 A SEQÜÊNCIA INICIAL DE <i>FAROESTE CABOCLO</i>	110
4.3 SANTO QUE SABIA MORRER.....	117
4.4 TEM BAGULHO BOM AÍ!	127
4.5 REDENÇÃO PELO AMOR	129
4.6 JEREMIAS, TRAFICANTE DE RENOME.....	136
4.7 DUELO FINAL	141
4.8 ECO DO DIREITO AO GRITO.....	146
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
BIBLIOGRAFIA.....	155
DISCOGRAFIA.....	158
FILMOGRAFIA	158

Faroeste Caboclo, de Renato Russo

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

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

Comia todas as menininhas da cidade
De tanto brincar de médico, aos doze era professor.
Aos quinze foi mandado pro reformatório
Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror.
Não entendia como a vida funcionava –
Discriminação por causa da sua classe ou sua cor
Ficou cansado de tentar achar resposta
E comprou uma passagem, foi direto a Salvador.

E lá chegando foi tomar um cafezinho
E encontrou um boiadeiro com quem foi falar
E o boiadeiro tinha uma passagem e ia perder a viagem
Mas João foi lhe salvar.
Dizia ele: – Estou indo pra Brasília,
Neste país lugar melhor não há.
Estou precisando visitar a minha filha
Então fico aqui e você vai no meu lugar.

E João aceitou sua proposta e num ônibus entrou no Planalto Central
Ele ficou bestificado com a cidade
Saindo da rodoviária viu as luzes de Natal.
– Meu Deus, que cidade linda,
No ano-novo eu começo a trabalhar.
Cortar madeira aprendiz de carpinteiro
Ganhava três mil por mês em Taguatinga.

Na sexta feira foi pra zona da cidade
Gastar todo o seu dinheiro de rapaz trabalhador
E conhecia muita gente interessante
Até um neto bastardo do seu bisavô:
Um peruano que vivia na Bolívia
E muitas coisas trazia de lá
Seu nome era Pablo e ele dizia
Que um negócio ele ia começar.

E Santo Cristo até a morte trabalhava
Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar
E ouvia às sete horas o noticiário
Que dizia sempre que seu ministro ia ajudar
Mas ele não queria mais conversa e decidiu que,
Como Pablo, ele ia se virar
Elaborou mais uma vez seu plano santo
E, sem ser crucificado, a plantação foi começar.

Logo logo os malucos da cidade souberam da novidade:
– Tem bagulho bom aí!
E João de Santo Cristo ficou rico
E acabou com todos os traficantes dali.
Fez amigos, freqüentava a Asa Norte
E ia pra festa de rock, pra se libertar
Mas de repente
Sob uma má influência dos boyzinhos da cidade
Começou a roubar.

Já no primeiro roubo ele dançou
E pro inferno ele foi pela primeira vez
Violência e estupro do seu corpo
– Vocês vão ver, eu vou pegar vocês.

Agora o Santo Cristo era bandido
Destemido e temido no Distrito Federal.
Não tinha nenhum medo de polícia
Capitão ou traficante, playboy ou general.
Foi quando conheceu uma menina
E de todos os seus pecados ele se arrependeu.
Maria Lúcia era uma menina linda
E o coração dele
Pra ela o Santo Cristo prometeu
Ele dizia que queria se casar
E carpinteiro ele voltou a ser
– Maria Lúcia eu pra sempre vou te amar
E um filho com você eu quero ter.

O tempo passa e um dia vem na porta um senhor de alta classe com dinheiro na mão
E ele faz uma proposta indecorosa e diz que espera uma resposta,
Uma resposta de João:
– Não boto bomba em banca de jornal nem em colégio de criança
Isso eu não faço não
E não protejo general de dez estrelas, que fica atrás da mesa
Com o cu-na-mão
E é melhor o senhor sair da minha casa
Nunca brinque com um Peixes de ascendente Escorpião
Mas antes de sair, com ódio no olhar, o velho disse:
– Você perdeu a sua vida, meu irmão.

Você perdeu a sua vida, meu irmão. Você perdeu a sua vida, meu irmão
Essas palavras vão entrar no coração
E eu vou sofrer as conseqüências como um cão.
Não é que o Santo Cristo estava certo
E seu futuro era incerto e ele não foi trabalhar
Se embebedou e no meio da bebedeira descobriu que tinha outro
Trabalhando em seu lugar
Falou com Pablo que queria um parceiro
E também tinha dinheiro e queria se armar
Pablo trazia o contrabando da Bolívia e Santo Cristo revendia em Planaltina.

Mas acontece que um tal de Jeremias, traficante de renome,
Apareceu por lá
Ficou sabendo dos planos de Santo Cristo
E decidiu que com João ele ia acabar.
Mas Pablo trouxe uma Winchester 22
E Santo Cristo já sabia atirar
E decidiu usar a arma só depois
Que o Jeremias começasse a brigar.

(Jeremias, maconheiro sem-vergonha, organizou a Rockonha
E fez todo mundo dançar)

Desvirginava mocinhas inocentes
E dizia que era crente mas não sabia rezar.

E Santo Cristo há muito não ia pra casa
E a saudade começou a apertar
– Eu vou me embora, eu vou ver Maria Lúcia
Já está em tempo de a gente se casar.

Chegando em casa então ele chorou
E pro inferno ele foi pela segunda vez.
Com Maria Lúcia, Jeremias se casou
E um filho nela ele fez.

Santo Cristo era só ódio pro dentro e então o Jeremias pra um duelo ele chamou
Amanhã, às duas horas na Ceilândia, em frente ao lote 14, é pra lá que eu vou
E você pode escolher as suas armas que eu acabo com você, seu porco traidor
E mato também Maria Lúcia, aquela menina falsa pra quem jurei o meu amor.

Santo Cristo não sabia o que fazer
Quando viu o repórter na televisão
Que deu notícia do duelo na TV
Dizendo a hora e o local e a razão.

No sábado então, às duas horas, todo o povo
Sem demora foi lá só para assistir
Um homem que atirava pelas costas e acertou o Santo Cristo
E começou a sorrir
Sentindo o sangue na garganta,
João olhou as bandeirinhas e pro povo a aplaudir
E olhou pro sorveteiro e pras câmeras e
A gente da TV que filmava tudo ali

E se lembrou de quando era uma criança e de tudo que vivera até ali
E decidiu entrar de vez naquela dança
– Se a via-crucis virou circo, estou aqui.

E nisso o sol cegou seus olhos e então Maria Lúcia ele reconheceu
Ela trazia a Winchester 22
A arma que seu primo Pablo lhe deu.

– Jeremias, eu sou homem, coisa que você não é,
Eu não atiro pelas costas não.
Olha pra cá filha-da-puta sem-vergonha
Dá uma olhada no meu sangue
E vem sentir o teu perdão.

E Santo Cristo com a Winchester 22
Deu cinco tiros no bandido traidor
Maria Lúcia se arrependeu depois
E morreu junto com João, seu protetor.

O povo declarava que João de Santo Cristo era santo porque sabia morrer
E a alta burguesia da cidade não acreditou na história que eles viram da TV
E João não conseguiu o que queria quando veio pra Brasília, com o diabo ter
Ele queria era falar pro presidente
Pra ajudar toda essa gente
Que só faz sofrer.

1. Introdução informal e necessária

A Legião Urbana foi uma banda de rock nacional de grande sucesso nos anos oitenta – e além deles. Embora muitas bandas de rock desse período fossem chamadas de *alienadas*, principalmente quando suas obras eram comparadas às das gerações anteriores, Renato Russo – letrista, compositor e vocalista da banda – gravava canções cujas letras revelavam preocupações com questões sociais brasileiras, como *Que país é este* e *Faroeste Caboclo*. Não que não houvesse outras bandas em cujo trabalho se observava o mesmo intuito: Plebe Rude, Capital Inicial, Barão Vermelho, Ira!, Paralamas do Sucesso, Inocentes, Camisa de Vênus e muitas outras deixavam revelar, em maior ou menos intensidade, por meio de suas letras, que, de alguma maneira, o Brasil mudava e que a nova geração de artistas queria mostrar sua versão a respeito da realidade nacional. Nem alienados, nem engajados politicamente à esquerda ou à direita, os jovens artistas da década de oitenta acreditavam ter uma *outra versão do Brasil*. É essa versão que pretendemos analisar neste trabalho, por meio de apenas uma canção da Legião Urbana: *Faroeste Caboclo*.

Em que consistia essa outra versão de interpretação do Brasil proposta pelo conjunto musical de Renato Russo? De que modo estava ela atada a interpretações e canções do passado? Em que medida e de que maneira ela representava o Brasil que vivia a redemocratização e o mundo que rumava à globalização e ao neoliberalismo? Com que intensidade a Legião Urbana deixa entrever, em sua obra, o ponto de vista de sua geração? Que interferências da indústria fonográfica marcam a obra da Legião Urbana? Estas são, em linhas gerais, as perguntas a que teremos a pretensão de responder.

Surge, entretanto, antes das investigações teóricas e da análise do texto, uma necessidade inevitável num trabalho que se pretende *acadêmico* a respeito de um texto oriundo de uma geração que se pretendia exatamente *o oposto da academia e da escola, além de outras instituições tradicionais brasileiras* – e que, por isso, foi caracterizada como “superficial” ou “alienada”: a tentativa de atar essas duas pontas tão opostas e tão fundamentais, a formalidade do texto acadêmico e a informalidade da geração dos anos oitenta.

Os “legionários” – fãs da Legião Urbana –, às vezes, caracterizam-se, como qualquer grupo de fãs, pelo fanatismo e pela idolatria; é curioso – e fascinante – observar seu empenho em investigar, analisar e interpretar as letras das canções, relacionando-as à vida dos autores, aos acontecimentos marcantes da história do conjunto e às próprias vidas deles, os fãs; a “melhor música” da Legião não é escolhida por meio de critérios objetivos, mas por meio de um emaranhado de subjetividades e acontecimentos pessoais que fazem daquela música “*a música*”. Por meio daquela canção, experimentam-se saborosas sensações passadas, ou reacendem-se convicções ou desapontamentos antigos. Segundo Luiz Tatit (2002, p.20):

Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo (basta lembrarmos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias).

A recuperação de fragmentos de tempos passados, por si só, já mantém viva a obra de qualquer cancionista. É exatamente essa experiência que pretendemos *pôr à prova* – na falta de uma expressão melhor.

O autor deste trabalho – hoje legionário tímido, mas que, de vez em quando, experimenta secretamente a maravilha daquelas sensações – já defendeu em bares, em

restaurantes, em almoços de família, nas salas-de-aula e em sua coluna *A métrica do grito*, na internet, o seguinte ponto de vista: *as canções da Legião Urbana inserem-se na tradição da canção popular brasileira e da literatura brasileira culta, seja pelos temas, seja pela forma*. E pretende, agora, colocar em xeque a própria opinião, as próprias convicções. Não se trata, em hipótese alguma, de tentar alçar uma canção de Renato Russo ao *status* de cânone, clássico ou leitura obrigatória, comparando-a, para evidenciar-lhe a qualidade ou a inovação, com obras de outros autores desse fôlego. A intenção é bastante simples: demonstrar que um texto da Legião Urbana dialoga com as tradições da canção e da literatura brasileiras e deixa marcas notáveis – talvez sem ineditismo, mas com alguma originalidade – em temas que sempre são objetos de discussão: as relações entre a pobreza e a violência urbana, de um lado, e a arte, de outro.

Mas como pode o autor escrever uma dissertação de mestrado, com todas as formalidades que lhe são peculiares, a respeito de um texto com qual guarda tantos laços subjetivos? Não estaria a visão do autor embaçada pela histeria típica de um “legionário”? Felizmente quem dá a resposta a essa questão é um crítico literário:

A análise e a interpretação, ao contrário do comentário (fase inicial da análise), não dispensam a manifestação do gosto, a penetração simpática no poema. Comenta-se qualquer poema; só se interpretam os poemas que nos dizem algo. (CANDIDO, 1993, p.18)

E mais, logo depois:

Uma vez assegurada essa penetração simpática, o leitor deve apreender o ritmo, o largo compasso do poema sobre o qual repousa o estilo, sendo o elemento que unifica num todo os aspectos de uma obra de um artista ou de um tempo.

Quando apreendemos pela sensibilidade o ritmo geral de uma poesia, apreendemos no todo sua beleza própria. Esclarecer esta intuição pelo conhecimento é a tarefa da interpretação. (Ibid., p.18)

É assustador para alguns professores de Ensino Médio, de cursos pré-vestibulares e de Ensino Superior imaginar que nem todos os leitores alcançam o que Antonio Candido chamou de *penetração simpática* em algum texto literário. Esta introdução informal é escrita para que fique evidente que não se espera que *todos* os que ouvem a canção *Faroeste Caboclo* apreciem nela o que será apontado adiante; eis aqui um vício grave de professores de literatura: tentar inculcar, a todo custo, nas cabeças dos alunos que este ou aquele texto é belo, interessante, relevante ou qualquer outra coisa. O autor – quando era estudante secundário e, depois, universitário – não entendia por que não se analisavam em aula os textos da Legião Urbana ou de qualquer outra banda de rock dos anos oitenta, mas dispendiam-se horas em leituras com as quais era, para dizer o mínimo, difícil alcançar a penetração simpática; depois, quando se tornou professor, descobriu, graças a seus alunos, que também *é possível que a Legião Urbana não seja um meio possível para alcançar a penetração simpática*. Com inspiração nas afirmações de Eric Hobsbawn a respeito do jazz (1990, p.285), não se trata de tentar alçar uma canção de rock ao caráter de obra “digna” da academia ou de “clássico” da música popular – unanimidades-rótulo que podem esconder acentuadas miopias –, mas de, investigando essa canção com uma lente acadêmica, tentar demonstrar suas qualidades intrínsecas que, em certa medida, irmanam-na às grandes obras da literatura erudita e da MPB e, em outra, – *felizmente e sobretudo* – distanciam-na delas. Não imaginamos que se deva prescindir da investigação das obras já consagradas pela crítica; é certo, entretanto, que é mais fácil alcançar, entre os alunos, a simpatia por textos que digam respeito à realidade atual, à realidade dos alunos; afinal: textos que lhes digam algo à alma. Hoje, professores do Ensino Médio e do Ensino Superior utilizam-se de clássicos da Música Popular Brasileira para análise, o que julgamos ser extremo progresso. Falta, contudo, espaço ao rock nacional, especialmente o da década de oitenta. Nem

alienada, nem engajada, acreditamos a Legião Urbana contribuiu de modo singular para a compreensão de um período específico da vida nacional e da geração de jovens que dele participava. Além disso, cremos também que essa contribuição tem ecos significativos em alguns temas característicos da literatura brasileira do século XX, embora a obra da Legião Urbana não faça parte do conjunto de obras consideradas “importantes” pela crítica literária brasileira.

Eis, portanto, a tarefa deste autor: esclarecer, por meio do conhecimento, uma *intuição* que teve, desde a adolescência, a respeito da Legião Urbana.

2. Introdução

2.1 Os roqueiros dos anos oitenta: um dilema

Faroeste Caboclo, canção de Renato Russo, gravada pela Legião Urbana, foi um dos maiores sucessos do rock brasileiro da década de 80. A história de João de Santo Cristo emplacou nas rádios do país – com fragmentos editados para evitar as restrições da Censura Federal, que dava, ainda, seus últimos suspiros –, embora tivesse nove minutos de duração. Por que uma canção que, em certa medida, fugia às exigências da indústria fonográfica – longa e sem refrão, a respeito de um retirante que se torna traficante de drogas em Brasília, temática que soava demasiadamente social para uma geração que parecia, aos olhos das anteriores, *alienada* ou pouco *culta* – teria alcançado tanto sucesso? Em entrevista dada a Celso Araújo, no *Correio Brasiliense*, em 17 de novembro de 1985, Renato Russo, ao responder uma pergunta a respeito das relações entre o rock e a MPB, respondeu:

Agora tem uma outra coisa aí que muita gente se esquece, é que o pessoal da MPB não segurou a peteca. Todos eles se acomodaram. Então eles falam muito mal do rock, principalmente o Fagner, que fala mal. Eu gostaria até não é comprar briga, mas eu gostaria de deixar uma coisa bem clara: o Fagner fala que o pessoal da geração dele tem mais cultura. (*Conversações com Renato Russo*, 1996, p. 21)

Nelson Motta, produtor musical ligado às gerações anteriores, afirmava, em depoimento a Ricardo Alexandre (2002, p.218) que

[...] minha geração acreditava que essa rapaziada, por haver crescido sem acesso à informação, com livros e filmes censurados e aulas de educação moral e cívica na escola, estaria totalmente perdida. Que nada! Todo mundo saiu da ditadura botando fogo pelas ventas, botando pra quebrar, de forma muito festiva e lúdica.

No mesmo fragmento de texto de Ricardo Alexandre (2002, p.218), o autor revela a renovação que o rock trouxera à indústria fonográfica nacional:

Até a combalida indústria do disco sentia o poder miraculoso do rock. No janeiro [de 1985] de Rock in Rio, as vendas de discos foram 241% maiores que no mesmo período de 1984. (...) Tal entusiasmo mercadológico faziam com que grupos outrora “difíceis”, como a Legião Urbana, por exemplo, não precisassem mais esperar que seu clipe fosse programado pelo Fantástico ou que sua música caísse nas graças das redes de rádio. O primeiro LP da Legião foi disco de ouro e emplacou diversos sucessos (como Será, Ainda é cedo e Geração Coca-Cola) graças ao nascente circuito jovem.

Mais: em março de 1988, o LP *Que país é este – 1978/1987*, que continha a canção, alcançava recordes de vendagem, com 240 mil cópias. A declaração de Renato Russo a respeito impressionava (DAPIEVE, 2006, p. 103): “Isso é uma honra! O público tem inteligência, ele escuta Legião Urbana sem jabá”.

Os dados apresentados acima oferecem uma visão apenas parcial a respeito do sucesso obtido pela Legião Urbana. É certo que as canções dessa banda – *Faroeste Caboclo*, em especial –, de alguma forma, tocaram e ainda tocam a sensibilidade de jovens ouvintes. Atente-se, aqui, à ausência de *jabá* – (DIAS M., 2007, p.180): “*jabaculé*, sinônimo de propina”, pagamento das gravadoras às emissoras de rádio, em troca da execução de músicas –, o que confirmaria que a Legião Urbana teria, de alguma forma, um forte apelo entre o público. Embora prescindisse de um procedimento típico da indústria fonográfica para a divulgação de bandas, a Legião Urbana alcançava sucesso.

Faroeste Caboclo é a história de João de Santo Cristo, garoto rebelde e corajoso nascido, provavelmente, numa fazenda do interior nordestino, de cujo marasmo foge depois de uma passagem pelo reformatório. Sensibilizado pelas “coisas que via na TV” e pela vontade de ver o mar, João parte para Salvador, mas um encontro casual na rodoviária o faz ficar pouco tempo nessa cidade. É em Brasília que ele viverá a história que encantou a

juventude da década de oitenta. Lá, inicialmente, ele ganha a vida como carpinteiro, trabalhando arduamente, até, nos bordéis da cidade-satélite de Taguatinga, conhecer Pablo, “um peruano que vivia na Bolívia”, e iniciar carreira no tráfico de drogas. Depois de alcançar prestígio e freqüentar a Asa Norte, região da cidade de Brasília que faz parte do Plano Piloto, João faz sua primeira “visita ao inferno”: ele é preso, por má influência dos “boyzinhos da cidade”. Sua carreira de bandido do Distrito Federal dá, então, lugar à dedicação a Maria Lúcia, a quem ele promete amor. Por ela, João abandona o tráfico e volta à carpintaria. Sua vida teria sido tranqüila até o final, não fossem a rejeição a um convite para participar de atentados militares a escolas e bancas de jornal e o surgimento de um outro traficante: Jeremias, aquele que lhe toma o coração de Maria Lúcia e a vaga de traficante. A traição da esposa cega João de Santo Cristo, baleado pelas costas no duelo que encerra o texto. Depois de ser surpreendido por Jeremias, João assassina seu inimigo com a ajuda de Pablo e da arrependida Maria Lúcia, que se suicida.

Narrada assim, em breves palavras, a trajetória de João de Santo Cristo parece extraída, de fato, de um faroeste ambientado no Planalto Central, uma espécie de spaguetti-western brasileiro cantado por uma banda de rock, com influências musicais, sobretudo, do country-folk e do punk rock, que dominava a cena musical jovem no final da década de 70 e início da década de 80. Uma análise mais atenta da canção, contudo, pode demonstrar que ela transcende o universo da indústria fonográfica do rock daquele período.

São notáveis, por exemplo, alguns comentários publicados no encarte do LP *Que país é este – 1978/1987*, porque deixam entrever elementos fundamentais para tal análise. Ao comentar a canção que dá nome ao LP, a banda registra sua descrença na afirmação de que o rock é alienado e alienante, ou seja, mero produto-mercadoria da indústria fonográfica:

Jimmy Page dizia que o bom do rock é que não se aprende na escola. Outros atacam: “para ser roqueiro basta pendurar uma guitarra no pescoço e sair por aí, fazendo a música mais primária do mundo.” Oras, mas é este mesmo o espírito da coisa! O ataque continua: “O rock é isso mesmo, um bate-estaca, a coisa mais elementar que existe, mais primitiva, menos inventiva que pode acontecer. O rock não é novidade, é uma imposição, uma ditadura. É um sistema estético com a intenção de embotar a cabeça do jovem. Sim, pois se você fica com aquele bate-estaca o dia inteiro na cabeça, você se esquece da realidade que o cerca, de coisas realmente importantes.” Dois apartes aqui. Realmente o rock não pode ser novidade já que é uma forma musical que nasceu em 1955, tem mais de trinta anos portanto. Bate-estaca ou não, juvenil ou não, preste atenção à letra de “Que país é este”. Não nos parece coisa de quem se esquece da realidade que o cerca. Comparar rock com ditadura? Que país é este? Quem é Jimmy Page?

O texto acima, embora se refira diretamente a apenas uma música do LP, pode ser considerado uma espécie de manifesto em que a Legião Urbana apresenta suas convicções quanto ao papel que exerce na música brasileira¹. Os trechos entre aspas, que representam uma voz que duvida do papel crítico do rock e que o julga alienado e alienante, revelam com bastante clareza o dilema em que se encontravam os roqueiros da geração de oitenta: sem a necessidade e a motivação de compor “canções de protesto” contra a ditadura, já que o Brasil, ainda que de forma “lenta e gradual”, se encaminhava para a redemocratização; sem comprometimento integral com a tradição da música regional – que valorizava os elementos populares e a adversidade às tendências estrangeiras do mercado fonográfico, sobretudo norte-americanas –, porque se identificava com o punk rock, gênero urbano e estrangeiro; e, finalmente, sem desvalorizar toda a tradição da canção popular brasileira – porque, quase sem querer, devia-lhe tributo, ainda que fosse para rejeitá-la –, mas aceitando

¹ Essa mesma convicção pode ser observada em fragmento de entrevista dada por Renato Russo a Renato Lemos Dalto, no jornal *O Estado*, de Florianópolis, em 17 de julho de 1988: “A gente não está mais em Brasília, mas foi divertido porque éramos filhos da classe média com casa, comida, papai e mamãe e falando mal de tudo. Mas vingou porque o pessoal do Rio de Janeiro, quando foi reclamar das mensalidades das escolas, cantou músicas do Legião, Ultraje, Titãs. Então todos aqueles ataques feitos ao rock, de que era sem consciência, irresponsável, caiu por terra. A garotada cantava “Que país é este?”, “Inútil” do Ultraje ou então “Desordem” dos Titãs”. *Conversações com Renato Russo*, 1996, p. 59.

as referências estrangeiras sem julgar-se alienada, a geração dos roqueiros dos anos oitenta propunha fazer rock sem prescindir do questionamento da realidade brasileira, cujos horizontes permaneciam sombrios, a despeito do final do Regime Militar. Em suma: uma fórmula impossível para os puristas da MPB. Leve-se em consideração, também, que as afirmações acima nada mais são do que breve generalização, com a finalidade única de apresentar o contexto em que *Faroeste Caboclo* ingressou no mercado da canção brasileira. Cada uma das bandas adaptou-se à lógica desse mercado à sua maneira, resistindo mais ou menos às exigências das gravadoras, imprimindo a suas canções diferentes influências.

Os Paralamas do Sucesso, por exemplo, com o LP *Selvagem?*, fugiam à tendência corrente de “fazer rock” segundo o formato de sucessos da época:

Selvagem? desembarcou nas lojas em abril de 1986, rachando o rock brasileiro. “Os Paralamas trocam o rock rangente pelo mantra jamaicano e saem por cima”, dizia o *Estadão*; “Os Paralamas trocam rock por reggae e samba”, acreditava a *Folha*; “Os Paralamas alteraram a direção de suas lentes”, afirmava *O Globo*. (ALEXANDRE, 2002, p.277)

Havia, inclusive, compositores dessa geração que rejeitavam a designação “rock brasileiro” e reivindicavam o espaço da própria MPB, como Lobão, no mesmo ano de 1986, quando gravou um disco com o sugestivo título *O rock errou*:

Ainda que musicalmente o cantor estivesse muito mais próximo do rock formal, Lobão aderiu a um engajado discurso de cisão sobre o que se convencionava chamar rock brasileiro. “Estávamos nos cristalizando num subgrupo, o do ‘rock brasileiro’. Tínhamos de entrar na MPB e implodir aquilo. Porque em 1988 começariam as premiações [*o prêmio Sharp de música*], com a categoria ‘pop-rock’. Aí pronto: seria o gueto, o subgrupo, algo que poderia deixar a MPB incólume, vetusta e cheia de varizes, representando a gente no Grammy, como se fôssemos 160 de milhões de Carmens Mirandas”. (Ibid., p.279)

Outras bandas revelavam o enfrentamento a ícones da MPB de maneira ainda mais incisiva. Com efeito, o fragmento do encarte transcrito acima não alude diretamente à

resistência sofrida pelos roqueiros como faz a banda Camisa de Vênus na música *Passamos por isso*, de seu primeiro LP, *Camisa de Vênus*, de 1983:

*O ambiente é tão sério
Não há lugar para ação
“Vê se conserva suas raízes”, eles disseram
“Camisa de Vênus é alienação”*

*“Vocês vão obedecer”, eles disseram
“Vocês vão entender”, eles disseram
“Vocês vão aprender a curtir MPB”*

*E me falaram dos perigos
Que eu encontraria aqui
Enquanto os mestres do bom gosto
Botavam samba pra eu ouvir*

*“Vocês vão obedecer”, eles disseram
“Vocês vão entender”, eles disseram
“Vocês vão aprender a curtir MPB”*

*Eles têm medo do que não entendem
Eles gritaram: “Isso não é música, é barulho!
Vocês não vão a lugar nenhum com isso”
HMMMMMMMM, seus otários,
Nós atropelamos vocês
Nós passamos por isso*

*Quiseram mudar nosso nome
Deixar tudo arrumadinho
Nos deram até a liberdade
De tocar brasileiro*

*“Vocês vão obedecer”, eles disseram
“Vocês vão entender”, eles disseram
“Vocês vão aprender a curtir MPB”*

*Vá curtir MPB, e vá curtir MPB
e vá curtir MPB, e vá curtir!*

Instala-se, desde os primeiros versos, o conflito enfrentado pela banda em nome de sua identidade; seu nome é sinônimo de “alienação”, sua música não conserva as raízes brasileiras da música popular e do “brasileirinho”. O refrão revela o tom imperativo das recomendações para se fazer boa música: antes é preciso “obedecer”, submeter-se às

recomendações “deles”, referência direta aos empresários e produtores da música e às expectativas das grandes gravadoras, agentes da indústria fonográfica; somente depois é que se *entenderão* as premissas de que “eles” partem; ao final, os músicos *aprenderão* a “curtir” a Música Popular Brasileira. A progressão semântica *obedecer-entender-aprender* marca o autoritarismo que, no texto, curiosamente, advém dos antecessores da geração 80 – a MPB, representação direta das ideologias progressistas das décadas anteriores.

A crise exposta no texto é reveladora dos dilemas pelos quais passou a geração 80 que, para afirmar-se, teve de, em certa medida, rejeitar a tradição da canção popular. Observe-se o uso do vocábulo “alienação” e a alusão aos “perigos”, que pode ser entendida como a “autocensura” reinante nas gravadoras ainda no início da década de oitenta para evitar represálias do Regime Militar². A expressão “mestres do bom gosto” é claramente irônica e inaugura o sarcasmo marcante da banda Camisa de Vênus frente ao passado. Com efeito, a ironia ocupa o primeiro plano das últimas estrofes: depois da afirmação de que “eles têm medo do que não entendem”, grafa-se um risinho ácido, de mofa, seguido do vocativo “seus otários”, mais nitidamente percebido na oitava da canção; o olhar irônico ao passado, entretanto, alcança sua maior expressão na rima “arrumadinho-brasileirinho”, em que o sufixo diminutivo deprecia o valor do gênero musical que leva em seu nome o adjetivo pátrio nacional e o associa ao bom comportamento, ao conformismo, à submissão. Da mesma maneira, a ambigüidade do verbo “curtir”, nos últimos versos, remete ao envelhecimento que fica sugerido na rejeição à MPB e na sua eventual superação.

² As manifestações chamadas de “autocensura”, uma espécie de corolário traumático da censura oficial ligada à Ditadura Militar, eram, supostamente, “vetos” que os artistas impunham a si próprios no ato da criação de suas obras por saberem – ou suporem – que elas não seriam aprovadas pelos censores. (GASPARI; DE HOLLANDA; VENTURA, 2000).

Passamos por isso expressa, por meio do olhar irônico ao passado, o processo de afirmação pelo qual a geração dos roqueiros de oitenta teve de passar no mercado fonográfico brasileiro: a superação – nesse caso, por meio da contestação – dos ícones das gerações anteriores, curiosamente associadas às exigências da indústria fonográfica.

Também é notável a declaração de Clemente Nascimento, da banda punk paulistana Inocentes – e, atualmente, também integrante da banda Plebe Rude –, na revista *Penthouse*, no final de 1982:

Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer. (BRYAN, 2004, p.80)

A fala de Clemente surpreende pelo forte apelo intertextual por meio da citação a clássicos da música popular, sempre para rejeitá-los. Além disso, também é mais que evidente a crítica às composições populares que tornavam “bela a imunda realidade”, isto é, ao fato de que

[...] as canções de protestos eram feitas por artistas de classe média, que, com sucesso e dinheiro, romantizavam a pobreza; as românticas estavam preocupadas exclusivamente com paixões desencontradas, traições e humilhações; e as nordestinas eram regionais, religiosas e supersticiosas demais ao retratar paisagens inacessíveis. (Ibid., p.80).

Em outras palavras, de modo geral, a geração dos anos oitenta não podia se identificar com as gerações anteriores por motivos de ordem ideológica – “idealização da pobreza” –, de ordem temática – as relações pessoais descritas nas músicas românticas passavam longe das mudanças comportamentais que viviam os jovens dos oitentas – e de ordem contextual – o regionalismo perdia força frente à urbanização vivida no Brasil ao longo do século XX. Faziam-se necessárias, portanto, canções que dissessem respeito à

realidade do jovem urbano da década de oitenta; elas deveriam atar-se às novas tendências que assolavam a indústria fonográfica, sem submeterem-se totalmente às expectativas do mercado; deveriam questionar a realidade nacional, na tradição da música de protesto, sem contudo, idealizar a miséria; deveriam explorar a realidade nacional sem afundar-se em regionalismos que os jovens da cidade desconheciam (embora, como se observará adiante, em *Faroeste Caboclo*, elementos da cultura popular nordestina sejam fundamentais). Essa combinação de elementos aparentemente excludentes é, segundo José Miguel Wisnik (2004, p.210-211), marca da canção popular brasileira contemporânea:

De certo modo, esse processo todo da década de 60 acentuou o lugar original que a música popular vinha ocupando no Brasil, pela sua pertinência simultânea e contraditória a vários sistemas culturais. Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soeitra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria. Originária da cultura popular não-letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo da permanente aparição/desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural, tensiona muitas vezes as regras da standardização e da redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles.

É fértil observar que, embora rejeitasse os ícones e os modelos da canção popular brasileira, o rock dos anos oitenta, *exatamente por fazê-lo*, inseria-se em sua tradição. *Faroeste Caboclo* parece-nos, com efeito, uma das canções do rock brasileiro em que melhor se revela o imbricamento entre a indústria cultural fonográfica e cinematográfica de influência estrangeira, a literatura de raízes populares e rurais e a tradição literária culta.

2.2 Faroeste à moda brasileira

Observe-se, inicialmente, o título da canção: parece haver, nele, a sugestão de que ela se liga, de alguma maneira, à tradição da indústria cinematográfica norte-americana, já que, segundo A. C. Gomes de Matos (2004), no livro *Publique-se a lenda: a história do western*, considera-se, muitas vezes, o western como o cinema norte-americano por excelência: é nesse gênero cinematográfico que se relata a conquista do Oeste, fragmento significativo e recente da história dos EUA.

De modo geral, os elementos que compõem um faroeste clássico são: a) o espaço hostil, o Oeste, a terra a desbravar, que promete um futuro promissor àqueles que consigam superar-lhe os obstáculos; b) o conflito básico – intrínseco a esse espaço – entre a civilização e a selvageria; c) as personagens que, de maneira geral, representam um desses dois “lados” do conflito, às vezes ambigualmente: a população, os selvagens ou os fora-da-lei e os heróis e; d) alguns elementos iconográficos típicos, como o cavalo, a arma e o vestuário³.

É evidente a associação entre as estruturas básicas do faroeste e alguns elementos que compõem a trajetória de João de Santo Cristo, em *Faroeste Caboclo*.

O primeiro elemento comum entre a canção da Legião Urbana e o gênero cinematográfico é a relação alegórica entre a história da personagem e a história da nação que ela representa. Em outras palavras: da mesma maneira que as vidas das personagens dos faroestes são representação concreta da trajetória do povo norte-americano rumo ao

³ Curiosamente, segundo o autor, o registro das aventuras do Velho Oeste não começou no cinema, mas na literatura, com as chamadas “dime novels”, gênero literário barato, por meio do qual iniciou-se a divulgação dos mitos do Oeste norte-americano. De maneira geral, pode-se considerar essas publicações uma espécie de literatura popular norte-americana, o que pode reforçar as relações estabelecidas abaixo entre *Faroeste Caboclo* e a poesia popular nordestina. A comparação exige maior exame, mas fica sugerida, aqui, a semelhança.

Oeste, a história de João de Santo Cristo é representação concreta da trajetória dos retirantes brasileiros, especificamente daqueles que foram tentar a sorte em Brasília. A semelhança entre os espaços em que se dão as narrativas, aliás, pode ser assim traçada: tanto o Oeste americano como a nova capital brasileira são terras que devem ser desbravadas porque nelas estão as promessas da prosperidade pessoal e do desenvolvimento nacional, variantes atuais da “Terra da Promissão”. No faroeste – norte-americano ou caboclo –, portanto, por meio do relato de fatos geralmente *violentos*, ocorridos em um ambiente *inóspito*, mas *promissor*, conta-se a história de personagens que, na verdade, deixa entrever a história de um país.

As aproximações que é possível fazer entre o faroeste norte-americano e o faroeste caboclo, no entanto, transcendem os elementos gerais; elas podem ser observadas, inclusive – e principalmente – nos detalhes e clichês: as personagens secundárias do velho oeste são chineses e mexicanos, imigrantes indiferentemente associados aos vilões ou aos heróis; na canção de Renato Russo, esse papel é ocupado por Pablo, “um peruano que vivia na Bolívia e muitas coisas trazia de lá”; a população que frequenta os *saloons*, que viaja em caravanas vitimadas em emboscadas de índios selvagens ou ladrões inescrupulosos, que se esconde apavorada quando ocorrerá um duelo entre o xerife e o bandido, em suma, a população *indefesa* que é protegida pelo “mocinho” assemelha-se a “toda essa gente que só faz sofrer”, em nome da qual João de Santo Cristo teria ido a Brasília, com o intuito de falar com o presidente; a personagem feminina, Maria Lúcia é responsável, num primeiro momento, pela redenção do herói-trafficante, que abandona o tráfico de drogas e que volta a ser carpinteiro, tudo por amor, como ocorre em muitos faroestes, em que o casamento pode fazer vilões abandonarem a vida criminosa; note-se, por último, a ambigüidade do herói – que é “fora-da-lei”, mas que também guarda um propósito nobre, a proteção da população

indefesa, em sua ida às terras a desbravar – e a crueldade sem limites do vilão, espécie de ente representante do mal, sem motivo aparente para ser tão sórdido e cruel. O clímax de *Faroeste Caboclo* é um duelo, talvez o clichê mais conhecido dos faroestes.

Embora, em todos esses aspectos, a canção da Legião Urbana se aproxime do “cinema americano por excelência”, o faroeste dá à canção apenas as linhas gerais da narração – nascimento do herói, migração para a terra promissora, ascensão no crime, redenção pelo amor, traição, duelo final. Uma contribuição ainda mais significativa desse gênero cinematográfico norte-americano para a letra de Renato Russo está nos clichês iconográficos: o companheiro de origem estrangeira; a Winchester 22; o vilão cuja maldade não tem fronteiras. É impossível afirmar, contudo, como se observará nos capítulos dedicados à análise da canção, que *Faroeste Caboclo* seja um texto que, de alguma maneira, se alinhe a interesses políticos ou econômicos norte-americanos. Por mais que, no plano da superfície, esteja recheada de alusões a clichês do faroeste, essa canção não reproduz valores associados à cultura norte-americana, isto é, não está *alienada da realidade em que foi escrita*. Em sua história ao longo do século XX, o faroeste foi veículo dos mais diferentes discursos que permeavam a sociedade norte-americana: o nacionalismo do início do século, representado na bravura do povo que enfrenta a hostilidade à busca de trabalho; a idealização do Oeste, para uma população arrasada com a realidade decepcionante após a quebra de Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929; a propagação dos direitos das minorias, na década de 60; a crise causada pelo fracasso da campanha norte-americana no Vietnã, na década de 70. Nenhum deles – nem o conservadorismo de Ronald Reagan, presidente dos EUA na época da gravação da canção – se faz presente em *Faroeste Caboclo*.

Caso se levem em consideração, contudo, os arranjos musicais, faz-se muito presente, na canção, o elemento folk, próximo da country music, típico das trilhas sonoras de faroestes norte-americanos. Com efeito, a linha de baixo da introdução e a seqüência de acordes das sete primeiras estrofes têm estrutura rítmica que se assemelha à do country-folk por evitar a síncopa característica de muitos gêneros da música brasileira. A combinação desse gênero com outros, ao longo da canção, será analisada em capítulos posteriores e é constituinte fundamental da canção e da obra da banda como um todo, nas palavras do próprio Renato Russo (ALEXANDRE, 2002, p.256): “A Legião Urbana é isto: uma banda folk, que trabalha com rock n’ roll e é percebida como pop”.

A análise da canção também nos permitirá observar que as variações de gêneros musicais que acabam por torná-la um todo coerente fazem lembrar, de certa forma, uma *trilha sonora de cinema*, em que cada um dos gêneros ganhará significado particular dentro da narrativa enunciada pela letra. *Faroeste Caboclo* guarda, portanto, raízes na cinematografia norte-americana não apenas nos clichês que a análise da letra sugere, mas também na organização dos elementos musicais associados aos verbais. Como veremos, a narração das aventuras de João de Santo Cristo assemelha-se ao encadeamento de cenas e seqüências, tal qual ocorre na “narração filmica clássica”, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 27):

Dominarão a cena (duração de projeção-duração diegética) e a seqüência (conjunto de planos que apresentam uma unidade narrativa forte), separadas – ou melhor, ligadas – por figuras de demarcação nítidas (o escurecimento e a fusão muitas vezes eles próprios integrados na história, como demonstrou Christian Metz, para “significar” a passagem do tempo, a mudança de lugar, a mudança de estado físico ou psicológico).

É surpreendente observar que as figuras de demarcação citadas pelos autores terão sua versão musical em *Faroeste Caboclo*. A linha de baixo que serve de introdução à

canção fará, por exemplo, por duas vezes, o papel de interlúdio, espécie de versão cancional do escurecimento e da fusão acima citados: na primeira, logo depois de João decidir propor casamento a Maria Lúcia, sugere a passagem do tempo, quase *happy end* que remete à eternidade do amor; na segunda, quando João retorna às atividades ilícitas, logo antes do surgimento de Jeremias. No faroeste norte-americano – bem como em toda narrativa filmica clássica – a descontinuidade intrínseca ao significante filmico é linearizada por meio de recursos como a voz em *off*, os diálogos e – mais importante para nós – a música da trilha sonora (VANOYE; GOLIOT-LÉTÈ, 1994, p. 26). Na canção de Renato Russo, ao contrário, observaremos que a unidade do significante *Faroeste Caboclo* é dada pela combinação da diversidade de gêneros musicais com a letra. Segundo os mesmos autores, citando Marc Vernet,

Num dado momento de sua evolução, um gênero se define tanto pelo que dele é excluído quanto pelo que dele é parte integrante – o espectador usufrui, desse modo, do prazer do reconhecimento sem correr o risco de ser perturbado por elementos de desordem estética. (Ibid., p. 26)

A afirmação, mais uma vez, é claramente aplicável ao faroeste norte-americano e *inversamente* aplicável ao faroeste que se pretende *caboclo*: o risco de o ouvinte ser perturbado por elementos de desordem estética – country-folk, rock, reggae, do ponto de vista musical; literatura de cordel, literatura culta, letras de protesto, do ponto de vista literário – é exatamente a marca identitária da canção. O adjetivo *caboclo* – referente não só ao mestiço de branco com índio, mas também, de modo geral, ao brasileiro do campo, ao indivíduo sem instrução, de modos rústicos, que habita ambientes rurais – será entendido como alusão clara a características populares brasileiras, espécie de “pista”, “indício” de que, na canção, referências à cultura nacional estão associadas aos clichês do faroeste

norte-americano e ao country-folk. Mais especificamente, é na literatura de cordel e na tradição literária brasileira culta que se encontrarão as referências por meio das quais *Faroeste Caboclo* se insere na tradição da literatura nacional; e é no country-folk, no reggae e no rock que se encontrarão os ritmos por meio dos quais essa canção se insere na tradição da canção popular brasileira.

2.3 Literatura de cordel

Em estudo publicado na coletânea *Literatura Popular em verso: estudos*, Manuel Diegues Júnior (1986) apresenta brevemente as origens da literatura de cordel e faz um levantamento das características de cada um de seus ciclos temáticos. As que mais interessam a este trabalho pertencem à categoria dos “Fatos circunstanciais e acontecidos” – “São fatos para os quais a observação popular deteve sua atenção, e em consequência os folhetos os registraram” (Ibid., p.116) –, especificamente à do “elemento humano”, em que os poetas populares registram passagens significativas da vida de personalidades políticas – Guedes Júnior debruça-se sobre os cordéis a respeito do Presidente Getúlio Vargas –, religiosas – como Antônio Conselheiro e Padre Cícero – e criminosas, ligadas ao cangaço, como Antônio Silvino e Lampião. De certo modo, a história de João de Santo Cristo condensa em si características desses três temas: João “queria era falar com o Presidente pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer”, o que o ata, de certo modo, à tradição dos heróis defensores do povo registrados pelos cordelistas; o nome do herói, João de Santo Cristo, a sua predestinação ao destemor, a chegada a Brasília no dia de Natal, a elaboração de um “plano santo”, as idas ao inferno, a constatação de que a “via-crucis virou circo”, a sua canonização in partibus após a morte, todos esses elementos parecem vincular Faroeste

Caboclo às narrativas sobre a vida de milagreiros, como Padre Cícero; o tráfico de drogas e a honra de “não proteger general de dez estrelas que fica atrás da mesa com o cu na mão” associam João à galeria de bandidos que, devido à violência inerente ao sertão, acabaram na criminalidade menos por escolha do que por força das condições em que vivem, perspectiva a partir da qual muitos cangaceiros são observados na literatura de cordel.

Líder político, líder religioso, bandido-herói dos pobres: em João de Santo Cristo parece haver uma convergência de todos esses heróis cantados pelos autores da poesia popular em verso. Não é apenas a construção da personagem principal que chancela a hipótese de que *Faroeste Caboclo* tem ancestralidade na literatura de cordel. Segundo Diegues Júnior (1986, p. 31), a literatura de cordel era a principal fonte de informação das camadas populares antes do jornal. Cabe avaliar, portanto, por que João de Santo Cristo teria causado diferentes reações nas diferentes classes sociais: enquanto “o povo declarava que João de Santo Cristo era santo porque sabia morrer”, a “alta burguesia da cidade não acreditou na história que eles viram na TV”. Como veremos, a associação de *Faroeste Caboclo* à tradição popular, brevemente descrita acima, sugere que a trajetória de João de Santo Cristo, embora veiculada em LP, soa verossímil ao povo e inverossímil à alta burguesia porque, enquanto aquele encontraria na canção elementos da tradição do cordel que o fariam crer na história contada e canonizar seu protagonista, esta, por desconhecê-los, a teria considerado mentira ou sensacionalismo. De todo modo, o fato de a alta burguesia não ter acreditado na história de João parece revelar que *a história de João só será verossímil se for contada no veículo adequado*, isto é, na canção popular. Por meio dela, veicula-se informação – a história de um herói popular – combinada à diversão – o rock. Embora tenha raízes na literatura popular em versos, *Faroeste Caboclo* ainda é uma canção do rock nacional dos anos 80, gravada pela Legião Urbana em LP. Pode-se, pois, levantar a

possibilidade de que *Faroeste Caboclo* seja o principal “longo cordel urbano de Renato Russo” (WISNIK, 2004, p. 219), com um pé na tradição popular, mas com outro na tecnologia urbana da indústria cultural.

Aprofundando a hipótese: a história de João de Santo Cristo pode ser vista como uma espécie de folheto de cordel, escrito por um cantador que não é de origem popular, com as mesmas pretensões, contudo, dos cantores populares: a fixação de fatos da vida de uma personalidade notável, similar a líderes políticos, religiosos ou marginais. O veículo, todavia, não é o folheto, mas o LP, a rádio, a TV. As feiras em que se vende o folheto dariam, então, lugar aos shows de rock, em que o cantador, para divertir, informar e, de certo modo, *resistir à cultura da classe dominante e à indústria cultural* – fugindo, portanto, à alienação –, relata uma história que não cabe nos noticiários oficiais, mas parece muito verossímil aos ouvidos do povo e dos jovens da década de 80. Recuperando elementos fundamentais da cultura popular nordestina e combinando-os à aparelhagem técnica da indústria fonográfica, a Legião Urbana impõe um encontro entre a tradição do passado e as novidades do presente, cujo resultado pode ser a conscientização dos jovens ouvintes: trata-se de uma alternativa à excessiva regionalização da canção, sem render-se a sua pasteurização de fins mercadológicos e lucrativos. É essa a hipótese que, de certa forma, está por trás de todo este trabalho; retornaremos a ela, ao final para verificar-lhe a validade.

O último aspecto geral que parece útil para a comparação é o fato de, segundo Diegues Júnior (1986), a cultura popular renovar-se constantemente, sem abandonar temas tradicionais; reformulação, reelaboração e embaralhamento de tradições são características marcantes da criação do povo. Ou, ainda, segundo Jerusa Pires Ferreira:

Confirma-se que o poeta não tem pretensão de originalidade mas que tem a consciência de manipular um repertório de todos, fazendo-se divulgador de matéria conhecida e, ao mesmo tempo, intensificador de sua difusão através de recursos próprios. (FERREIRA, 1993, p.22)

O fato de o poeta não ter a *pretensão de originalidade* parece atar-se de maneira significativa à intenção de resistir, de certa forma, à pasteurização imposta pela indústria cultural, porque ele se utiliza, para tanto, de repertório coletivo, contando as histórias do povo, a respeito de sua cultura e, sobretudo, de suas misérias. É evidente que *Faroeste Caboclo* não é poema popular; trata-se, sem dúvida, de canção popular brasileira, na tradição da MPB, a que se somam gêneros musicais estrangeiros. Acontece, entretanto, que a filiação a poemas populares da literatura de cordel faz que a canção ganhe uma dimensão que transcende seus pares no chamado rock nacional: além de plantar raízes na já citada tradição da canção popular – que por si só, segundo Wisnik, guarda alguma distância da indústria cultural –, essa canção, por tentar atar-se à multiplicidade do “texto único” popular – já sugerida por Jerusa Pires Ferreira e confirmada por Ruth Brito Lemos Terra, segundo José Antônio Pasta Júnior (1992, p.69),

A tal ponto se trama essa unidade dos materiais componentes, os quais religam em profundidade folheto a folheto, que a primeira pesquisadora [Ruth Brito Lemos Terra] avança a hipótese – muito provável – de que é praticamente possível (diríamos talvez necessário) considerá-los como um “texto único”. Sem jogo de palavras, o grande “texto único” recusa a categoria fetichista de “unicidade” do texto, vigente na estética tradicional.

– e por ser composta de 159 versos, sem um único refrão, resiste singularmente aos moldes impostos pela indústria fonográfica, embora apresente traços de rock, country-folk norte-americano e reggae. Trata-se da grande contribuição da Legião Urbana.

No caso em análise [o da literatura de cordel], um dado a reter, é o da existência de uma tensão poética e criadora pela qual não apenas o que

repete se considera co-autor do canto repetido mas o que escreve, em incontáveis atos de criação recriação, ao longo de um trajeto, incorpora ao modelo desde o seu módulo social, a sua criação mais individuante, representação polivalente interpretável sempre sob o contexto cultural sob o qual ele vive. (FERREIRA, 1993, p.15)

A *contribuição mais individuante* de Renato Russo será, pois, compor um poema de filiação popular e cantá-lo com o acompanhamento de diferentes gêneros musicais: primeiro o country-folk norte-americano, que remete ao faroeste do título, depois o reggae, depois o punk rock simples, de três acordes, depois alternando todos os gêneros. Se, de um lado, a canção se aproxima de sua matriz de mercado, pela idéia específica da autoria de uma canção transformada em produto rentável, de outro, filiando-se à literatura de cordel, aproxima-se do popular, em que quase se anulam a idéias da *autoria e da originalidade*:

Parte-se da sugestão de Cavalcanti Proença, a de que ao contrário do poeta culto, o poeta popular é tanto mais importante para os seus ouvintes e leitores, quanto menos original se mostra, isto é quanto menos rebelde às formas tradicionais e quanto maior soma de material e técnicas tradicionais reúne. (Ibid., p.22)

Talvez seja essa a receita que tenha levado *Faroeste Caboclo* ao topo das paradas: trata-se de canção que tem um apelo popular bastante forte – no plano da letra, a narrativa a respeito de um retirante que se envolve, na cidade, com o tráfico de drogas, com estrutura hollywoodiana e, ao mesmo tempo, de poesia popular brasileira; no plano da composição musical, a seqüência de gêneros que conquistariam o público jovem, a geração supostamente desinformada. Talvez essa singularidade da composição de Renato Russo nos permita chamá-lo de “autor legião”, termo também cunhado por Jerusa Pires Ferreira; ao comparar uma seqüência de folheto de cordel ao texto matriz que lhe deu origem, no capítulo “As brechas da criação”, a autora propõe:

Cumpre reparar no teor clássico do texto, o que não comparece na matriz; trata-se da invenção através de toda uma sedimentação prévia,

convergência de experiência. É o autor legião transformando-se no vórtice e no vértice de uma legião de autores que o antecederam. (FERREIRA, 1993, p.38).

O autor do cordel é *vórtice* porque sorve a tradição que o antecede, manipula um repertório que é de todos, coletivo, popular, em que a noção de autoria está diluída; é *vértice* porque suas contribuições são, ainda que num ínfimo período de tempo, o ponto alto daquela tradição, que se eterniza por meio daquela voz, naquele instante. Se quisermos pensar com Pasta Júnior (1992, p.70), aliás, abandonaremos a idéia da *evolução temporal e autoral* – em que cada contribuição de um autor seria um novo ponto alto alcançado pelo “texto único” – e adotaremos a do *presente contínuo*, em que *o autor são todos*, o que nos traria a perspectiva da poesia popular como afirmativa, pela *prática* de uma produção, de um modo de atuar que é outro em relação às formas impostas e ao aparato cultural que organiza a situação de dominação. *Faroeste Caboclo*, inserindo-se nessa continuidade, de um lado, resiste, pois, a essas formas e a esse aparato cultural; de outro, bebe também dessas fontes, ciente de que *apenas* a cultura popular não teria o apelo necessário junto ao público *urbano*. Compõe-se, então, aqui o *autor legião urbana*. Entenda-se que nesse adjetivo “urbana” estão contidas múltiplas características, desde a filiação inegável de Renato Russo e sua banda ao punk rock até seus diálogos com a MPB de protesto, alcançando alguns temas da literatura culta.

Essas observações parecem ecoar nas afirmações de José Miguel Wisnik a respeito da canção popular brasileira apontadas anteriormente e, também, nas de Steven Connor (2000, p.153), a seguir, a respeito do rock:

Se a indústria do rock exige um produto estável e reprodutível, também é verdade que ela depende da invasão periódica da diferença e da inovação. Com efeito, essa indústria é talvez o melhor exemplo do processo mediante o qual a cultura capitalista contemporânea promove ou

multiplica a diferença no interesse da manutenção de sua estrutura de lucros.

Faroeste Caboclo pode ser entendida como a canção popular brasileira em que se figuram elementos da cinematografia norte-americana (os clichês, como a Winchester 22 e o duelo final) e da literatura popular em versos, que só puderam ser combinados graças à tradição da canção popular brasileira – afeita a múltiplas e híbridas origens, sem alinhar-se radicalmente a nenhuma delas – e à necessidade mercadológica da indústria fonográfica de renovar a canção brasileira por meio do rock⁴. *Atender às necessidades de lucro por meio de uma característica intrínseca à poesia e à canção populares*: parece ser essa a fórmula com que a Legião Urbana combinava as necessidades de mercado com sua forma de engajamento, fugindo, assim, à alienação que se atribuía aos roqueiros de sua geração.

2.4 Literatura culta

Finalmente, a essa fórmula *sui generis* soma-se a tradição literária culta ou erudita, cujas implicações em *Faroeste Caboclo* serão brevemente apontadas a seguir, já que os textos *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, merecerão capítulos à parte.

Curiosamente, a trajetória de João de Santo Cristo é iniciada no ambiente rural brasileiro, sem alusão a algum local específico, mas conclui-se em Brasília, cidade em cujo

⁴ O próprio Renato Russo tinha ciência, no início da carreira, de que, no Brasil dos anos 80, o rock tinha uma finalidade de mercado bastante específica, que respondia às necessidades da indústria fonográfica nacional: “O que eu sinto também é que as pessoas não vêem exatamente o que está acontecendo e então elas picham o rock brasileiro e tudo, mas, de certa forma, o rock brasileiro está dando uma força para as gravadoras, está fazendo circular o capital, que é uma coisa muito importante, porque se ficar dependendo do pessoal da MPB não vai para a frente porque, no momento, não é o que o público quer”. (*Conversações com Renato Russo*, 1996, p. 17). O assunto será retomado adiante.

projeto manifestava-se a ambição desenvolvimentista de construir um espaço geográfico mais democrático, em que a população pudesse de fato fazer valer as vontades coletivas. O que ocorreu concretamente foi que gerações de retirantes, à cata de uma vida mais digna em Brasília, acabaram por superpovoar as cidades-satélite (PASTORE, 1969), nome algo eufêmico da periferia a que estavam destinados esses retirantes, a quem não se prometera a estabilidade do emprego público e a residência no Plano Piloto, pelo qual a cidade é conhecida internacionalmente. A migração às grandes cidades supostamente promissoras faz lembrar algumas personagens da literatura culta brasileira – a família de Fabiano ao final de *Vidas Secas*, que planeja um futuro promissor para os meninos porque, na cidade, eles teriam acesso a estudo; Severino, em *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, cuja viagem à cidade de Recife, depois de inúmeros encontros com a morte, culmina com a explosão da vida, num dos cais do Rio Capibaribe; ou Macabéa, personagem clariceana de *A hora da estrela*, que, depois de deixar o sertão, acaba por se contaminar da cultura do consumo: ela gosta de Coca-Cola e sonha em ser Marilyn Monroe. Ao final de *Vidas Secas*, a grande capital servirá de ímã para os infelizes que tinham sonhos, que aspiravam, por meio do acesso à cultura letrada, a uma *alternativa de futuro*; em *A hora da estrela*, observaremos que, na metrópole, os retirantes não tomarão contato com a cultura letrada, que dará lugar a produtos da indústria cultural, veiculados pelos meios de comunicação de massas, e acabarão esvaziados de identidade e alienados da possibilidade de formular essa alternativa.

João de Santo Cristo, embora seja retirante como Fabiano e Macabéa, difere substancialmente de seus pares da literatura culta brasileira. Embora também vá à cidade à cata de uma alternativa de futuro, João não busca ali a cultura letrada; ele queria ver as coisas que via na tv, isto é, fora motivado pelos meios de comunicação de massas a ir à

cidade. Utilizando-se deles para migrar, mas sem deixar-se alienar por eles, João opõe-se, também, a Macabéa. Entenderemos esse distanciamento como formulação de uma alternativa às trajetórias dessas personagens da literatura culta, sempre caracterizadas pela submissão, pela passividade e pela alienação; João de Santo Cristo é agente do próprio destino, sua história nos é contada por meio de uma canção que guarda raízes na literatura popular em versos e na cultura norte-americana, e por isso é diferente de seus ancestrais da literatura culta.

Faroeste, literatura de cordel, literatura culta: em *Faroeste Caboclo* todas essas interferências aparentemente dissonantes combinam-se para culminar naquela que talvez seja a música mais ouvida do rock nacional, certamente uma das mais idolatradas pelos fãs da Legião Urbana.

2.5 Indústria Cultural e Canção Popular Brasileira

Em um texto introdutório a respeito dos estudos da Escola de Frankfurt, Bárbara Freitag (1988, p. 71). oferece uma definição bastante sintética, mas muito útil, de Indústria Cultural: “O produto cultural integrado à lógica do mercado e das relações de troca deixa de ser ‘cultura’ para tornar-se valor de troca. A falsa reconciliação entre produção material e ideal de bens recebe o nome de indústria cultural”. É mais que evidente que a esmagadora maioria das canções populares brasileiras – incluídas aí as da MPB, as do Tropicalismo e, evidentemente, as do rock nacional – estavam integradas à lógica de mercado e às relações de troca. Observemos alguns exemplos – todos eles extraídos do livro *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*, de Ricardo Alexandre (2002), ou *O século da canção*, de Luiz Tatit (2004) – que chancelam essa afirmação.

Na primeira parte de seu livro, intitulada “Os primórdios”, Ricardo Alexandre faz um levantamento da situação em que se encontrava o mercado fonográfico brasileiro no final da década de 70 e no início da década de 80. Chama a atenção, inicialmente, uma isenção fiscal de que gozavam as gravadoras multinacionais, nesse período:

Uma perversão da lei permitia que as gravadoras multinacionais ficassem isentas do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM) apresentando contratos com músicos brasileiros. Ou seja, quanto mais os discos do Led Zeppelin (as tais “mercadorias”) vendessem no Brasil, tanto mais Gilberto Gil (o “músico brasileiro”) enriqueceria – e não faltaram nesse período baluartes que, graças à isenção fiscal, trocaram de gravadora e ganharam apartamentos ou adiantamentos faraônicos, mesmo com suas vendas modestas. (ALEXANDRE, 2002, p.16)

A isenção do antigo ICM está diretamente associada ao aumento da margem de lucros das gravadoras multinacionais, o que, de antemão, já revela a integração dos produtos culturais da canção brasileira à lógica de mercado. Surpreende, porém, a observação do autor a respeito do enriquecimento fácil dos músicos brasileiros que se beneficiavam dessa “perversão da lei”. Não será difícil concluir que a isenção fiscal, talvez revestida de boas intenções, porque pretendia valorizar a promoção da canção nacional, acabava por suprimir espaço aos artistas nacionais que já não tivessem público consolidado, ofuscados por, por exemplo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e Elis Regina, só para citar os mais consagrados. Também é curiosa a observação a respeito dos discos do Led Zeppelin, a que o autor se refere como “as tais mercadorias”. Para Freitag (1988, p.72), o “produto cultural” é “um bem de consumo coletivo, destinado, desde o início, à venda, sendo avaliado segundo sua lucratividade ou aceitação de mercado e não pelo seu valor estético, filosófico, literário, intrínseco”. Não cabe, neste texto, avaliar o valor estético, filosófico, literário e intrínseco a qualquer um dos álbuns do Led Zeppelin, mas não deixa de ser significativo que sua destinação à venda terá as margens de lucro aumentadas graças

à contratação de músicos brasileiros, como vimos. Mais ainda: as “vendas modestas” dos LPs de músicos brasileiros, orientadas por essa lógica, inserem essas obras na categoria de *produtos culturais*, porque facilitam a obtenção de lucros por meio da isenção do antigo ICM. Na linguagem das modernas escolas de administração, poderíamos dizer que a produção de álbuns de artistas brasileiros faz parte do “mix de produtos” necessário para engordar as demonstrações de resultados e os balanços patrimoniais das grandes gravadoras. Em outras palavras, é mais barato investir na produção de discos de alguns artistas brasileiros, ainda que o retorno sobre esse investimento seja modesto ou nulo, do que não contar com a isenção fiscal, que garantiria retornos muito maiores sobre as vendas de LPs de bandas estrangeiras, como o Led Zeppelin. Tatit (2004, p.60) também comenta, de forma menos específica, métodos como esse, da indústria fonográfica multinacional instalada no Brasil, no mesmo período, para a introdução de seus produtos no mercado, alcançando as mesmas conseqüências: “A primeira investida foi com a própria música norte-americana que, a custo zero, inflacionou a sonoridade brasileira durante um longo período”.

Não é apenas essa “perversão da lei” que nos permite observar que a produção e a difusão da canção brasileira estiveram, desde sempre, associadas à lógica de mercado. A estratégia da gravadora WEA no Brasil, instalada no país na década de 70, incluía um “hipotético intercâmbio entre megaartistas internacionais no país e artistas brasileiros no exterior”, com a finalidade de “romper os limites entre a música pop e a MPB, com um pacote digerível pelo público jovem” (ALEXANDRE, 2002, p.28). Trata-se, desta vez, da tentativa de atingir um “nicho” específico de mercado – outro termo típico das escolas de administração – , o público jovem, que já se distanciava, de certa forma, dos grandes ídolos da MPB. Era, também, uma iniciativa precursora, espécie de premonição da abertura do

mercado nacional às portas da economia globalizada, de sabor neoliberal, que será esquadrihada na década de oitenta e que ocorrerá, de fato, com a eleição de Fernando Collor de Mello. “Foi assim que Elis, contrariada, teve de gravar *Garota de Ipanema*, na tentativa de emplacar no Primeiro Mundo. Por isso, Gil foi contratado em 1977 e foi logo produzindo um disco ao vivo na Suíça e outro, de estúdio, para o mercado americano” (ALEXANDRE, 2002, p.28). A produção dessas obras está intrinsecamente ligada à idéia de que elas são produtos que podem “emplacar” em outros mercados.

O mercado interno, contudo, estava, no final da década de oitenta, sob o controle dos “monstros sagrados” da MPB, que, no mínimo, eclipsavam o surgimento de outros talentos. É exatamente o que poderíamos chamar de “demanda reprimida de mercado” uma das maneiras de compreender o sucesso vultoso das bandas da década de oitenta. Nas palavras de André Middani, que foi presidente da Philips do Brasil e favoreceu a chegada da WEA ao país:

Durante toda a década de 70, essa frente MPB-Tropicália foi dominadora, por conta de sua importância. (...) Pior que dominadora, foi asfixiadora. Ela asfixiou o surgimento de artistas mais jovens, por muitos e muitos anos. Quando você pensa nessa geração seguinte, de Baby e Pepeu, Gonzaguinha, João Bosco, Ivan Lins, todos se ressentiam, numa boa, da sombra que os monstros sagrados faziam. Com o passar dos anos, os próprios monstros sagrados deixaram de representar algo novo. Então, esse *mainstream* começou a baixar, e os novos não conseguiam subir – foi um grande período de entressafra. (Ibid., p.31)

O período de entressafra será encerrado com o rock nacional, cujo público destoava sensivelmente daquele habituado aos “grandes monstros”.

Apenas a arte “popular” ainda se dividia entre o maniqueísmo da “situação” e da “oposição”, dois lados de um mesmo sistema absolutamente desinteressante para o grande público. Como efeito, um novo comportamento jovem começou a germinar, alheio à grande mídia, imperceptível para quem não estivesse nas ruas, nas praias, vivendo com gente de verdade – e não apenas com executivos de gravadoras, diretores

de TV, militantes de esquerda ou técnicos de estúdio da Califórnia.
(ALEXANDRE, 2002, p.31)

Parece surpreendente, mas custou à indústria fonográfica nacional associada à MPB engajada ou ao Tropicalismo – a “oposição”, cada uma à sua maneira – ou aos segmentos de fato populares dessa mesma indústria – a “situação”, encarnada por cantores românticos como Roberto Carlos ou por compositores e intérpretes considerados “bregas” pelo público que Tatit chama de “elite popular” (2004, p.64), todos colocados no caldeirão da “alienação”, pelos primeiros – perceber que havia um novo nicho de mercado a atender. O que se quer evidenciar, aqui, é que o próprio espaço dado aos roqueiros, nas gravadoras, nos anos seguintes, já seria efeito da percepção de que suas canções poderiam ser – e, de fato, foram – produtos rentáveis de um ou mais segmentos da indústria cultural. A respeito das projeções equivocadas das gravadoras, é emblemática a observação de Tatit (2004, p.60): “Contracenando com o encaminhamento do produto, há as flutuações no âmbito do gosto e das necessidades emocionais que singularizam os mais variados setores da sociedade e se manifestam diferentemente em cada fase de sua evolução histórica”. Identificada a necessidade do mercado jovem brasileiro por um “símile nacional” dos sucessos estrangeiros do rock, dá-se o sucesso desse gênero nas rádios nacionais.

Os exemplos, contudo, não param por aí. Registrem-se, também, por exemplo, a utilização de canções da MPB ou do rock nacional, indiferentemente, nas trilhas sonoras de novelas da Rede Globo, “o filão de ouro do mercado fonográfico do Brasil” (ALEXANDRE, 2002, p.39), eficiente meio de divulgação, com penetração nacional; a utilização da Região Nordeste como “mercado-teste”, em que as canções são lançadas para a verificação de seu potencial de sucesso (Ibid., p.137); a organização do elenco das gravadoras, planejada para potencializar os lucros e minimizar os prejuízos, “com artistas

que dessem prestígio, artistas que rendessem dinheiro e artistas que buscassem novas propostas musicais”, cujos lançamentos eram feitos em formatos diferentes (LP para os consagrados; *singles* ou compactos para os novatos), de acordo com os custos e as expectativas de retorno (ALEXANDRE, 2002, p.137); a estratégia de marketing das versões *remixadas*, o chamado *remix*; ou a espécie de livrinho de receitas para composição de canções de sucesso, que Arnolpho Lima Filho – o Liminha, ex-integrante da banda Os Mutantes, produtor de muitos discos de rock nacional de sucesso – confessa ter adquirido em Los Angeles, na Tower Records da Sunset Boulevard, escrito por autores de canções premiadas com Oscars e Grammys:

Tinha umas dicas tipo ‘É legal que o título da música esteja contido na letra’, ‘A melodia precisa ser fácil o suficiente para que o ouvinte possa assobiá-la’, ‘A importância do refrão’ e tal. Foi uma espécie de turning point. (Ibid., p.121)

A facilidade da melodia e a possibilidade de assobiá-la, para Adorno (2005, p.81), já são indicadores de que se está diante de mero produto mercadoria: “A pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da *Primeira Sinfonia* de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com suas ruínas”.

A pujança das vendas de discos que se observou em 1985 era, no início da década, em que os astros do rock nacional ainda não haviam despontado, uma realidade distante. Somada à estrutura simples das bandas, com um baixista, um guitarrista, um baterista e um vocalista e de suas canções, no estilo “do it yourself”, inspirado no punk rock, essa circunstância também favorecia o investimento das gravadoras nas bandas que floresciam no Brasil da década de oitenta:

E as gravadoras adoravam aquilo. Não porque julgassem genial ou revolucionário, mas porque era barato. Bandas que compunham o próprio repertório e dispensavam arranjadores, orquestras e músicos convidados.

Trios, quartetos e quintetos de estrutura simples e eficiente. Guitarra, baixo, bateria, teclado e voz, uma geração providencial para quem tinha de lidar com a queda livre do mercado de discos do país. Se em 1980 os brasileiros compraram 40,5 milhões de LP, singles e fitas cassete, no ano seguinte houve uma redução de 7 milhões de unidades. (...) “Tive de buscar quem fizesse música barata”, confessa André Midani, lembrando que a WEA foi obrigada a unir-se à Odeon para distribuir os discos produzidos. (ALEXANDRE, 2002, p.129)

Todos os exemplos acima – e muitos mais poderiam ter sido levantados – confirmam uma hipótese que o próprio senso-comum acataria de bom grado, sem necessidade de pesquisa: as canções de rock no Brasil dos anos 80 nada mais são do que produtos culturais integrados à lógica do mercado e das relações de troca. Sobre essa característica, valem duas observações: primeiramente, lembremo-nos de que, para Walter Benjamin, a partir da análise engendrada em “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, segundo Norbert Bolz (1992, p.92), “não há qualquer diferença entre obra de arte e mercadoria”; além disso, segundo Tatit (2004, p.35), o que se convencionou chamar, hoje, de canção popular brasileira teve suas origens no encontro dos sambistas com o gramofone, isto é, com as primeiras iniciativas de introduzir no Brasil a indústria fonográfica.

No texto antológico citado acima, Walter Benjamin avalia as mudanças que a obra de arte sofrera com a ascensão da burguesia e com o avanço das técnicas de reprodução. Para o autor, o *valor de culto* que tinham as obras de arte – associado à sua *aura* e à impossibilidade de reproduzi-las – dá lugar ao chamado *valor de exibição*; essa mudança está diretamente ligada à possibilidade de reprodução dessas obras. Algumas formas de arte, inclusive, como o cinema, têm a reprodução destinada às massas como característica intrínseca, o que, por si só, já modificou a natureza da arte como um todo. Se, por exemplo, na Idade Média, uma pintura sacra, de exibição limitada a uma pessoa ou a pequenos

grupos, tinha seu valor associado à impossibilidade de reprodução, que garantia a essa obra a *aura* e o *valor de culto*, atualmente, um filme de Hollywood terá seu valor medido pela sua exibição às massas. Os grandes lançamentos cinematográficos, hoje, dada a facilidade de reprodução dos filmes, são mundiais; o sucesso de audiência do espetáculo de entrega do Oscar, por exemplo, está diretamente ligado a essa capacidade reprodutiva: o público mundial já assistiu aos filmes cujos produtores, diretores, atores e técnicos disputam pelas estatuetas.

Em suma, para Benjamin, a reprodução transformou o caráter geral da arte. Eis, exatamente, o ponto que nos interessa. Para esse autor, a reprodutibilidade das obras de arte, primeiramente, faz que elas possam ser consumidas pelas massas; além disso, também garante uma mudança de percepção do público, associada à idéia de politização, apresentada ao final do artigo. O autor afirma, por exemplo, que os filmes de cinema têm a capacidade de reter aspectos da realidade que não seriam apreensíveis pelo olho humano nu, o que culminaria com o aprofundamento da percepção do público; e que, ao contrário da pintura, destinada a um observador único ou a um pequeno grupo de observadores, o cinema é arte destinada à exibição para as massas. Benjamin brada (1980, p.25), em trecho próximo ao final do texto, que “A massa é matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou o seu modo de participação”. Trata-se de uma maneira quase otimista de pensar as implicações da reprodutibilidade da obra de arte, ao contrário do que observaremos em Adorno. À “velha recriminação” de que “as massas procuram a diversão, mas a arte exige concentração” (Ibid., p. 26), Benjamin contrapõe uma analogia com a acolhida tátil das obras de arte arquitetônicas, adquirida por meio do hábito, que determinará a acolhida visual. Em palavras mais simples: “o homem

que se diverte pode também assimilar hábitos; diga-se mais: é claro que ele não pode efetuar determinadas atribuições, num estado de distração, a não ser que elas se lhe tenham tornado habituais” (BENJAMIN, 1980, p. 26). Para Benjamin, a obra de arte, na época de sua reprodutibilidade técnica, embora seja produto-mercadoria, não perde, necessariamente, sua capacidade de mobilização das massas. Na arte existe uma alternativa de politização, que se oporia à estetização da guerra, típica do fascismo, que permite às massas que expressem seus direitos, sem deixá-las fazer que eles valham.

É saboroso e fértil para nossa análise, ao mesmo tempo, o relato de Luiz Tatit a respeito das origens da atual canção popular brasileira, no Rio de Janeiro do início do século XX, nas casas das “tias” – todas descendentes de escravos e que reproduziam, na então capital do país, as práticas dos negros de Salvador – sobretudo a da Tia Ciata, em cujos cômodos era possível observar as diferentes manifestações da música brasileira, das mais eruditas, nas salas principais, às mais populares, nos fundos da casa:

A relativa harmonia étnica e social administrada pelas tias em suas festas, que chegavam a durar uma semana em permanente ebulição – pode-se pensar na fervura das comidas fazendo liga para a convivência social –, viu-se de repente abalada por um fator externo ao seu cotidiano: a chegada das máquinas de gravação ao Rio de Janeiro. Os primeiros a serem beneficiados com a nova tecnologia foram curiosamente os representantes dos fundos. Desde 1897, alguns cantadores de serestas, lundus e modinhas como Baiano (Manuel Pedro dos Santos) e Cadete (Manuel da Costa Moreira) já haviam sido convidados a gravar cilindros metálicos, com voz e violão, para promover a venda dos aparelhos recém-lançados. Suas execuções muito simples e prontas para o registro mostravam-se compatíveis com as limitações técnicas da grande novidade. A partir de 1904, com a entrada no Brasil do gramofone com discos de cera, esses artistas, mais Nozinho, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, formaram a primeira leva de cantores profissionais no país. (TATIT, 2004, p.33)

O fragmento acima é bastante rico para a análise que se empreenderá neste trabalho. Em primeiro lugar, atente-se para a “relativa harmonia étnica e social” que havia nas casas

das tias, organizada por meio da distribuição física dos espaços em que cada uma das manifestações brasileiras de música se manifestava, representação clara de que havia – talvez haja até hoje – na música brasileira uma divisão erudito-popular, extremos que, de certo modo, se tangenciam e se interpenetram. Observe-se, também, que a promoção dos cantores populares ocorrerá antes da dos eruditos, pela facilidade material de reprodução de suas canções, isto é, *a gênese da atual canção popular brasileira está exatamente no florescimento do mercado de discos no Brasil*. Ora, é evidente que os freqüentadores dos fundos gozaram de promoção antes dos eruditos. Enquanto as obras destes podiam ser registradas por meio de partituras, que lhes garantiriam a longevidade, as canções daqueles, feitas ao sabor do momento, sem registros, eram mais simples do ponto de vista técnico, o que facilitava a gravação em aparelhos ainda bastante primitivos. Havia, ainda, um aspecto mercadológico que favorecia as canções dos fundos das casas das tias: sua popularidade entre o público.

A característica mais marcante dessas canções, contudo, era sua aproximação com a oralidade, com o improviso, de raízes indígenas e negras africanas. Com efeito, “Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das entoações que acompanhavam a linguagem oral e das expressões usadas em conversas” (TATIT, 2004, p.34). O registro gravado – ao contrário do que ocorria com a música erudita, que contava com as partituras para atravessar o tempo – era fundamental para esses compositores, pois lhes garantiria, de uma só vez, as possibilidades de ganhar dinheiro com suas composições e de registrá-las, de modo que não se perdessem como os lundus e maxixes do século XIX. De modo geral, se o ritmo batuque favorecia a memorização, afastava-a a proximidade das

letras com a oralidade, improvisadas que eram no calor da hora. Daí a importância das primeiras gravações para o que se convencionou chamar canção popular brasileira.

Surgia, segundo Tatit (2004, p.40), naquele momento,

[...] a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada de entretenimento.

A partir de então, todos os movimentos da canção popular brasileira transitariam por essa “noção de estética que não podia ser dissociada de entretenimento”, desde os grandes cantores das rádios da década de quarenta, passando pela explosão da Bossa Nova nos cinqüentas, alcançando a MPB engajada e o Tropicalismo dos sessentas e setentas. Sejam justos com este último movimento (um pouco demonizado nas linhas acima), já que ele cumpre, segundo Tatit, papel fundamental para a formação do rock brasileiro, se quisermos – e queremos – inseri-lo na história da canção popular brasileira. Trata-se do gesto da *assimilação*, por meio do qual

Nunca mais houve restrições que interferissem nas escolhas dos instrumentos e repertórios, nas atitudes de palco, na configuração temática ou construtiva das letras, nos arranjos, nas misturas de estilos e, sobretudo, na assimilação da música estrangeira. Sobre isso, aliás, somente o tropicalismo conseguiu de fato explicitar o óbvio: a música estrangeira, em graus diversos, é parte integrante da música brasileira. (Ibid., p. 59-60)

Depois da *asfixia* do mercado fonográfico nacional, anteriormente citada nas palavras de André Midani, promovida também pela hegemonia tropicalista, a própria assimilação por eles formulada, anos antes, teria grande responsabilidade no surgimento do rock nacional, para atender às expectativas do mercado jovem, que pedia uma versão nacional dos sucessos do rock estrangeiro. Não se tratava, contudo, de uma *invasão* indiscriminada de gênero, que teria eliminado os elementos da canção popular brasileira

anteriormente descritos. Ao contrário: permaneceu – embora com a interferência da *dicção rock* –, em certa medida, a oralidade combinada à melodia, marca e força do período de nascimento da canção brasileira, como espécie de tocha entre corredores, para plagiar Antonio Candido (1975) nas primeiras linhas de sua *Formação da Literatura Brasileira*, depois das interferências da Bossa Nova, da MPB engajada, do Tropicalismo e das bandas independentes da USP, do final da década de 70 e início da de 80, de que o próprio Tatit fez parte, com seu conjunto Rumo:

Outras bandas reforçaram a dicção rock, mas servindo-se, também, de forma menos explícita que a Blitz, da oralidade: Barão Vermelho, com o canto-falado de Cazuza, os Titãs, com motes lançados em forma de palavras de ordem e Legião Urbana, com extensas narrativas contadas por Renato Russo. (TATIT, 2004, p.63)

Em palavras mais simples: não só qualquer canção produzida e gravada atualmente será *sempre* uma mercadoria, como também aquilo que se convencionou chamar de MPB – gênero tão saboroso para a “elite popular” – guarda suas raízes nos primórdios da indústria fonográfica nacional. Arriscamos mais: é característica inerente à canção popular brasileira o seu caráter de mercadoria, o que não lhe suprime o valor estético intrínseco e, mais, o potencial de questionar e colocar em xeque os valores e as bases da própria indústria que a engendrou, como queria Walter Benjamin, no que dizia respeito ao cinema.

Cabe-nos avaliar, agora, se as canções do rock nacional, *Faroeste Caboclo* especificamente, deixam de ser ‘cultura’ para tornarem-se mero valor de troca. Seria pretensão demais a tentativa de liquidar a questão, que transcende – e muito – os limites deste trabalho. Defenderemos, contudo, a hipótese de que, embora seja parte integrante do mercado fonográfico e, em boa medida, possa ser considerada produto da indústria cultural, a canção da Legião Urbana, em alguns aspectos foge – ou, pelo menos, tenta fugir – a essas

características inerentes por alguns aspectos que lhe são intrínsecos e que já foram explicitados com maior ou menor detalhe anteriormente: a filiação à literatura de cordel e à literatura culta, a extensão da canção e a ausência de refrão. Todos esses aspectos serão analisados minuciosamente nos capítulos de investigação da canção.

Segundo Bárbara Freitag (1988, p. 72),

A nova produção cultural tem a função de ocupar o espaço do lazer que resta ao operário e ao trabalhador assalariado depois de um longo dia de trabalho, a fim de recompor suas forças para voltar a trabalhar no dia seguinte, sem lhe dar trégua para pensar sobre a realidade miserável em que vive.

Acreditamos, de pronto, que *Faroeste Caboclo* não pode ser inserida gratuitamente na categoria acima apenas por ser – e sem dúvida é – um produto rentável da indústria cultural. A ausência de refrão impede a memorização gratuita, automatizada; a extensão da canção também alcança esse mesmo efeito. Acontece, pois, que *Faroeste Caboclo*, que poderia ser memorizada pela regularidade rítmica, não o faz, já que contém em sua estrutura diversos gêneros musicais. Grosseiramente, não é possível assobiar a canção, aludindo ao manual que Liminha adquiriu em Los Angeles e à afirmação de Adorno a respeito da *Primeira Sinfonia* de Brahms. O que existe, na letra da canção, é uma narrativa – nos moldes da poesia popular – que precisa ser cantada por inteiro para ser compreendida. As estruturas textual e musical de *Faroeste Caboclo* fazem que essa canção fuja, em certa medida, à standardização típica da indústria fonográfica – e, portanto, à finalidade do produto cultural proposta acima.

Ao continuar a descrição dos objetivos do produto cultural, Freitag (1988, p. 73) afirma que “A indústria cultural, além disso, cria a ilusão de que a felicidade não precisa ser adiada para o futuro, por já estar concretizada no presente – basta lembrar o caso da telenovela brasileira”. Como se observará nos capítulos a seguir, a letra de *Faroeste*

Caboclo versa sobre a reconstrução do presente em nome de um futuro radicalmente diverso, exatamente o oposto da afirmação em destaque. Na canção, o presente é, a um só tempo, motor de mudanças imediatas e incubador de alternativas futuras. Para Tatit (2002, p.20), “O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora”, renovando, a cada execução da música, os traços questionador do presente e propositivo de uma alternativa de futuro que lhe são inerentes. A filiação à cultura popular reforça essa hipótese. Ao descrever a importância da *festa* na cultura popular e ao perceber que ela não pode ser enquadrada nos moldes da obra de arte burguesa – muito menos nos da indústria cultural –, José Antônio Pasta Júnior (1992, p. 73) afirma que

Esse instante como que se coloca fora do tempo administrado e meramente quantitativo e marca a sua superação. Fazendo confluir para um instante – como para um cristal de muitos fogos – inúmeros marcos importantes da memória – que se fazem todos conjuntamente presentes e ativos –, a Festa cria uma experiência do tempo que é um presente contínuo, imóvel no limiar da história, como se fosse a véspera permanente de um acontecimento muito esperado.

Esse *presente contínuo* assemelha-se, para Pasta, ao caráter de texto único dos folhetos de cordel, descrito anteriormente. O procedimento do folheto para fazer frente à dominação não é negá-la ao nível do conteúdo, mas é afirmar, pela *prática* de uma produção, um modo de atuar que é outro em relação às formas impostas e ao aparato cultural que organiza a situação de dominação (JÚNIOR J., 1992, p.70). Dessa forma, os folhetos de cordel, por esse modo de atuar, resistiriam às formas da arte burguesa e da indústria cultural; inserindo-se nessa tradição, ainda que atada em alguma medida a essa indústria, *Faroeste Caboclo* faria o mesmo.

Eis a terceira finalidade do produto cultural, segundo Freitag (1988, p. 73),

E, finalmente, ela [a indústria cultural] elimina a dimensão crítica ainda presente na cultura burguesa, fazendo as massas que consomem o novo produto da indústria cultural esquecerem sua realidade alienada. Com a dissolução da obra de arte e da cultura no cotidiano, extinguem-se a remessa para o futuro e a promessa de felicidade, inerentes à obra de arte burguesa.

Note-se que a expressão que utilizada pela autora, ao final, é “obra de arte burguesa”, o que confirma a associação do fragmento acima com as análises de José Antônio Pasta Júnior e Jerusa Pires Ferreira. A obra de arte burguesa prometia, por estar fundada na cisão cultura e civilização, um futuro mais feliz. É exatamente à cata desse futuro que veremos, por exemplo, Fabiano e sua família abandonarem o sertão rumo à cidade; sua busca é pela cultura letrada, burguesa, pela promessa de ascensão social. Embora, na cidade, possam até ter a sorte de ascender socialmente, só o farão por meio da reprodução do sistema em que estão inseridos, isto é, por meio da exploração de outros, como eles próprios. Não há, portanto, nas personagens de *Vidas Secas*, o questionamento radical do presente e a proposição de uma alternativa de futuro como há em *Faroeste Caboclo*. João de Santo Cristo não pretende a ascensão social – embora desfrute dela em um pequeno período de sua vida –, mas quer “falar pro presidente pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer”; seu projeto não é burguês, individual, mas radicalmente coletivo, o que se materializa na filiação da canção à literatura popular em verso, aquela cujo autor é legião, que resiste ao *status quo* afirmativamente, por meio do presente contínuo descrito acima, por meio da perpetuação de sua história, que ocorre toda vez que a canção é cantada. Toda vez que isso acontece, renova-se o protesto da letra.

Segundo Lobão, protestos como o da Legião Urbana tiveram conseqüências graves, principalmente prisões por porte de drogas, para os roqueiros brasileiros:

Enquanto todo mundo achava que nossa geração era o “novo iê- iê- iê”, estava tudo bem (...). Mas, de repente, estávamos eu, os Titãs, a Legião,

megaartistas, alterando comportamentos, falando coisas altamente subversivas. Isso não estava no cardápio do *establishment*. Era preciso calar essa rapaziada. (ALEXANDRE, 2002, p.303)

Da mesma maneira que a indústria cultural promove o culto ao astro, utilizando-se de todos os meios de comunicação de massas e das mais diferentes estratégias de mercado – videoclips no Fantástico; apresentações nos programas de maior audiência, como, na época, o do Chacrinha; entrevistas na mídia impressa, televisiva e radiofônica; divulgação das canções por meio do jabá; versões remixadas das canções, de modo a manter sua execução nas programações das rádio durante períodos de tempo mais longos, dentre muitos outros –, ela também promoverá, caso seus astros firam-lhe os interesses de lucros, sua execração nacional. O melhor exemplo parece ser a exposição mórbida da lenta morte de Cazusa. Ao assumir a bissexualidade e a contaminação por AIDS, Cazusa foi alvo de toda sorte de ataques da mídia mais conservadora, o que demonstra o limite a que pode chegar o protesto dentro da própria indústria cultural. Organizada para responder aos interesses de seus acionistas, ela não poderia acatar as propostas comportamentais que roqueiros como Lobão, Cazusa ou Renato Russo escancaravam em suas letras, dado o conservadorismo dos consumidores das classes média e alta, já suficientemente assustadas com os sucessivos planos econômicos da década de oitenta e com a ascensão do então candidato à presidência do Partido dos Trabalhadores, Luís Inácio Lula da Silva.

Para tentar dar sustentação à argumentação acima proposta, valerá também apontar alguns fragmentos da *História social do jazz*, de Eric Hobsbawn (1990), espécie de resposta à crítica severa de Adorno à chamada “música ligeira”, gênero no qual, certamente, o rock pode ser inserido. Para Adorno (2005, p.77), “A música (...) é utilizada sobretudo nos Estados Unidos, como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias que é

preciso comprar para ouvir música”. Já vimos que exatamente a mesma descrição pode ser aplicada à gênese da canção popular brasileira. Nossa canção seria, portanto, – e talvez ela o seja de fato, segundo os critérios propostos por Adorno, como veremos a seguir – mero produto da indústria cultural; mesmo a fina flor da MPB, aos olhos desse filósofo, figuraria, sem dúvida, nessa categoria: basta lembrar que, muitas vezes, o gosto de nossa “elite popular” está condicionado ao sucesso já obtido – e, portanto, já garantido de antemão – pelos mesmos “monstros sagrados” da MPB: “Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo” (ADORNO, 2005, p.66). Para o filósofo, a moda musical – ordenada segundo a lógica de mercado, descrita exhaustivamente nos primeiros exemplos deste capítulo – dita o gosto dos ouvintes:

As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição mas, antes, parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio. (Ibid., p.74)

A leitura atenta do artigo “O fetichismo na música e a regressão da audição”, do qual foi extraído o fragmento acima, só leva à conclusão de que o rock, em geral, e, mais especificamente, toda canção popular brasileira, incluído aí o rock nacional, estão inseridos na categoria adorniana de “música ligeira”: a fetichização da voz e dos instrumentos, a prática dos arranjos, a predominância e a valorização de melodias individuais e isoladas, os “achados”, “sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária” (Ibid., p.81) e a substituição do valor de uso pelo valor de troca, dentre outros aspectos, caracterizam-na. Seus ouvintes são “infantis”,

Existe efetivamente um mecanismo neurótico da necessidade no ato da audição; o sinal seguro deste mecanismo neurótico é a rejeição ignorante e

orgulhosa de tudo o que sai do costumeiro. Os ouvintes, vítimas da regressão, comportam-se como crianças. Exigem sempre de novo, com malícia e pertinácia, o mesmo alimento que uma vez lhes foi oferecido. (ADORNO, 2005, p.96)

caracterizados pela “regressão da audição” e pela “linguagem musical infantil”:

Para tais ouvintes [os infantis], elabora-se uma espécie de linguagem musical infantil, que se distingue da linguagem genuína porque o seu vocabulário consta exclusivamente de resíduos e deformações da linguagem artística musical. (Ibid., p.96)

Até as citações – componente fundamental de nossa leitura de *Faroeste Caboclo* – são, para Adorno, expressões dessa linguagem musical infantil dos ouvintes modernos:

Não menos características para a linguagem musical regressiva são as citações. Seu campo de utilização vai desde a citação consciente de canções populares e infantis, passando por alusões equívocas e semicasuais, até semelhanças e plágios manifestos. Esta tendência triunfa sobretudo onde se adaptam trechos ou obras inteiras do repertório clássico ou operístico. A prática das citações reflete a ambivalência da consciência infantil do ouvinte. As frases melódicas citadas se revestem ao mesmo tempo de um cunho de autoridade e de paródia. É assim que uma criança imita o professor. (Ibid., p.97)

Adorno refere-se a citações *de toda ordem*; em *Faroeste Caboclo*, a citação a vários gêneros musicais passa, evidentemente, longe da dissonância da Schoenberg – cuja música “dá forma aquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo” (Ibid., p.108). Cada um dos gêneros utilizados na canção da Legião Urbana, será “música ligeira” na perspectiva de Adorno. A similaridade ao cinema – mais uma forma de citação –, contudo, pode dirigir-nos a uma alternativa de fuga à pura standardização: não há na canção da Legião Urbana uma história hollywoodiana clássica, com happy end e vitória do *bem sobre o mal* – aliás, como se observará nos capítulos de análise, as categorias *bem* e *mal*, na canção, são ambíguas o bastante para que se possa encontrar ali certa resistência aos moldes da indústria cultural.

Mais importantes ainda são as referências à literatura popular, base do protesto da canção, como vimos.

Analogamente, se a letra da canção contém o elemento de afirmação da cultura popular que resiste à indústria cultural, como já observamos, segundo Pasta, então é *na letra* que estão os elementos de fuga à estandardização. Ainda que as filiações ao rock e à canção popular aproximem *Faroeste Caboclo* da categoria de “música ligeira”, proposta por Adorno, a ancestralidade na literatura popular em versos, talvez, faça da canção, *inclusive em termos formais*, canção de resistência à própria alienação engendrada pela indústria cultural.

Para Hobsbawn, por exemplo, o jazz – cujas origens têm surpreendente semelhança com as da canção popular brasileira, como veremos – embora possa ser absorvido pela indústria fonográfica, guarda suas características de protesto a ela, ainda que de forma não direta – de forma análoga, mais uma vez, à sugerida por Pasta, no que diz respeito à literatura de cordel e à festa popular. Sigamos o raciocínio de Hobsbawn. No último capítulo da sua *História social do Jazz*, “Jazz como protesto”, o autor afirma que:

O *jazz*, sem dúvida, faz aflorar emoções incrivelmente poderosas e tenazes tanto entre os seus seguidores quanto entre seus oponentes. Neste capítulo, quero sugerir que isso acontece porque o *jazz* não é simplesmente música comum, ligeira ou séria, mas também uma música de protesto e rebelião. Não necessariamente ou sempre uma música de protesto consciente e declaradamente político, e menos ainda um tipo especial de protesto político; embora as ligações políticas no Ocidente, sempre que ocorreram, tenham sido entabuladas com a esquerda. (É difícil imaginar como poderia ter sido de outra maneira, desde que mesmo o amante de *jazz* mais apolítico é contra a discriminação racial, que só pode ser publicamente defendida pela direita). (HOBSBAWN, 1990, p.272)

O trecho acima é de vasta utilidade para análise. Primeiramente porque, ao contrário do que ocorre com Adorno, parte-se do pressuposto de que as emoções promovidas por um gênero de música ligeira não são necessariamente – embora ele possa estar, em grande

medida associado à indústria cultural – frutos da alienação dos ouvintes, mas frutos de seu caráter de protesto. Interessa-nos, mais ainda, a sugestão de que esse protesto não seja necessariamente consciente, porque, dadas as origens populares do *jazz*, talvez ele se assemelhe à literatura de cordel, nos termos propostos por Pasta, quanto à afirmação, pela *prática* da produção, de um modo de atuar que dista das formas impostas e do aparato cultural dominador. Por último, também é relevante o fato de o *jazz* ter estabelecido relações apenas com a esquerda, por rejeitar posições – no caso específico dos Estados Unidos, a virulência pública da discriminação racial – que estão intimamente associadas ao conservadorismo de direita. Lembremos que Hobsbawn é bem mais permeável do que Adorno à categoria da música ligeira. Para aquele, o rock era inovador em termos musicais:

Como muitas vezes acontece na história das artes, as principais revoluções artísticas não surgem a partir dos que se intitulam revolucionários, mas daqueles que empregam as novidades com propósitos comerciais. Da mesma forma que os primeiros filmes eram efetivamente mais revolucionários do que o cubismo, os empresários do rock transformaram o cenário musical mais profundamente do que as vanguardas ditas clássicas ou de free jazz. (HOBSBAWN, 1990, p.20)

São três as inovações do rock, para Hobsbawn: a tecnológica, por meio da qual utilizam-se largamente os instrumentos elétricos e recursos eletrônicos, além dos técnicos especializados para a criação musical; a do conceito de “conjunto” e; a rítmica. De modo geral, é certo que todos os elementos que esse autor imagina serem *inovadores* serão, para Adorno, indicadores de que o rock faz parte da categoria de música ligeira, alienante, que só faz sucesso devido à audição regressiva de ouvintes infantis.

Ora, sugerimos, por nossa vez, que, dadas as devidas proporções, é possível apontar o caráter de protesto no rock nacional dos anos oitenta, especificamente em *Faroeste Caboclo*. Primeiramente, essa canção também é incomum em seu contexto, como já observamos, seja pela extensa duração, seja pela ausência de refrão, seja pelo hibridismo de

gêneros que nela se encerram; além disso, sua ancestralidade na literatura de cordel – que, em certa medida, nos permite incluí-la na categoria do *texto único*, cujo *autor legião* (agora *urbana*) repete modelos e inova, ao mesmo tempo – também faz dela música de protesto, sem, necessariamente, expressá-lo declarada e explicitamente como político. Finalmente, os roqueiros cujas letras, de algum modo, incomodavam o *establishment* se viram perseguidos ou detratados pelos setores mais conservadores da própria indústria cultural que os promovia, o que pode servir de indicação de que, de certo modo, os protestos inseridos nas canções, ainda que não fossem abertamente políticos, incomodavam empresários e consumidores desses setores.

Também é surpreendente o paralelo que se pode traçar entre os primeiros freqüentadores dos fundos das casas das tias, no Rio de Janeiro, e os jazzistas:

O *jazz* era originalmente uma música para ser apreciada pelos menos intelectuais ou especialistas, pelos menos privilegiados, menos educados ou experientes, tanto quanto por outras pessoas (...). Ele também se destinava a ser tocado por pessoas que o houvessem aprendido “de qualquer maneira”. (HOBBSAWN, 1990, p.272)

Os freqüentadores dos fundos das casas das tias são exatamente os “músicos de ouvido”, sem formação erudita em música, de talento inegável, de extração popular, exatamente como os primeiros jazzistas. Para Hobsbawn, esse aspecto reforça o fato de o jazz não fazer distinção de classe, ser uma música democrática. Interessa-nos perceber que o rock nacional teve, também, em certa medida essa característica. Não falta nos depoimentos dos punks, no documentário *Botinada*, de Gastão Moreira, a constatação de que o punk rock internacional trazia consigo a vocação clara do “do it yourself”, de que era possível fazer rock com apenas uma guitarra, um baixo e uma bateria, ao contrário do que ocorria com os espetáculos megalomaniacos promovidos, por exemplo, mais uma vez, pelo

Led Zeppelin. Em termos gerais, no mercado fonográfico mundial, o punk rock foi a resposta ao esgotamento do rock, contaminado pelo exagero das técnicas musicais de bandas como essa; no Brasil, essa asfixia ocorria, então, de forma dobrada: se, internamente, vivia-se à sombra dos grandes nomes da MPB e do Tropicalismo, não se encontrava, nos exemplos vindos do exterior, até o surgimento das bandas punks, possibilidade de reproduzir performances tão exageradas, que exigiam, além da competência técnica, dinheiro para a compra de aparelhagem. O punk rock, com a agressividade e a crueza do baixo-guitarra-bateria-voz, era a única alternativa viável. E foi, sem dúvida, sobretudo com as bandas de São Paulo e Brasília, música de protesto⁵. Embora a classe social de que faziam parte os integrantes da Legião Urbana seja mais privilegiada, é possível afirmar que a composição de suas canções também era influenciada pelo punk rock e a idéia do “do it yourself”, dispensando grande erudição musical. Tratava-se de usar a canção como megafone, nas próprias palavras de Hobsbawn. Sambistas das casas das tias, jazzistas de primeira geração, punks: todos “músicos de ouvido”, sem formação musical erudita, com forte apelo junto ao público.

Além disso, o rock e o jazz guardam outra semelhança: ambos são gêneros – de “música ligeira”, é verdade, se quisermos falar com Adorno – que acabam servindo de porta-vozes a protestos que, inicialmente, não são políticos, mas acabam por sê-lo:

Tais protestos podem se tornar políticos pelo fato de que as pessoas contra as quais os amantes de Jazz protestam (por exemplo, pais, mães, tios e tias) detêm pontos de vista convencionais, alguns dos quais políticos (republicanismo nos EUA, comunismo na URSS, por exemplo). Ou podem ser rotulados de subversivos simplesmente porque aquelas pessoas

⁵ Para constatar a veracidade dessa afirmação, basta ouvir às canções de bandas como Inocentes, Cólera, Garotos Podres, Olho Seco e Ratos de Porão, em São Paulo, e Plebe Rude, Aborto Elétrico e a própria Legião Urbana, em Brasília. Há, entre as bandas punks de São Paulo, todas oriundas da periferia e das classes médias baixas, uma certa resistência a entender as bandas de Brasília – de filhos de funcionários públicos – como bandas efetivamente punks, dada sua origem nas classes médias. É inegável, entretanto, a influência desse gênero musical junto às composições dos conjuntos brasilienses, sobretudo no que diz respeito ao protesto.

contra as quais eles se rebelam não concebem uma rebelião contra algumas de suas convenções que não se configure um ataque a todos os seus pontos de vista: uma atitude anti-americana ou anti-soviética. (HOBSBAWN, 1990, p.273)

Mais uma vez, a semelhança surpreende. Canções aparentemente inofensivas como *Rebelde sem causa*, do Ultraje a Rigor – só para citar uma banda aparentemente mais descomprometida em termos políticos, da mesma época da Legião Urbana – podem ser entendidas como crítica aos caprichos dos jovens de classe média alta; *Faroeste Caboclo* não terá menos força: a alusão ao ministro falastrão, que prometia ajuda aos moradores das cidades-satélite e não cumpria; a impunidade dos boyzinhos da cidade, que não vão à cadeia, apesar de roubarem; a aparição do “senhor de alta classe”, que propõe a João que plante bombas em bancas de jornal e em escolas, em troca de dinheiro; a associação entre o traficante Jeremias e a polícia, mais degradante para esta do que para aquele. Todos esses elementos – associados ao sonho de João de “ajudar toda essa gente que só faz sofrer” e às referências à literatura de cordel – levam-nos à conclusão de que *Faroeste Caboclo*, da mesma maneira que o jazz, acaba protestando contra a corrupção policial e política, a censura e o conservadorismo comportamental no qual ela se sustenta. É o ataque ao *establishment* apontado por Lobão: questionar a loquacidade do ministro, a consciência de classe dos boyzinhos da cidade e a corrupção das elites e da polícia é uma maneira de veicular mensagens radicalmente opostas ao conservadorismo que ainda vigorava no Brasil.

As afirmações de Hobsbawn não param por aí. O autor sustenta, também, que o jazz seria uma “conquista popular sobre a cultura de minoria” (HOBSBAWN, 1990, p.274). No Brasil, considerando-se que a MPB e a Tropicália, em um determinado momento, como vimos, assumiram o papel de “cultura de minoria”, com o público curiosamente chamado de “elite popular”, em oposição à canção romântica ou brega, pode-se afirmar que o rock

assumiu o mesmo papel que o jazz, ainda que por um breve momento e embora tenha sido, nos anos seguintes, assimilado pela mesma lógica que resistiu a sua ascensão, nos primeiros anos da década de oitenta. Seguem-se à constatação de que o jazz “produziu um ideal de arte em sociedade mais amplo e socialmente mais sólido do que a cultura de minoria” (HOBBSAWN, 1990, p.274), a de que esse gênero musical foi o que mais se aproximou da de derrubar as fronteiras de classe e a de que as origens do jazz estão fundadas nas classes oprimidas. Todas essas observações podem assemelhar o rock ao jazz, inclusive porque esses dois gêneros, como o próprio autor observara na introdução, têm as mesmas origens. Interessa-nos, contudo, uma observação específica a respeito das aproximações que faz o autor entre o jazz e a “igreja dos pobres”:

Não é apenas o seu tipo de música que fala diretamente de e para o homem ou mulher não educado, no qual as pessoas tocam como se fala, como se ri ou como se chora, apenas de maneira mais contundente; e a qual, em razão dessa postura direta, é um protesto vivo contra as ortodoxias culturais e sociais das quais ela tanto difere. É qualquer música feita especificamente de e para os pobres, por menor que seja a intenção de um protesto político. Isso bem pode ser ilustrado pelo exemplo de uma instituição que tem afinidades com a arte e que, aliás, tem a mais profunda influência na evolução do *jazz*, a “igreja dos pobres”. (Ibid., p.274)

Primeiramente, chama a atenção o fato de a música que fala aos não-educados ser aquela em que se toca como se fala, como se ri ou como se chora, o que remete à força dos cancionistas populares brasileiros, isto é, sua capacidade de trazer para o canto elementos da fala cotidiana, sem deixar que a fugacidade desta comprometa a necessidade de perenidade daquele, aspecto que investigaremos detidamente adiante. Além disso, também é digno de nota que o estudioso observe nesse aspecto um protesto latente, ainda que este não seja declarada e abertamente “político”. A canção popular brasileira, da qual o rock nacional faz parte, poderia, pois, estar incluída aí, na categoria da canção que protesta

graças a sua estrutura formal básica, ainda que esta tenha sido derivada das necessidades do mercado fonográfico. Permitimo-nos a seguinte hipótese: o protesto estaria latente nas canções e se faria notar mais ou menos de acordo com a *letra*. Eis aí, então, o que aproximaria *Faroeste Caboclo* de uma música de protesto.

A “igreja dos pobres”, segundo Hobsbawn (1990, p.279), se opõe à das classes abastadas, valorizando elementos como “fervor emocional, entusiasmo moral, austeridade”; o autor observa que os trabalhadores mais pobres “admiravam o homem ou a mulher que batia forte na Bíblia prometendo sangue e fogo do inferno no estilo ‘gospeliano hot’ do ator-orador-cantor”. A descrição, embora se refira a seitas protestantes de pobres, assemelha-se à de práticas religiosas populares brasileiras, eminentemente as que se pode observar na região Nordeste, em figuras messiânicas como Antônio Conselheiro ou Padre Cícero, exatamente as personagens às quais os cordelistas dedicam atenção especial e cujas características parecem repetir-se em *Faroeste Caboclo*. O aspecto do *autor legião urbana* e do *presente contínuo*, meios férteis de resistência da cultura popular, sem um protesto político declarado contra a exploração, parecem aproximar-se das práticas religiosas descritas por Hobsbawn (1990, p.280):

Tal religião, mesmo quando não se constituía intencionalmente em um gesto político ou social era um protesto. Cada elemento dela exalta os caminhos e as aspirações dos pobres, dos ignorantes e oprimidos, dos trabalhadores, depreciando os padrões dos ricos, dos poderosos, dos instruídos, das classes superiores.

A leitura acima parece similar à de Pasta e Jerusa Pires Ferreira a respeito da literatura de cordel, que é bastante revestida da religiosidade popular do Nordeste. O messianismo de João de Santo Cristo, de ancestralidade em Antônio Conselheiro ou Padre Cícero, parece todo revestido da gestualidade do ator-orador-cantor norte-americano; a

expressão “os caminhos e anseios dos pobres” poderia ser uma espécie de síntese da história contada em *Faroeste Caboclo*; da mesma maneira, a depreciação da cultura de elite residiria na afirmação do texto único do autor legião urbana ao longo do presente contínuo.

A analogia entre o jazz e a literatura popular brasileira em versos – e, conseqüentemente, a canção da legião Urbana – parece ainda mais legítima quando Hobsbawn (1990, p.282) afirma que “as raízes do jazz estão plantadas em meio àqueles pobres que, embora extremamente oprimidos, são menos dados à organização coletiva e à conscientização política, e que encontram a sua ‘liberdade’ se esquivando da opressão e não fazendo frente a ela”. Ao comentar a resistência do intelectual erudito à literatura de cordel, José Antônio Pasta Júnior (1992, p.62) afirma que esse comportamento “tem como traço comum o ver sempre nas manifestações culturais populares uma incapacidade de transcender minimamente sua determinação (vale dizer sua limitação) no interior da sociedade de classes”. Trata-se de limitação, na verdade, do próprio intelectual, que tenta, ao analisar a literatura de cordel, fazê-lo por meio de categorias burguesas de arte. Daí sua incapacidade de perceber que, embora o discurso não tenha a forma nítida de protesto, a característica formal de *texto único no presente contínuo* é sintoma radical da resistência às moldagens que a indústria cultural impõe. O mesmo acontecerá com o jazz: “Paradoxalmente, o jazz mais simples e menos ‘político’ foi o que resistiu às tentações de fazer concessões por respeitabilidade e reconhecimento oficial” (HOBSBAWN, 1990, p.286). O protesto, finalmente, e mais uma vez, não está apenas na letra da canção, mas também em seu modo de composição e na sua forma.

Acreditamos, pois, que *Faroeste Caboclo* – seja na forma, seja no conteúdo da letra – guarda um protesto às condições miseráveis em que se via o retirante que, por meio da viagem à capital, pretendia transcender a vida que levava no sertão – conquanto esse

protesto não se manifeste aberta e declaradamente. Além disso, ainda que muitas de suas características nos obriguem a classificá-la como *música ligeira*, segundo Adorno, hesitamos – para dizer o mínimo – em afirmar que a canção acaba por engendrar a alienação de seus ouvintes. Ao contrário: as raízes na cultura popular fazem dela canção por meio da qual se conta a *história dos pobres brasileiros, com uma proposta de resistência à cultura de elite e, por consequência, à exploração dos mais pobres*. Assim, embora esteja inserida, em grande medida, na lógica da indústria cultural e seja um produto bastante rentável dessa indústria, resiste de maneira *sui generis* a ela, por meio da associação à cultura popular. Essa associação é entendida, portanto, como resposta ao desafio de contar aquela história.

Verificaremos, a seguir, as associações da canção à literatura culta no plano da forma e do conteúdo, isto é, *as soluções propostas por outros dois autores brasileiros para vencer os limites formais de contar a história de nossos pobres*.

3. Fabiano e Macabéa: alternativa de futuro

Em “Literatura e subdesenvolvimento” (1989), Antonio Candido aponta, no Romantismo brasileiro, um aspecto que pode ser estendido à literatura latino-americana como um todo: a vinculação entre as noções de *natureza e pátria*, como se a exuberância daquela fosse expressão do futuro promissor reservado a esta; tal associação teria sido forjada para compensar o atraso material e cultural em que estava metida a América Latina como um todo. A consciência desse atraso seria a causa, por sua vez, de um firme propósito de lutar para alçar a nação à altura que lhe cabia:

Ora, dada esta ligação causal “terra bela – pátria grande”, não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que se admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso. Mas, em geral, não se trata mais de um ponto de vista passivo. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira – como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a idéia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político de nossos intelectuais. (CANDIDO, 1989, p.142)

A despeito do envelhecimento do termo “subdesenvolvimento”, que ainda vigorava quando *Faroeste Caboclo* foi às rádios, acreditamos que essa canção seja, no rock nacional, uma das mais claras manifestações do *combate* de que fala Antonio Candido, ao final do trecho acima. Para demonstrar a validade de tal afirmação, seguiremos a reflexão proposta por esse crítico, verificando o processo que culminou com esse propósito combativo; observaremos, então, de modo geral, os reflexos que tal propósito alcança em algumas obras da literatura brasileira, especialmente em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector que dialogam especialmente com a canção da Legião Urbana. Os pontos de contato investigados entre as obras serão, por sua vez, nosso ponto de partida para compreender a permeabilidade da canção brasileira às interferências da literatura culta, especialmente no que diz respeito ao rock nacional e, especificamente, a *Faroeste Caboclo*.

Na segunda parte do texto citado, Antonio Candido levanta a hipótese de que os autores latino-americanos estejam fadados a ser produtores de bens culturais para as minorias, já que a alfabetização em suas nações, salvo raríssimas exceções, não é nem

nunca foi prioridade pública, o que reduz sensivelmente o público leitor. Associada à influência da indústria cultural, a hipótese se amplia: ao longo do século XX, a população rural que se deslocou para as cidades, em lugar de alfabetizar-se e tomar contato com a literatura erudita, acabou mergulhada em diversos produtos culturais: as canções de rádio, os programas de televisão, as histórias em quadrinhos e outros, ainda invisíveis ao crítico no ano de escrita do texto, 1969: os videogames, em suas mais diferentes versões, a internet e a linguagem dos videoclipes, por exemplo, todos produtos de diferentes braços da indústria cultural, sobretudo norte-americana. O homem rural é convertido à sociedade urbana, de massas, rapidamente, passando muito longe dos valores que “o homem culto busca na arte e na literatura” (CANDIDO, 1989, p.145): incutem-se-lhe no espírito “atitudes e idéias que os identifiquem aos interesses políticos e econômicos dos países onde foram elaboradas”. O exemplo que o autor dá, nesse mesmo trecho, já seria útil, por si só, para nossa análise: o faroeste norte-americano.

Na explanação a respeito do que chamou de “consciência amena do atraso”, Antonio Candido (1989, p.146) expõe a confiança desmedida que os primeiros autores das nações independentes da América Latina depositavam na educação: “a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade”. São esses mesmos escritores que, cientes da infertilidade cultural de seu meio, acabam por produzir obras de gosto aristocrático, europeizante, às vezes duvidoso pelo pedantismo e pela alienação cultural em que estavam imersos. A influência da literatura da metrópole, segundo o autor, é inevitável; se é verdade que, por um lado, ela pode tornar-se base para aquela alienação, em que os autores americanos escreviam para um público europeu, na maioria das vezes, inexistente ou inexpressivo, de outro, ela pode servir de base a contribuições significativas dos latino-americanos aos europeus. Contudo,

o que nos interessa mais de perto é que “Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores” (CANDIDO, 1989, p.153). Para o crítico, na fase de “consciência do subdesenvolvimento”, os autores latino-americanos aceitam, sem grandes crises de consciência ou arroubos ingênuos de patriotismo, a idéia de que recebem influências de culturas estrangeiras; porém,

[...] quanto mais o homem livre que pensa se imbui da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbui da aspiração revolucionária – isto é, o desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento. (Ibid., p.154)

O momento de consciência do subdesenvolvimento, portanto, está carregado da vontade de livrar as ex-colônias das interferências econômicas e políticas do imperialismo, sem rejeitar-lhe as influências artísticas. Não há paradoxo, “tanto assim, que o reconhecimento da vinculação se associa ao começo da capacidade de inovar no plano da expressão e ao desígnio de lutar no plano do desenvolvimento econômico e político” (Ibid., p.154). As contribuições e os modelos literários importados deixam de ser motivo de crise ou vergonha. Mais: autores latino-americanos podem refinar as fórmulas que recebem; o trecho a seguir, em referência a Vargas Llosa, esclarece essa afinação:

O romancista do país subdesenvolvido recebeu ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países de que costumamos receber as fórmulas literárias. Mas ajustou-as em profundidade ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar. Não há imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência. (Ibid., p.155)

No período de consciência do subdesenvolvimento, o antigo *regionalismo*, de sabor romântico, dado à exploração de regiões inóspitas e personagens estereotipadas, assume uma nova forma, de grande importância, isto é, “funciona como consciência e depois

consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político” (CANDIDO, 1989, p.158). É exatamente esse período, carregado de reação à consciência amena de atraso, que nos interessa aqui; é exatamente nesse período, no Brasil, que toma forma a figura do *retirante*, que abandona o sertão nordestino rumo às capitais.

A exploração do sertanejo como tema para os nossos escritores data do Romantismo, mas é, principalmente, no século XX que esse brasileiro ganhará vulto na literatura erudita. Trata-se, segundo Antonio Candido, de uma tentativa bem sucedida de documentar regiões remotas em que os efeitos do subdesenvolvimento se fazem notar com mais nitidez, o que facilita o caráter empenhado da nossa literatura. Dizendo o mesmo, de outra forma: a consciência do subdesenvolvimento encontrará maior expressão em regiões inóspitas como o sertão e em personagens como o sertanejo, já que nelas fica sugerida a exploração de que são vítimas as populações exploradas.

Vidas Secas, de Graciliano Ramos, desponta como obra fundamental da pré-consciência do subdesenvolvimento, porque inova no plano da expressão, “sem vertigem da distância, sem torneios nem duelos, sem cavalcadas nem vaquejadas, sem o centaurismo que marca os outros” (Ibid., p.159), isto é, sem os exageros das obras regionalistas românticas. Nesse romance, o autor “leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência” (Ibid., p. 161), o que se configura, para Antonio Candido, como uma contribuição do peso da consciência social para o estilo, ou seja, *a necessidade de atuar socialmente por meio da literatura pode dar origem a soluções interessantes para a representação da desigualdade e da injustiça*. Além disso, em *Vidas Secas* sai de cena o

homem simples do meio rural como “elemento refratário ao progresso” (CANDIDO, 1989, p.160) para dar lugar à concepção de que a degradação não é sua sina, mas um corolário da exploração econômica.

Depois do período de pré-consciência do subdesenvolvimento, tem lugar um outro, chamado por Antonio Candido de *super-regionalista*, em que figuram obras de grande refinamento técnico, que preservam a dimensão regional sem se prender exclusivamente a ela, “levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (Ibid., p.161). Inclui-se nessa categoria a obra de Clarice Lispector, à qual o crítico faz uma alusão que, embora breve, abre terreno vasto para nossa análise da obra da escritora:

Não se exigirá mais, como antes se exigiria explícita ou implicitamente, que (...) Clarice Lispector explore o vocabulário sertanejo. Mas não se deixará igualmente de reconhecer que, escrevendo com requinte e superando o naturalismo acadêmico, Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Vargas Llosa praticam em suas obras, no todo ou em parte, tanto quanto Cortázar ou Clarice Lispector no universo dos valores urbanos, uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo. (Ibid., p.162)

Ora, a “nova literatura” praticada por Clarice Lispector, em diálogo direto com *Vidas Secas* e *Faroeste Caboclo*, está em *A hora da estrela*, obra em que, segundo Vilma Arêas (2005, p.81), a autora procura um modo verossímil de falar da pobreza – intento que, como vimos, já podia ser observado no romance de Graciliano Ramos, como forma de escancarar a exploração. O texto tem lugar especial na obra clariceana: foi o último a ser publicado – o que o aproxima muito do período de composição de *Faroeste Caboclo*, a segunda metade da década de 70 – depois de uma guinada na obra da autora, como esclarece o trecho a seguir:

Agora, após o salto – sentido como constrangedor – de *A via crucis do corpo*, e querendo também falar da pobreza, Clarice mergulha de modo radical na penúria da linguagem, sem medo das coisas que não brilham (“nada cintilará”, promete), construindo o texto segundo o despreparo e o desamparo da retirante alagoana. (ARÊAS, 2005, p.88)

Assim, em *Vidas Secas*, de maneira geral, a economia da linguagem pode ser entendida como tentativa de expressão da miséria pela qual passavam Fabiano e sua família, os retirantes que, ao final do texto, dirigem-se à cidade grande; era o momento, segundo Antonio Candido, de pré-consciência do subdesenvolvimento, em que tentativas como essa deixam sugerida a intenção de revolucionar o país. Nesse mesmo período, é abandonada a romantização do sertanejo, evitando imagens heróicas ou pitorescas. Depois, ocorre a “nova florada novelística”, em que está inserida a obra de Clarice Lispector: aproveitando a substância do nativismo, os autores o alçavam à universalidade. Daí as aflições de Rodrigo SM, o narrador de Clarice, a respeito da composição de *A hora da estrela*, cuja estrutura foge à linearidade e desnuda os expedientes utilizados na construção da narrativa – aflições de autores de romances modernos, acuados (ou inspirados), em países como o Brasil, pelo fato de terem de falar da pobreza. Na obra de Clarice Lispector, a dilaceração do gênero do romance – a qual insere sua obra nos dilemas mais recentes da ficção – está combinada a um tema supostamente infértil para esse gênero: a história de uma retirante alagoana na cidade do Rio de Janeiro. Eis aí um exemplo claro da capacidade que autores latino-americanos têm de emprestar aos estrangeiros fórmulas literárias e recriá-las segundo a realidade local. Finalmente, em *Faroeste Caboclo*, é possível observar uma alternativa aos dilemas da escrita em prosa: sem dêiticos que o identifiquem no tempo ou no espaço, o narrador da história de João de Santo Cristo está imerso na tradição popular imemorial, em que a noção de autoria – instituição por excelência da arte burguesa – desaparece na figura do *autor legião*, agora urbana. Desaparece o dilema que se observou em *Vidas Secas* e em *A hora da estrela* a respeito da linguagem: dando espaço à tradição

popular em versos, não é necessário preocupar-se com um modo verossímil de falar da pobreza. Estaria, pois, liquidada a questão da linguagem.

Não nos esqueçamos, entretanto, de que a Legião Urbana não produz romances, mas canções de rock nacional. Fazendo parte da tradição da canção popular brasileira, como vimos, é permeável à tradição da literatura erudita, mas guarda raízes na indústria fonográfica, origem inevitável de toda a canção popular brasileira, o que significa que, embora tendo, em tese, resolvido a questão da linguagem proposta acima, está, por outro lado, completamente eivada de modelos e formas associados à indústria cultural. E, em *A hora da estrela*, observaremos que a falência do romance está diretamente associada à interferência de produtos dessa indústria. Esse emaranhado de tradições pode ser sintetizado da seguinte maneira: herdando da literatura erudita o dilema de falar da pobreza como maneira de inovar no plano da expressão e de desvelar aos ouvintes o país que percebia como atrasado, e tentando resolvê-lo por meio da letra associada à tradição popular, Renato Russo viu-se às voltas com um novo problema, isto é, os limites que lhe impunha a ancestralidade da canção brasileira com a indústria cultural, além das interferências do rock.

Desse modo, o diálogo de *Faroeste Caboclo* com esses textos da literatura erudita se estabelece por meio, primeiramente, da tentativa de formular uma linguagem verossímil de falar da pobreza, para que a literatura e a canção possam, no Brasil, ser agentes das mudanças sociais. Trata-se da consciência do subdesenvolvimento proposta por Antonio Candido, que terá implicações nas nossas formas literárias. Ainda que as tenhamos herdado dos países que nos infligem o imperialismo, nossos autores dão a elas, por meio da tradição literária local, matizes específicos, em que se embatem a cultura erudita, a cultura popular e a indústria cultural. Daí as propostas de Graciliano Ramos – a economia da linguagem,

como representação da miséria do sertão –, de Clarice Lispector – a dilaceração do romance, como reveladora da dificuldade de falar da pobreza – e de Renato Russo – a utilização da tradição da literatura de cordel na canção popular, como alternativa àquelas dificuldades, mas que se defronta com os obstáculos da massificação da obra devido à pasteurização imposta pela indústria cultural.

À inovação no plano da expressão associa-se o desígnio de lutar no plano econômico e político, segundo Antonio Candido (1989). A tentativa de encontrar a forma por meio da qual é verossímil falar da pobreza manifesta-se, portanto, nas obras em análise, num tema também recorrente em todas elas: a busca por um *amanhã diferente* do hoje, isto é, por aquilo que, neste texto, chamar-se-á a *alternativa de futuro*, que norteia, de certo modo, os trajetos da família de Fabiano, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, de Macabéa, em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e de João de Santo Cristo, em *Faroeste Caboclo*, de Renato Russo. Com efeito, todas essas personagens, em maior ou menor medida, parecem, numa primeira análise, estar à cata de *ascensão social*, o que lhes garantiria, por sua vez, a condição de *sujeito*, que não lhes é dada na classe social a que pertencem. Como se observará, no início de *Vidas Secas*, Fabiano se diz *bicho e cabra* – raras vezes *homem* –, acredita estar fadado à sina de retirante e prepara os filhos para que levem uma vida idêntica à que ele teve; o protagonista carrega em seu nome o *anonimato*, a ausência de identidade, a condição supostamente eterna, imutável, de *semelhança* com a bolandeira de seu Tomás, o culto proprietário de terras que é lembrado ao longo de todo o romance. Ao final, Fabiano planeja, graças às intervenções verbais da mulher, subverter a suposta predestinação dos filhos ao sofrimento por meio da aquisição de cultura letrada, na cidade, isto é, formula-se a possibilidade de experimentar uma *alternativa de futuro*, que garantiria não só a ascensão social mas também a elevação à categoria de *homem*, de sujeito

dotado de capacidade de escolha, agente do próprio destino, que foge ao anonimato dos fabianos e dos meninos mais velhos e mais novos, sem nome nem identidade. Observaremos que, associada à cultura letrada, a alternativa de futuro forjada por Fabiano apenas repete o modelo de dominação de que ele é refém. Também Macabéa – que não tinha nome quando nascera no sertão, que “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p.29), que idolatra os astros de Hollywood, que gosta de Coca-Cola –, também ela experimentará, ao final de *A hora da estrela*, breves momentos da epifania de *ter um futuro*, de *poder vislumbrar um amanhã diferente do hoje*, de *poder se fazer a pergunta “quem sou eu?”*, finalmente, de experimentar a maravilha de sentir-se sujeito de si próprio e do próprio destino, mas será fulminada pela lógica de mercado que a alienou por toda a vida. A alternativa proposta pela Legião Urbana no plano formal – isto é, a utilização de elementos da cultura popular na letra da canção, ao lado de gêneros musicais norte-americanos, como o country-folk e o rock –, ganha corpo, na narrativa, com a formulação de que *é possível forjar a alternativa de futuro também por meio de produtos da indústria cultural*. Na canção, João vai à cidade à cata das “coisas que ele via na televisão”, e, para ele, a festa de rock existe para libertar. Embora tenha crescido em meio às influências da indústria cultural, João foi à Brasília “falar com o presidente para ajudar toda essa gente que só faz sofrer”, isto é, não perdeu o intuito de, em alguma medida, modificar o país.

No Brasil, a exclusão social, de que são vítimas Fabiano e sua família, Macabéa e João de Santo Cristo, acaba por tomar ao indivíduo sua capacidade de formular para si um projeto diferente dos já traçados pela ideologia dominante, isto é, sonega-se a ele a *alternativa de futuro*, em que ele transcenda sua condição de mera *peça, parte integrante* da lógica da exploração do trabalho e parta para uma postura ativa, de sujeito de seu destino:

O planejamento social às vezes declarado e às vezes ocultado pelo discurso privilegiado extra-historicamente consiste, então, em se contrapor ao presente o passado como mais forte e, sobretudo, em fazer com que o futuro se pareça com ele. O que se quer impedir é que do presente surja um futuro radicalmente diferente. O pedaço de passado a ser conservado é então imobilizado, estaticizado, des-dialietizado, justamente porque se quer subtraí-lo à mudança. (ROSSI-LANDI, 1985, p.152)

Em *Vidas Secas*, observar-se-á que o texto se encerra com essa formulação, isto é, com as personagens tomando as rédeas de seu destino e se dirigindo à cidade, onde – acreditavam – se daria o plano de ascensão social pela cultura letrada que seria encontrada nas cidades; em *A hora da estrela*, encontra-se o resultado da viagem dos retirantes aos centros urbanos: a repetição da exclusão social e o seqüestro da identidade – e, por conseguinte, da ascensão social e da *alternativa de futuro* – por meio da exploração do trabalho e da alienação imposta pelos produtos da indústria cultural. Finalmente, na canção da Legião Urbana, retoma-se a alternativa de futuro, por meio da recuperação de elementos cultos e populares da literatura – isto é, um regresso às tradições do passado –, combinados a outros, da indústria cultural – ou seja, manifestações culturais que se utilizam de tecnologias do presente – entendidos como *instrumentos* para a formulação daquela alternativa.

3.1 *Vidas Secas* e alternativa de futuro na metrópole

Antonio Candido (1999), em *Ficção e confissão*, cristalizou o ponto de partida de qualquer análise que se pretenda empreender a respeito do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. São bastante conhecidas as afirmações a respeito da estrutura desmontável do romance – inspirada na qualificação “romance desmontável”, que Rubem

Braga lhe atribuiu –, que, com sua estrutura circular – já que a história da família de Fabiano começa e termina com uma fuga –, desemboca na conclusão a respeito da determinação geográfica e social da vida das personagens. É partindo desses pressupostos que se encontrarão os pontos de contato entre a trajetória da família de Fabiano, a de Macabéa e a de João de Santo Cristo.

Uma leitura cuidadosa do romance leva à constatação de que, embora se vejam fadadas à condição de retirantes, as personagens Fabiano e sinha Vitória, ainda que de forma difusa e diluída ao longo de todo o texto, planejam para seus filhos uma vida diferente da que levam, determinada pela seca e pela desigualdade social. Capítulo a capítulo, esboçam, aos poucos, esse projeto, que, acreditam, será alcançado por meio da aquisição da cultura letrada que fazia de seu Tomás da Bolandeira um homem respeitado e rico:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles. (RAMOS, 1992, p.126)

Ou ainda, nos períodos finais:

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. (Ibid., p.126)

Transferir-se para a cidade, abrir mão da única tradição de que Fabiano faz parte (a ocupação de vaqueiro), adquirir a cultura letrada por meio da escola (que trará prestígio e ascensão social): eis o projeto de Fabiano e sinha Vitória. O final do romance está aberto a múltiplas interpretações. De um lado, parece legítimo o sonho dos dois pais, já que o acesso à cultura letrada parece mesmo estar relacionado à ascensão social e à superação da condição subumana em que vivem as personagens de *Vidas Secas*; de outro, o projeto

parece fadado ao fracasso, porque é conhecido o destino da maioria dos retirantes nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro: a vida na favela, a exploração do trabalho, as filas nos hospitais, a péssima qualidade de ensino das escolas públicas, a criminalidade. Além disso, deixem-se de lado, por um instante, a alienação e a ausência de identidade, versões novas do *anonimato*, ligadas à indústria cultural, que serão analisadas adiante, em *A hora da estrela*. Atente-se, primeiramente, para o processo de formulação do projeto de ascensão social em *Vidas secas*.

Já nas primeiras páginas do romance, Fabiano se revela ciente de sua posição na sociedade:

Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás. Agora, deitado, apertava a barriga e batia os dentes. Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás? (RAMOS, 1992, p.14)

A “contenção verbal” de Graciliano Ramos – no trecho acima, por exemplo, revelada na ausência de conjunção entre as duas orações do primeiro período e na predileção pela coordenação em detrimento da subordinação – é, de fato, como queria Antonio Candido, expressão da miséria que vitima Fabiano, desnudando a estreiteza de perspectiva das personagens. Fabiano é *coisa*, como a bolandeira – roda dentada do engenho de açúcar, movida por animais – representação da sua condição social, de sua vida e da própria estrutura do romance. Não faltarão, também, alusões à similaridade entre o protagonista e os animais, condicionado que está aos desígnios dos proprietários de terra e às condições adversas do sertão, que o levam a migrar quando assoma a seca, num círculo vicioso que determina, também, a estrutura do texto. Fabiano é *parte integrante, peça dispensável* da sociedade rural do sertão.

Se é a bolandeira a representação da vida de Fabiano, que é vaqueiro como seus ancestrais, Seu Tomás da Bolandeira – o possuidor desse objeto – representa os proprietários da terra, a classe dominante que reduz a vida de Fabiano às condições de animal. É exatamente esse encadeamento simbólico que deixará entrever que há, sobretudo em Fabiano e sinha Vitória, a intenção de superação da vida que levam. Já no final do primeiro capítulo, com a conhecida recorrência da flexão verbal no futuro do pretérito do indicativo, diante da propriedade abandonada que servirá de abrigo e futura moradia, assinala-se a esperança de reverter a condição de retirante na expectativa de apegar-se à terra, de *criar raízes*:

Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia porquê, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (RAMOS, 1992, p.15)

No capítulo “Fabiano”, o protagonista aparenta, mais uma vez, ter ciência a respeito do lugar que ocupa na sociedade: depois de chamar-se “homem” – os “homens” se caracterizam por ter raízes, pela propriedade da terra –, reduz-se à condição de “cabra” – por ocupar-se em cuidar das coisas dos outros, das terras dos outros – e “bicho” – pela capacidade de sobrevivência. Ao final, aceita sua condição: “provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia” (Ibid., p. 24). Surge aqui, contudo, a primeira reflexão a respeito da sabedoria de seu Tomás da Bolandeira, toda adquirida em livros e jornais, ou seja, a cultura letrada, que Fabiano e sua família não têm e que se traduz na capacidade de comunicação

verbal, deficiência de Fabiano e seus familiares ao longo de todo o romance, enfrentada apenas no último capítulo – exatamente aquele em que sonham em superar as mazelas da vida no sertão. Aqueles que podem ser chamados “homens” – e que, portanto, não são fabianos, ou zés-ninguém, ao contrário: são seres providos de identidade e autoridade – são proprietários de terra, homens cultos, que “estragam os olhos nos livros”, o que não faz parte da vida de homens como Fabiano; sua sina é errar pelo sertão, cuidar das coisas dos outros, descobrir-se para os proprietários. Não há, em suma, para ele, *alternativa de futuro*: Fabiano está tão mergulhado na vida que lhe foi dada que sequer vislumbra a possibilidade de subvertê-la para melhorá-la. Não há sujeito que escolhe o próprio destino; não pode haver presente e futuro diferentes do passado.

A questão da cultura letrada ressurgue quando Fabiano está preso, no capítulo “Cadeia”:

Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos. (RAMOS, 1992, p.36)

Trata-se da consciência a respeito da relevância da cultura letrada para evitar situações como o encarceramento injusto. A última frase do capítulo exala pessimismo, retomando a questão que será reavaliada ao final do romance: “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo” (Ibid., p.38). O soldado amarelo, representação direta do poder repressivo das classes dominantes, pisa, maltrata, machuca para garantir o poder do “patrão invisível” sobre os filhos de Fabiano; o encarceramento injusto reforça, portanto, a condição estática de Fabiano, que não pensa

poder revoltar-se, a não ser por meio da aquisição de cultura letrada, ou seja, para ele, a única possibilidade de reversão de sua condição seria *igualar-se* aos padrões, adquirir a cultura que eles têm. Não há – melhor: *Fabiano não consegue formular* – uma outra alternativa. Mesmo tentando livrar-se de sua condição, o protagonista só consegue fazê-lo segundo a lógica de seus dominadores.

Em “sinha Vitória”, sinha Vitória deseja desesperadamente uma cama como a de seu Tomás da Bolandeira, o que se pode interpretar como desejo de ascensão social para gozar os bens materiais de classes mais abastadas; em “O menino mais novo”, o pequeno monta um bode para impressionar Baleia e o irmão mais velho, imitando o pai, o que parece sugerir que a sina de Fabiano já está incutida na criança; em “O menino mais velho”, contudo, relata-se a dúvida do garoto mais velho a respeito do significado da palavra “inferno”, que ele considera bonita; o garoto apanha porque quer saber mais: “Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinha Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem” (RAMOS, 1992, p.60).

O garoto tudo questiona, tudo quer saber, ao contrário do pequeno, que quer repetir as ações do pai. É notável, também, a capacidade do mais velho em recriar a realidade segundo suas lembranças e impressões, quando relata que o mundo já fora cruel, quando havia seca. A capacidade analítica associada aos questionamentos, além da maturidade, pode sinalizar certa vocação para o letramento, que vai ao encontro dos planos dos pais no último capítulo. De modo geral, os três capítulos brevemente citados acima apontam para o problema da eterna repetição da condição em que vivem as personagens e as possibilidades de subvertê-la: os desejos de sinha Vitória por bens materiais podem ser um primeiro

movimento rumo à formulação do plano de ir à cidade; um dos meninos parece ser mais afeito do que o outro à aquisição da cultura letrada.

Do ponto de vista formal, além do discurso indireto livre e da contenção verbal, são marcantes,

[...] para figurar o isolamento mental dos personagens, [...] cortes nítidos e o eterno retorno da narrativa ao mesmo ponto (sonhos recorrentes, obsessões, devaneios que se repetem, eternas sínteses ou recapitulações das ocorrências, feitas por todos os personagens), retomando aquela espécie de “calvário” dos seres subjugados pelo latifúndio. (ARÉAS, 2005, p.95)

A autora aponta, logo a seguir, que “a onipotência do narrador existe como feição delirante de sua impossibilidade de falar disso”. Isso é exatamente a miséria do sertão. O truque para alcançar a verossimilhança narrativa é, pois, esse eterno bater de tecla nas alucinações das personagens – expressões de seu cotidiano árido – por meio do discurso indireto livre, que, simultaneamente, pende para a isenção de perspectiva e para a simpatia pelas personagens.

Em “Festa”, por exemplo, apresenta-se a incapacidade de Fabiano e sinha Vitória de adaptarem-se à cidade, expressa no desconforto com as roupas tipicamente urbanas e com a aglomeração na igreja:

Agora não podia virar-se: mãos e braços roçavam-lhe o corpo. Lembrou-se da surra que levara e da noite passada na cadeia. A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso. Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, subjugá-lo, espremê-lo num canto da parede.(RAMOS, 1992, p.75).

Eis aí um devaneio algo obsessivo de Fabiano, em que o protagonista recupera, ainda que de forma fragmentada, a lembrança da cadeia. Para ele, o convívio com a multidão é insuportável e aprisionador.

Em “Contas”, a ignorância de Fabiano e sinha Vitória compromete o sustento da casa e Fabiano resigna-se mais uma vez à sua “sina”:

Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia seu lugar. Bem. Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látegos – aquilo estava no sangue. Conformava-se, não pretendia mais nada. Se lhe dessem o que era dele, estava certo.(RAMOS, 1992, p.96).

Mais uma vez, assoma a conformação ao destino inevitável – ilustrado, ao fundo, pela sujeição aos desígnios naturais da seca – que será subvertida ao final do romance; repetem-se, acima, os elementos apontados anteriormente: o discurso indireto livre como recurso para expressar o calvário cotidiano em que está mergulhada a personagem e, conseqüentemente, a impossibilidade de formular uma alternativa de futuro.

O capítulo “O soldado amarelo” é fundamental para apresentar ao leitor o Fabiano que irá à cidade à cata de educação para os filhos. É nesse capítulo que o protagonista resiste à tentação de assassinar o soldado que o humilhara na cidade:

Como a gente muda! Era. Estava mudado. Outro indivíduo, muito diferente do Fabiano que levantava poeira nas salas de dança. Um Fabiano bom para agüentar facão no lombo e dormir na cadeia.(Ibid., p.106)

Fabiano não sabe a própria idade, mas se imagina mudado por ela, amolecido, fragilizado pelo tempo. Embora, aparentemente, a mudança indique que Fabiano está “acabado”, na verdade o que ocorre é que se operam nele as mudanças que o farão planejar a ida à cidade; o desprezo ao soldado amarelo faz que o protagonista de *Vidas Secas* se sinta homem, afinal resistira aos impulsos animais de vingança:

Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava

e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava sua força.(RAMOS, 1992, p.107)

A hipótese de que a cidade é que fazia Fabiano enfraquecer-se, formulada por ele próprio, no episódio em que é preso, parece ser verdadeira: ali, no mato, em seu ambiente, o soldado é fraco e medroso; Fabiano é forte e se embevece por isso. É esse processo que o levará à cidade.

Em “O mundo coberto de penas”, Fabiano decide que ele e sua família vão alimentar-se com as aves das arribações, isto é, elas serão os suprimentos das viagens que empreenderão para fugir à estiagem. Trata-se, pois, de uma superação da condição de meras vítimas da seca. Se são as arribações as culpadas pela seca, comê-las significa vencê-la, superá-la. Mais: significa *superar a submissão aos desígnios naturais*; o próximo passo é a pretensão de superar os sociais.

Com efeito, no último capítulo, “Fuga”, sinha Vitória sente, durante a viagem no meio da catinga, uma vontade incontrolável de falar, o que lhe garante, figuradamente, a condição de ser humano e não de animal, superando a dificuldade enfrentada pela família em todo o romance: “Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo” (Ibid., p.119). É ela a responsável pelos planos futuros que acabam por encantar Fabiano:

O vaqueiro ensombrou-se com a idéia de que se dirigia a terras onde talvez não houvesse gado para tratar. Sinha Vitória tentou sossegá-lo dizendo que ele poderia entregar-se a outras ocupações... (Ibid., p.120).

“Entregar-se a outras ocupações” é a formulação verbal da alternativa de futuro. Ou, mais ainda:

Sinha Vitória insistiu e dominou-o. Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam. – O mundo é grande.(RAMOS, 1992, p.121).

“O mundo é grande”: eis a ampliação dos horizontes por meio da cidade e da educação, como se observará nos últimos parágrafos do texto. Antes deles, quando planeja o futuro dos filhos, Vitória rejeita a idéia de que eles sejam vaqueiros como o pai: “Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes”. (Ibid., p.122).

O levantamento de trechos feito acima parece demonstrar que, embora no romance coexistam as estruturas fragmentária – indicadora, segundo Antonio Candido, de que, para as personagens, “a existência é de fato uma seqüência de quadros aparentemente autônomos, mas contraditórios, cuja unidade só existe para o demiurgo que os animou” (CANDIDO, 1999, p.48) – e circular – reveladora de que “a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo” (Ibid., p.48) –, verifica-se, nas principais personagens de *Vidas Secas*, o desejo de superar as condições adversas em que vivem; pretendem fazê-lo oferecendo a seus filhos a vida na cidade, o acesso à escola e à cultura letrada de seu Tomás da Bolandeira, cujo corolário seria a ascensão social. Essa superação, afinal, alçaria a família de Fabiano à condição de *homens*, não de *cabras* ou de *bichos*, longe da perspectiva de serem *peças acessórias* de uma engrenagem social que é aparentemente imutável. Fabiano e seus filhos, na cidade, teriam identidade – teriam nomes – porque seriam *sujeitos ativos*, porque conduziriam o próprio destino e fugiriam às determinações naturais – a seca – e sociais – a exclusão. Como veremos, a resposta de Clarice Lispector a essa expectativa, contudo, não é animadora.

Do ponto de vista formal, em *Vidas Secas*, segundo Vilma Arêas (2005), por meio do discurso indireto livre, alcança-se o afastamento do narrador – que descreve minuciosamente os devaneios das personagens – e sua aproximação, o que leva à objetividade da análise social e à verossimilhança da narrativa. O desafio de Graciliano Ramos, em poucas palavras, era descrever a vida dos futuros retirantes fugindo aos modelos regionalistas de romance – em que abundavam referências épicas ou cavaleirescas, como em *O sertanejo*, de José de Alencar, ou aspectos pitorescos, equívocos da subliteratura sertaneja do começo do século XX (CANDIDO, 1989, p.159). O autor enfrentou-o por meio de uma *pesquisa psicológica*, em que ocorre uma “deseroização do assunto” (ARÊAS, op.cit., p.97). O resultado, como sabemos, seria, para Antonio Candido, a pré-consciência do subdesenvolvimento, em cujo pano de fundo estava o firme propósito de, por meio da inovação formal, alcançar a revolução social, também identificada por Vilma Arêas (Ibid., p.91).

3.2 Teatro popular, indústria cultural e a falência da ficção em *A hora da estrela*

A hora da estrela, último texto de Clarice Lispector publicado em vida, parece responder asperamente às expectativas de Fabiano e sinha Vitória. Apenas a título de provocação, poder-se-ia considerar esse romance uma espécie de “continuação” ou “seqüência” de *Vidas Secas*, bem ao gosto hollywoodiano, como se tivéssemos, na literatura brasileira culta, uma trilogia referente à saga dos retirantes: *Vidas Secas* (em que se relata a vida no sertão, suas mazelas e a idéia de superá-las, com a mudança para a cidade), *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (em que se narra a viagem do sertão à cidade) e *A hora da estrela* (cujo objeto é a vida dos retirantes que se instalaram

nas metrópoles). Vilma Arêas (2005, p.76) alude brevemente às semelhanças entre os dois últimos, marcando que se assemelham, por exemplo, pela proximidade ao ciclo pastoril ou Auto de Natal, que, por sua vez, lembra o bumba-meu-boi e os reisados de Alagoas. Esse ciclo é religioso e profano, alternando gêneros, com interlúdios cômicos. Ambas as obras têm a morte como tema, com a ressalva de que, em *A hora da estrela*, a viagem conduz à morte, curiosamente figurada na *estrela*, ao contrário do que ocorre no texto de João Cabral de Melo Neto, em que, ao final, Severino alcança a “explosão da vida”.

A vida de Macabéa, nordestina de Alagoas que vive no Rio de Janeiro, distancia-se diametralmente do que planejavam Fabiano e sinha Vitória para seus filhos. A protagonista clariceana não adquire cultura na escola, que não frequenta, mas na Rádio Relógio, de forma fragmentária e pouco consistente; suas condições de vida não são diferentes daquelas deixadas para trás pela família de Fabiano: Macabéa amontoa-se, em um dormitório na região portuária, com mais quatro moradoras que mal conhece, todas balconistas nas Lojas Americanas. O sonho de adquirir cultura, prestígio e bens materiais similares aos de seu Tomás da Bolandeira dá lugar a uma vida quase miserável e totalmente alienada, sem perspectiva de um *futuro* diferente do *presente*, de um *amanhã* diferente do *hoje*. É apenas nas últimas páginas do texto que Macabéa vislumbrará a possibilidade de superação da realidade em que vive, violentamente interrompida por um atropelamento que lhe ceifa a vida e que parece representar-lhe o aprisionamento à lógica do trabalho quase forçado e da alienação, da ausência de identidade. Em outras palavras: no lugar da cultura letrada, que promove socialmente, o que se oferece aos retirantes são os produtos estandardizados da indústria cultural – exatamente como apontava Antonio Candido (1989) – veiculados pelos meios de comunicação de massas, que os encarcera na eterna repetição, similar à vivida por Fabiano, e que os assemelha aos animais da bolandeira de seu Tomás. Conquanto tenha

mudado o espaço geográfico do sertão para a cidade; embora não se trabalhe na terra, mas nos escritórios e nas Lojas Americanas; ainda que tenham sido trocados os escassos recursos alimentares da catinga pelo cachorro-quente e pela coca-cola; por mais que tenham ocorrido todas essas alterações circunstanciais, permanece idêntica a condição de vida do retirante, agravada pelo desenvolvimento tecnológico que ele encontra ao chegar a metrópole. Tendo deixado para trás os escassos bens materiais e toda a cultura popular que poderia cultivar e de que poderia ser transmissor, como forma de resistência à cultura dominante, o retirante não encontra, nas grandes cidades do Sudeste, a vida melhor com que sonhava, mas uma outra, ainda pior, em que sua identidade é anulada pela lógica do mercado, de que é peça dispensável.

Já vimos que Antonio Candido (1989, p.162) via na obra de Clarice Lispector, ainda antes da publicação de *A hora da estrela*, “uma espécie de nova literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo”; no mesmo sentido, Vilma Arêas (2005, p.75) afirma que “já se observou que a obra de Lispector contém elementos (a oposição entre província e metrópole, o seco e o úmido) que fazem dela [...] uma ‘transsubstanciação do regional’”. E também já sabemos que a semelhança entre *Vidas Secas* e *A hora da estrela* está no desafio de falar da pobreza de modo verossímil. É preciso investigar no texto clariceano os elementos formais de que a autora lança mão para responder a ele, o que nos permitirá verificar as implicações da literatura erudita e da literatura popular em *Faroeste Caboclo*, nos moldes apontados por Wisnik (2004). Para tanto, serão utilizados os textos de Vilma Arêas (2005) e Berta Waldman (1992).

De maneira geral, em *A hora da estrela*, podemos observar as crises em que está mergulhada a ficção contemporânea. Waldman (1992, p.103) afirma, em sua conclusão a

respeito da obra, que “a mais significativa contribuição de Clarice para a literatura brasileira é ter tornado mais nossa língua mais afinada, mais flexível, mais expressiva”, além de ter levantado, no Brasil, as questões da “diluição dos gêneros, a quebra do tempo linear e do espaço físico, o desnudamento contínuo do processo narrativo e dos problemas da ficção”. Mais uma vez: a esses dilemas da ficção contemporânea, articula-se uma crise típica da narrativa brasileira, a verossimilhança para falar da pobreza. Daí a solução que investigaremos adiante.

Para analisá-la, é preciso, primeiramente, perguntar-se “quem é Rodrigo SM?”, narrador do texto. “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever”, ele avisa na página 11, logo no terceiro parágrafo do texto; sua aflição é a existência do “direito ao grito”, e é por isso que ele grita. Incomoda-o a existência de

[...] milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 1998, p.14)

É possível identificar aí a revolta pelas condições de vida de moças nordestinas, como aquela em cujo rosto o autor vira, de relance, um sentimento de perdição, nas ruas do Rio de Janeiro (Ibid., p.12). Para escrever sobre essas condições e exercer seu “direito ao grito”, há, ainda, um outro dilema: a tentação de usar “termos suculentos”, “adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios” (Ibid., p.15). A questão da verossimilhança surge, nas linhas do próprio texto: “Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência”. Trata-se, segundo Berta Waldman (1992, p.100), de um rompimento das regras do jogo do jogo da ficção, isto é,

Ela [Clarice Lispector] tira a máscara de romancista e desloca-se para dentro do texto quando se declara idêntica ao narrador. Ela não quer mais

disfarçar-se por trás do texto ao mesmo tempo que desnuda a literatura como literatura porque indica os artificios de que se utiliza para captar o real. Mas o fato de desnudar-se não retira da literatura seu *status* de representação, mimese, espaço vicário da realidade. A angústia que fica é a de como, dentro desses limites inerentes ao fazer literário, recuperar o sangue quente do real?

A pergunta proposta pela estudiosa está exatamente nos recursos de linguagem utilizados por Clarice Lispector para compor o texto, em que é transgredida a forma tradicional do romance: “a recusa aos florilégios da escrita, à preocupação de fazer estilo, e a imposição do improvisado verbal, semelhante à técnica musical da variação, é o modo privilegiado de transformar a linguagem em exercício verbal” (WALDMAN, 1992, p.101). Esses recursos estão intimamente associados à revolta pelas condições de vida da nordestina, como se pode observar no trecho a seguir:

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a baixa nunca vem a mim. (LISPECTOR, 1998, p.19)

Escrever de ouvido, assim como aprender as línguas estrangeiras, é abandonar os moldes tradicionais do romance, deixá-lo fluir num ritmo muito próximo ao da oralidade (analogamente ao que ocorre com o cancionista, como veremos); a posição social do narrador, embora confortável do ponto de vista financeiro, faz dele um mentiroso, daí a necessidade, apontada por Berta Waldman, de desnudar os processos de criação do texto. Rejeitando as formas tradicionais da ficção, Rodrigo SM torna-se um marginalizado: a classe alta, cultora daquelas formas, o vê como um monstro esquisito; a classe média, posição social ambígua por excelência, teme que aquelas formas – e o protesto nelas

embutido, como os que existem na literatura popular – frustrem suas ambições de ascensão social. Evidentemente, as baixas não podem aproximar-se do narrador: é exatamente esse o desafio do texto, isto é, falar delas sem pertencer a elas.

Qual é a solução formal de Clarice Lispector, afinal? Vilma Arêas (2005, p.81) propõe que:

A inacessibilidade dos bens materiais e culturais, a condição de pária social, faz dela [Macabéa] um ser inacabado pela impossibilidade de desenvolvimento adequado. Em suma, Macabéa não é um ser humanizado em sentido profundo, e essa é a fratura que o livro procura expor. A sua é uma condição de iminência ou latência, de habitante do limiar, e a única forma capaz de dar conta desse aparente absurdo foi encontrada por Clarice na tradição da arte popular, que transfigura essa mesma descontinuidade – vive dela – e cuja estrutura sustenta o livro.

Da mesma forma que em *Faroeste Caboclo*, o mergulho na arte popular é a alternativa para contar a história do retirante. Em *A hora da estrela*, segundo Arêas (Ibid., p.99), o universo circense de Fellini – mais uma vez, as obras analisadas associam-se ao cinema – mantém relações surpreendentes com os folguedos dramáticos brasileiros: “Esse é o sopro que movimenta as folhas desse brinquedo, os elementos dessa novela”. E ainda mais, em um fragmento que impressiona, se consideradas as diferenças entre a canção e o romance, pela proximidade com a análise que empreenderemos a respeito da canção da Legião Urbana:

Ora, à semelhança do teatro circense, o jogo cênico de *A hora da estrela* utiliza de forma ostensiva máscaras e trejeitos, improvisação, delírio verbal, material remendado (lugares-comuns colados no esmalte do discurso “literário”), enfim, “a mesma rutilância das roupas, de material pobríssimo, mas incrível de invenções” que Marlyse Meyer observou a propósito das danças dramáticas populares que estão na base de *Morte e vida Severina*. São formas híbridas em que o sagrado e o profano se misturam, em que deboche e lirismo são vizinhos. Meyer anota ainda que o teatro do bumba-meu-boi, por exemplo, embora mantenha semelhanças a olho nu com a *commedia dell’arte*, por conta da presença do “Arriliquim” e de outras máscaras, na verdade guarda com aquele teatro popular italiano uma “parecença mais profunda, estrutural”: sua ligação com a pobreza. (Ibid., p.100)

As máscaras, o discurso, e a “remenda” do teatro popular ganham uma nova forma no “esmalte” do discurso literário em Clarice Lispector, forrado de lugares-comuns da linguagem, fugindo aos clichês da tradição do romance a respeito dos pobres. O hibridismo em que o sagrado e o profano, o deboche e o lirismo se combinam se expande: em *A hora da estrela*, há interferências do cinema de Fellini, em technicolor, ou da música erudita de Schönberg, na dedicatória, ou do “rufar enfático de um tambor batido por um soldado”, que lembra a música de um espetáculo dirigido ao “respeitável público”. Da mesma forma, em *Faroeste Caboclo*, a tradição híbrida da canção popular urbana carrega a canção de clichês de cinema norte-americano, de temas da literatura de cordel e da literatura erudita brasileiras, “colados” no esmalte dos ritmos da música ligeira, associada à indústria cultural. Repetimos: a pretensão parece ser a mesma; diferem as tentativas. Como pano de fundo a muitas das polêmicas que analisamos até agora – o jazz como música de protesto, sua associação aos pobres e às igrejas dos pobres, protestando sem politizar as próprias letras; a literatura de cordel como protesto, resistindo às formas dominantes de arte, sejam elas da burguesia ou da indústria cultural, por meio do texto único e do *autor legião* –, emerge, mais uma vez, no fragmento acima, “a ligação com a pobreza”. Com efeito, parece ser ela – ou a tentativa de aproximar-se dela – a linha determinante das obras analisadas até aqui.

No texto de Vilma Arêas, a partir do fragmento acima transcrito, sobram exemplos daquela associação de *A hora da estrela* ao teatro popular: as “momices e caretas” do narrador (2005, p.100); a alternância de comicidade e dor; o papel de Macabéa como a grande estrela do circo, *clown* cujo espetáculo culmina com a própria morte; a comparação dessa personagem com Gelsomina ou Cabiria, de Fellini; a descrição primorosa e detalhada

da maquiagem do narrador e de Macabéa; as analogias entre a ambigüidade do clown e a de Macabéa, figuras assexuadas, e entre o texto de Clarice e o circo, em que, nas palavras de Fellini (Arêas, 2005, p. 103), há “esse clima tanto de jogo como de execução, de festa e tragédia, de graça e loucura, que é o circo”; as “tiradas”, em que se destacam o humor e a sátira social. Enfim, uma profusão de exemplos em que se finca “a pobreza desse texto singular, construindo-se *A hora da estrela* na linha oscilante – alto trapézio– que o ameaça constantemente de ruína ou fracasso literário” (Ibid., p. 108). Para a autora da análise,

[...] a estrutura circense, antinaturalista por excelência, permite que se fale da miséria urbana brasileira pela intermediação de uma forma *fria*, isto é, de efeitos calculados e bastante dependente da perícia de desempenho. Ao mesmo tempo, essa perícia é o que rege o *páthos* que roça o melodramático. Qualquer outra questão fica submissa à sua lei formal, embora todas elas brilhem além da superfície impolida [...] que costura todos esses nossos tristes destroços: a questão da pobreza, a questão da arte. (Ibid., p.108)

Eis o princípio formal que rege a condução de *A hora da estrela*. Como exemplo, tomem-se as brincadeiras, os trechos engraçados, as *palhaçadas* – como aquele em que Olímpico confunde o nome de Macabéa com “morféia”, isto é, lepra, doença que atinge gravemente as classes populares do Norte e Nordeste, o que faz a piada perder a graça – que deixam entrever o *páthos* tragicômico da obra, em que se confundem sua graça e sua crítica social. Eis, portanto, a resposta de Clarice Lispector ao desafio de falar da pobreza, que contracena com a que observamos em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Devemos a comparação entre as duas obras a Vilma Arêas, no texto já exaustivamente citado. Nossa contribuição será, apenas, levantar a hipótese de que haja, em *Faroeste Caboclo*, uma nova resposta ao mesmo desafio.

Além das observações a respeito do princípio formal que rege *A hora da estrela*, chama a atenção, também, a afirmação de Rodrigo SM a respeito do patrocínio do livro, a

qual remete diretamente à associação entre a *impossibilidade de formular a alternativa de futuro*, de um lado, e a *lógica de mercado*, alimentada pela indústria cultural, de outro:

Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar – pois já não agüento a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente. (LISPECTOR, 1998, p.23)

Esse trecho encadeia-se a outro, que se relaciona ao primeiro por meio da referência ao tempo:

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento. (Ibid., p.18)

O eterno repetir dos dias alude à afirmação, feita anteriormente, de que a lógica do trabalho engoliria Macabéa de maneira tal que ela seria incapaz de formular para si uma *alternativa de futuro*. Curioso, contudo, é o fato de o narrador inserir-se na mesma lógica: o dia de amanhã também será, para ele, um hoje. Lido o primeiro fragmento, formula-se a seguinte hipótese: o fato de Rodrigo SM não auferir ganhos com o patrocínio da Coca-Cola – “o refrigerante mais popular do mundo” – representaria a inserção inerente do narrador e de sua obra na lógica de mercado e a ciência de que, nela, a arte se torna produto-mercadoria. É essa mesma lógica que o iguala a Macabéa e que orienta elementos fundamentais para que se entenda o texto de Clarice Lispector como espécie de “resposta” ao sonho de Fabiano e sinha Vitória; é essa a lógica que aliena Macabéa e que a impede, antes da consulta a Madama Carlota, de formular uma alternativa de futuro. Macabéa,

assim como Fabiano e sua família, não se entende como *agente* do próprio destino nem tem identidade. No texto clariceano, a personagem, esvaziada de si mesma, é literalmente *preenchida* pela exploração do trabalho e pelos ícones do consumismo: “Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (LISPECTOR, 1998, p.36). Ou ainda:

Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marylin. (Ibid., p.64)

A alternativa de futuro sugerida nas linhas finais de *Vidas Secas* não se concretizará para os retirantes que se instalam na cidade grande; eles não alcançarão, em sua grande maioria, o domínio das “palavras difíceis” que lhes garantiriam o eventual acesso a uma vida diversa da que levavam no sertão. Na verdade, a cultura que Macabéa obterá na cidade se resume aos anúncios que coleciona (Ibid., p.38.), às gotas esparsas e desconexas de sabedoria da Rádio Relógio e à idealização de um ícone do cinema; todos produtos da indústria cultural e dos meios de comunicação de massas, que tomam a Macabéa a faculdade de reconhecer sua condição de *sujeito*, de *ser humano*, sua identidade. Para o retirante, como ela, resta um hoje eterno, sem perspectiva de um amanhã diferente.

O resultado clariceano é, entretanto, ainda mais cruel, ainda que ponteadado pelas “brincadeiras” apontadas por Arêas. Depois da consulta a Madama Carlota, Macabéa vislumbrará uma alternativa de futuro, mas será simbolicamente atropelada por um dos maiores “ideais de consumo” do mundo moderno, um automóvel da marca Mercedes, como a sugerir que a lógica de mercado atropelará qualquer um que vislumbre a possibilidade de transcendê-la. Aqui, rigorosamente, cabe o alerta de Antonio Candido a respeito da influência da indústria cultural, que incute, no homem rural das populações latino-

americanas, interesses políticos e econômicos sobretudo norte-americanos, já observado anteriormente. Desejosa de futuro, de transcender o eterno hoje em que se encontrava, Macabéa, simbolicamente, rompe com toda a lógica de mercado, daí sua violenta sentença de morte.

O texto é ainda mais explícito, quando SM afirma que Macabéa “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p.29). A alusão à lógica de mercado – que, por meio do trabalho, aliena – é direta. A idéia de que Macabéa está rendida às influências da indústria cultural é recorrente no texto, embora não apareça de forma organizada. Os fragmentos espalham-se:

Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes. (Ibid., p.29)

O fragmento acima contém um exemplo claro do princípio formal descrito por Arêas: Macabéa morreria como atriz, “estrela”, o que alude à figura do *clown*, que adquire tom sinistro na constatação de que o brilho viria na hora da morte, inversão da trajetória descrita em *Morte e vida severina* – mas muito similar à de João de Santo Cristo. O canto coral de agudos sibilantes é imagem musical que reforça o hibridismo da obra, também fundado na alusão ao cinema. O desejo de ser *estrela* – na lógica de mercado, uma *celebridade*, um ser humano transmutado em produto – também pode, pois, ser entendido como forma de aludir aos produtos da indústria cultural que encantam Macabéa. O mesmo se observa num diálogo com Olímpico:

Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que a Marylin era toda cor-de-rosa? (Ibid., p.53).

Nota-se, no fragmento, o “culto ao astro” identificado por Walter Benjamin em “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. Para ele, a tecnologia da indústria cinematográfica transformava o ator em *peça*, em *parte integrante* da produção de um filme: “Nesse mercado dentro do qual não vende apenas a sua força de trabalho, mas também a sua pele e seus cabelos, seu coração e seus rins, quando encerra um determinado trabalho ele fica nas mesmas condições de qualquer produto fabricado” (BENJAMIN, 1980, p.17). Conquanto goze do caráter de “celebridade”, o astro é ainda produto-mercadoria, inserido na mesma lógica em que estão Macabéa e Rodrigo SM. Já vimos que, para Benjamin, o cinema pode transformar a percepção das massas de maneira tal que a diversão por ele oferecida possa mobilizá-las; não parece ser essa a perspectiva apresentada em *A hora da estrela*. O texto clariceano parece dialogar, nesse aspecto, com o posicionamento de Horkheimer e Adorno (1995, p.128), na constatação de que a diversão do cinema é “doença incurável”, extensão direta da exploração do trabalho: “Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio”. Mais, logo adiante: “O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais”. O esvaziamento identitário de Macabéa é, afinal, resultado de influxos da indústria cultural. Não pode haver, pois, alternativa de futuro, já que “o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio”. Alcançaremos a conclusão de que, para Clarice Lispector e Renato Russo, a alternativa para a arte, como já vimos, está na inovação formal da obra, que resistiria à lógica de mercado, protestaria, exerceria o *direito ao grito*, se estivesse amarrada à cultura popular.

A perda da cultura popular associada ao sertão será, portanto, de importância fundamental para entender a alienação de Macabéa, cujo contato com a história de Carlos Magno, por exemplo, ocorre por meio da Rádio Relógio, meio de comunicação diretamente associado à indústria cultural, e não por meio da literatura de cordel, como seria plausível para uma nordestina:

E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança. (LISPECTOR, 1998, p.37)

O dito popular “quem espera sempre alcança” é um dos muitos lugares-comuns que estão colados, por meio do “esmalte” do discurso literário clariceano, à condução do texto por meio do teatro popular. Trata-se de uma outra espécie de *texto único*, mas que, na obra, ganha outros matizes: é também *pobreza* de linguagem, que remete aos dilemas literários do narrador e às limitações da personagem, afinal é possível afirmar que aquele dito induz à passividade, como se a pretensão fosse expor a alienação de Macabéa. A incapacidade de aplicação, de historicização e de contextualização dos dados obtidos no rádio é representativa da fragmentação do conhecimento imposta a Macabéa pelos produtos da indústria cultural. É plausível a hipótese de que, se tivesse ouvido a história de Carlos Magno no sertão, na voz de um cantador, Macabéa poderia, talvez, ser detentora e transmissora da cultura popular, que resiste às formas dominantes de cultura, como vimos. Na classificação de Manuel Diegues Júnior (1986, p. 54-55), o episódio de Carlos Magno ou dos Doze Pares da França insere-se nos “temas tradicionais”, aos quais ainda se somam os “fatos circunstanciais ou acontecidos” e as “cantorias e pelejas”; os dois primeiros

subdividem-se em diversos outros itens, apenas para ilustrar a enormidade de temas que se encontram na literatura popular a que Macabéa não teve acesso. Ela não pôde ouvir os relatos dos poetas populares a respeito de Lampião, Padre Cícero, ou Getúlio Vargas; não teve acesso às histórias de Carlos Magno, dos Doze Pares da França ou do Cavaleiro Roldão; nunca soube quem foi Pedro Malasartes; desconheceu as trágicas descrições de secas que assolaram o Nordeste; não teve, enfim, contato com nenhum elemento da cultura popular que lhe pudesse oferecer, ao menos, a perspectiva de mundo dos poetas do cordel, em cuja obra convivem a tradição e a crítica à sociedade global:

Nesta literatura popular, que se produz no Nordeste brasileiro, dá-se como não podia deixar de ser uma démarche arcaizante em vários níveis, preservadora de uma série de valores já postos de lado pela sociedade global, enquanto que aí se realizam também os seus padrões. Acontece que ela avança e se vanguardiza, no sentido em que procede constantemente a um processo de crítica a esta sociedade, mesmo sem o pretender, conscientemente. (FERREIRA, 1993, p.13)

Toda a concepção de mundo que está por trás da tradição do cordel – e sua perspectiva de resistência à cultura dominante, por meio do texto único e do autor legião – não foi absorvida por Macabéa, o que acaba por mergulhá-la na mais profunda alienação:

As formas objetivadas de sua existência [de Macabéa] como ser-no-mundo, os liames que ela estabelece com os sistemas de cultura, com a organização social, com a História, são tão tênues que se pode dizer que ela vive num limbo impessoal. O mundo é fora dela e ela é fora dela também porque não se pensa. (WALDMAN, 1992, p.94)

No lugar da tradição popular, as “gotas” da Rádio Relógio – migalhas de sabedoria veiculadas por um meio de comunicação de massas – é que são responsáveis pela “formação” da personagem clariceana, situada fora do mundo e de si mesma.

Um dos treze títulos do livro, *História lacrimogênica de cordel*, também alude ao compromisso da obra com a tradição popular. Para Arêas (2005, p. 89), a palavra “lacrimogênica” já é, por si só, uma violação da linguagem e do registro culto, com a

função clara e realista de expor o “despreparo e o desamparo” da retirante. Uma “história de cordel que causa lágrimas” corresponde à recorrente afirmação de Rodrigo SM a respeito da tristeza da trajetória de Macabéa. Mais além: o gás lacrimogênico é aquele que impede a visão, porque leva ao choro. Talvez a tristeza que as trajetórias de retirantes causam nos leitores não os deixe observar que, no texto de Clarice Lispector, há uma história popular de significado esvaziado, já que a designação “história de cordel” está corrompida pelo adjetivo “lacrimogênica”, em referência ao gás industrial, utilizado, por exemplo, nas cidades, para inibir manifestações populares e coletivas, outra vez sufocadas e embaçadas pela lógica do trabalho e do capital.

Com efeito, Macabéa

Às vezes lembrava-se de uma assustadora canção de roda de mãos dadas – ela só ouvia sem participar porque a tia a queria para varrer o chão. As meninas de cabelos ondulados com laço de fita cor-de-rosa. ‘Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci.’ ‘Escolhei a qual quiser de marré.’ A música era como um fantasma pálido como uma rosa que é louca de beleza mas mortal: pálida e mortal a moça era hoje o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola nem boneca. Então costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito. A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi. (Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade.). (LISPECTOR, 1998, p.32-33)

Sinaliza-se mais uma vez, no fragmento acima, a anulação da cultura popular, que dá lugar à lógica do trabalho, primeiro pela dominação da tia, depois pelo emprego de datilógrafa. Macabéa teve “uma infância sem bola nem boneca”, sem brincadeiras de roda, sem o contato com as rimas populares infantis; desde a mais tenra idade, não teve campo onde pudesse fundar as linhas gerais de sua identidade. Criança sem infância, que deu lugar ao trabalho; nordestina sem cordel, que deu lugar aos filmes de Hollywood: adulta sem

alternativa de futuro, que deu lugar às repetições maquinais do emprego de datilógrafa, às gotas da Rádio Relógio e a um *hoje* interminável.

O sertão dá lugar, no trecho abaixo, à lógica do mercado, que emerge nos termos destacados. Macabéa está mesmo *fora do mundo e de si mesma*:

Uma vez por outra tinha a sorte de ouvir de madrugada um galo cantar a vida e ela se lembrava nostálgica do sertão. Onde caberia um galo a cocoricar naquelas paragens ressequidas de artigos por atacado de exportação e importação? (...) Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim. (LISPECTOR, 1998, p.30, grifo nosso)

Com a personalidade fundada nos ícones da indústria cultural – a Coca-Cola como alimentação, os artistas de cinema e os anúncios como objetos de idolatria, e as informações esparsas e escassas da Rádio Relógio como fonte de informação –, com a distorção e, posteriormente, aniquilação da cultura popular, difusa na lembrança, e com o cotidiano orientado pela lógica do trabalho, de que é mera *peça dispensável*, Macabéa tem a personalidade esvaziada, comparada a um povo bíblico – “Macabéa, a alagoana, é feita de matéria rala, quase imponderável. Persistente, tem o heroísmo de seus irmãos bíblicos, os macabeus” (WALDMAN, 1992, p.93) – e ao capim insistente que nasce nas sarjetas das ruas e que ela observa no momento da morte, depois que Madama Carlota anunciara-lhe que teria um futuro diferente. O resultado já conhecemos: a alternativa de futuro, em que a retirante sonha em transcender a lógica do trabalho, leva Macabéa à aniquilação, atropelada por um dos maiores ícones do consumismo. A morte é o encontro de Macabéa consigo própria, encontro que se adiava devido à falta de alternativa de futuro. Já desde as primeiras páginas do romance sinalizava-se que faltava à protagonista esse encontro:

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. É que ‘quem sou eu?’ provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto. (LISPECTOR, 1998, p.15)

O fragmento relaciona-se ao dilema de Fabiano, em *Vidas Secas*, quanto à própria identidade. É evidente que, para ele, os filhos deveriam ser vaqueiros ou cabras, já que o protagonista do romance não conseguia vislumbrar a alternativa de futuro. É exatamente esse o tema que se observa no fragmento acima: a consciência a respeito de si traz necessidade, e a necessidade faria Macabéa cair estatelada. É, de fato, o que ocorrerá no final do texto. E ainda antes: “Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar” (Ibid., p.32)

Na chegada ao endereço de Madama Carlota, Macabéa observa o capim, a que será comparada depois:

O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim – ela o notou porque sempre notava o que era pequeno e insignificante. Pensou vagamente enquanto tocava a campainha da porta: capim é tão fácil e simples. Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior. (Ibid., p.72)

Depois do atropelamento:

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia da minha vida: nasci.(...)

Voltando ao capim. Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta – se lhe fosse dado o mar grosso ou picos altos de montanhas, sua alma, ainda mais virgem que o corpo, se alucinaria e explodir-se-lhe-ia o organismo, braços pra cá, intestino pra lá, cabeça rolando redonda e oca a seus pés – como se desmonta um manequim de cera.

Prestou de repente um pouco de atenção para si mesma. O que estava acontecendo era um surdo terremoto? Tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas. Fixava, só por fixar, o capim. Capim na grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que

também ela era à-toa na cidade inconquistável. (LISPECTOR, 1998, p.81-82)

A semelhança entre Macabéa e o capim que brota entre as pedras remete, mais uma vez, à questão da identidade frustrada de Macabéa, que não conheceu a cultura popular. A alagoana imagina que o dia que visitara Madama Carlota é, também, o primeiro dia de sua vida *porque todos os dias anteriores haviam sido iguais*, inserida que estava na lógica do hoje interminável. O vislumbre da alternativa de futuro faz Macabéa reinterpretar toda a vida que levou. A pergunta “Quem sou eu?” faz-se, pois, necessária. E é exatamente por isso que a personagem “prestou de repente um pouco de atenção para si mesma” e percebeu que era semelhante ao capim que cresce à toa na cidade do Rio de Janeiro, cidade “inconquistável” para os que não conseguem imaginar “mar grosso ou picos altos de montanhas”; nascida “capim”, isto é, fruto das fendas da terra de Alagoas, que acabara por “fixar-se” no Rio de Janeiro, Macabéa não consegue que se lhe dê a amplitude dos horizontes do mar ou das montanhas – afinal sonegou-se-lhe a cultura popular, em Alagoas; ofereceu-se-lhe, apenas, o cinema e a Rádio Relógio, no Rio de Janeiro; em outras palavras, parece fadada a “vegetar” na cidade grande (lembremo-nos de que, quando decide falar, ao final de *Vidas Secas*, já tomada da alternativa de futuro, Sinhá Vitória, afirma que “Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru”), sem que possa alçar-se a outras perspectivas. Conhecer-se, em suma, significaria reconhecer o lugar que ocupa na cidade – a sarjeta, a região portuária, a base da pirâmide social – e tentar transcendê-lo. No momento em que nota que sua vida “era uma miséria” (Ibid., p.79), é atropelada pela lógica do consumo, a que também está submetido Rodrigo SM, como vimos.

A existência de Macabéa só ocorre de fato quando os transeuntes anônimos da rua a espiam (Ibid., p.81); depois de abraçar-se, acomodando o corpo em posição fetal, Macabéa

“Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou” (LISPECTOR, 1998, p.84). O esvaziamento de que fora vítima ao longo de sua vida se encerra na hora da morte, “hora de estrela de cinema de Macabéa morrer” (Ibid., p.83). É nessa hora que ela pronuncia a frase “Quanto ao futuro”, sem conclusão, que remete à incompletude e à possibilidade – ainda que remota – de condução do próprio destino.

Essa multiplicidade de elementos parece sugerir, no Brasil, a falência das culturas erudita e popular frente à indústria cultural, exatamente como alertara Antonio Candido a respeito das populações rurais que se dirigem à cidade: abandonada a cultura popular, sem acesso à erudita, restam-lhes os produtos da indústria cultural, que as mergulham no vazio identitário experimentado por Macabéa. O capim que cresce na sarjeta pode ser entendido como representação do retirante, dos “homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória, os dois meninos”, além da própria protagonista de Clarice Lispector, metidos todos na eterna repetição, no ambiente rural e no urbano. Humilhados pela vida no sertão – que faz deles objetos como a bolandeira ou animais como as aves que fogem à seca –, eles buscam na cidade a cultura letrada, a escolaridade, que promove os donos de terras, mas encontram apenas os produtos da indústria cultural, que os esvazia, que lhes rouba a faculdade de sonhar com um outro amanhã. Em lugar de ampliar-lhes as perspectivas, esses produtos inculcam-lhes “atitudes e idéias que os identifiquem aos interesses políticos e econômicos” (CANDIDO, 1989, p.145) estrangeiros, aliena-os da realidade e de si mesmos. No sertão, os meninos de *Vidas Secas* não tinham nome, da mesma forma que Macabéa, até um ano de idade; fica a impressão de que a falta de identidade, o esvaziamento do sujeito, a falta da pergunta “quem sou eu?” eram determinações das relações sociais; na cidade, o mesmo continua ocorrendo, com a diferença de que, nela, o acesso aos meios de comunicação de massas parece revestir essas determinações de certo *glamour* hollywoodiano, como se as

fórmulas narrativas fáceis do cinema norte-americano pudessem transformar a história de uma retirante nordestina na história dos *self-made men*, com final feliz e ascensão social pelo trabalho. Impossível contar essa história, como já vimos, na tradição do romance; é preciso, pois, subverter-lhe a forma, de modo a exercer o *direito ao grito*, expressão clariceana para o *combate* proposto por Antonio Candido (1989).

Privados do acesso à cultura erudita, distantes do universo da cultura popular, os retirantes mergulham nos sonhos fáceis da alienação engendrada pelos produtos da indústria cultural: esse é o trajeto temático que se inicia em *Vidas Secas* e se conclui em *A hora da estrela*. Do ponto de vista formal, como resposta ao desafio de falar da pobreza, por meio da arte, está, de um lado, a pesquisa psicológica de Graciliano Ramos e, de outro, o resgate da cultura popular, em *A hora da estrela*. Resta, então, avaliar a solução proposta por Renato Russo e a Legião Urbana, em *Faroeste Caboclo*.

4. *Faroeste Caboclo*: a saga de um herói brasileiro no Planalto Central

4.1 Análise de canções

O referencial teórico que será utilizado para a análise de *Faroeste Caboclo* é a obra *O cancionista: composição de canções no Brasil*, de Luiz Tatit (2002). Aqui, serão expostos alguns rápidos conceitos que terão grande utilidade na análise da canção da Legião Urbana. A intenção não é – aliás, passa longe disso – esgotar o manancial teórico riquíssimo formulado por Tatit para o exame da canção popular brasileira. Trata-se, apenas, de lançar mão de breves instrumentos que enriqueceram sensivelmente a investigação de *Faroeste Caboclo*, sem os quais este trabalho estaria, sem dúvida, incompleto.

Para Tatit, o cancionista “mais parece um malabarista” (Ibid., p.09), pela sua capacidade singular de equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia. Na canção, “não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer” (Ibid., p.09). Ao expor, no primeiro capítulo do livro, o que é a dicção do cancionista, Tatit identifica uma série de procedimentos por meio dos quais as unidades e conjuntos de sons compõem o todo a que se chama canção. Investiguemos rapidamente alguns deles.

Primeiramente, é preciso saber que, no universo da canção, os elementos lingüísticos verbais, em certa medida, distam de seu uso cotidiano, ao mesmo tempo que, de certo modo, os preservam. Trata-se de um equilíbrio tênue entre o que é canto e o que é fala. Cria-se, quase que magicamente, uma obra perene com os recursos efêmeros da fala cotidiana:

E na junção da seqüência melódica com as unidades lingüísticas, ponto nevrálgico da tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o

processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto. (TATIT, 2002, p.09)

Estabelece-se, dentro desse equilíbrio entre a fala e o canto – ou, se quisermos, dessa extensão que vai de um a outro –, o princípio da tensividade, em que o fluxo contínuo da melodia adapta-se às vogais, mas sofre o atrito das consoantes, o que estabelece a oposição *continuidade* versus *segmentação*. Desse princípio e dessa oposição utiliza-se o compositor no ato da criação da canção, em que há dois procedimentos básicos: o da *passionalização* e o da *tematização*. Como observaremos, em *Faroeste Caboclo*, predomina esta em detrimento daquela, o que, curiosamente, conferirá aos trechos passionais uma ênfase maior, muito fértil para análise.

Na passionalização, procedimento associado à continuidade,

[...] ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão [...]. Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e para as amplas oscilações de tessituras. (Ibid., p.22)

Trata-se do procedimento cujos efeitos são o desvio da tensão para o nível psíquico; a lentidão e continuidade da melodia; o convite ao ouvinte à inação; a sugestão de uma vivência introspectiva desse estado. A passionalização é, finalmente, o campo sonoro “propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo” (Ibid., p.23). Na canção de que trataremos, apenas a título de exemplo, o alongamento da vogal da sílaba final de “viajar”, na segunda estrofe, sugere o desejo de João de ir à cidade, a formulação de sua perspectiva de futuro, seu objeto de desejo.

Na tematização, por outro lado, “Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos

e na recorrência” (TATIT, 2002, p.22). A tematização é o campo sonoro propício às tematizações lingüísticas ou às construções de personagens ou de valores universais. Pode-se exaltar a pátria, a gente, a música; pode-se produzir gêneros dançantes ou inserir-se nos da moda, de que é exemplo o rock; pode-se, ainda, por meio desse procedimento, imprimir à canção marcas de regionalismo. Por meio desse processo, conta-se, na letra *Faroeste Caboclo*, a trajetória de João de Santo Cristo, entremeada pela diversidade de gêneros musicais como o country-folk, o reggae e o rock. Cada um deles, como veremos, ganhará um significado para compor o todo da canção.

O projeto geral do cancionista, para Tatit, é o revezamento dos efeitos de passionalização e tematização, somado à *figurativização*. Ao comparar um ator que ensaia o texto de modo a declará-lo, diante do público, de forma natural, com o cancionista, o estudioso afirma que

[...] as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista.
Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. (Ibid., p.21)

Trata-se do processo por meio do qual, na canção, se obtém o efeito de verdade enunciativa, isto é, “a impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal” (Ibid., p.20). Para identificá-lo, contamos com os dêiticos – elementos lingüísticos que presentificam o tempo e o espaço da voz que canta – e os tonemas – “inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação” (Ibid., p.21) – os quais, sempre ascendentes, descendentes ou suspensivos, “oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz” (Ibid., p.21). Mais uma vez, apenas a título de

exemplo, observaremos que, em *Faroeste Caboclo*, nas estrofes em que João descobre que sua esposa, Maria Lúcia, havia se casado com seu inimigo, Jeremias, a voz do cancionista inflete para o agudo, o que sugere a continuidade da tensão narrativa; depois, infletirá mais uma vez em direção ao agudo, criando a expectativa necessária para culminar no desafio de João a Jeremias, para um duelo. A questão dos dêiticos, que localizam o cantor da canção, ganhará espaço especial ao longo da análise, já que *Faroeste Caboclo* caracteriza-se especialmente pela ausência desse recurso.

Em termos gerais, os elementos sucintamente descritos acima, cujos efeitos serão explorados mais detidamente ao longo da análise do texto, são suficientes para a investigação que será feita adiante. Resta, apenas, uma lembrança: a de que *Faroeste Caboclo*, à maneira de uma trilha sonora de cinema, contém gêneros musicais diversos, que se ajustam às situações narradas ao longo da letra, como se a cada um deles correspondesse uma unidade de sentido que, combinada às outras, compõe o todo. Daí a semelhança da canção a uma narrativa fílmica clássica, com espécies de cenas e seqüências, começo, meio e fim, clímax, interlúdios. E daí, também, a separação do texto em partes que se assemelham a seqüências, derivadas das variações de gêneros.

4.2 A seqüência inicial de *Faroeste Caboclo*

Faroeste Caboclo, primeiramente, pode ser entendida, de forma geral, como obra-síntese da temática do retirante. *Vidas Secas* contém a decisão de abandonar o sertão, rumo ao ambiente urbano, à cata da cultura letrada, erudita; *A hora da estrela*, o resultado da empreitada. A canção da Legião Urbana, por sua vez, agrupa essas duas fases da trajetória do retirante. Na primeira parte da canção, observamos a vida de João na fazenda e sua

decisão de abandonar o meio rural rumo a Salvador, depois a Brasília. A maior parte da canção se concentra exatamente nos acontecimentos que têm lugar nessa cidade.

As sete primeiras estrofes da letra de *Faroeste Caboclo* – que têm estrutura métrica e rímica muito similar – compõem o que se pode chamar de *Apresentação de João de Santo Cristo*, isto é, a primeira *seqüência*, narrativa e musical, de *Faroeste Caboclo*. Nela se relata, de maneira geral, a infância do protagonista, sua inadequação ao meio rural, a passagem pelo reformatório, a viagem breve a Salvador, o desvio para Brasília e a decisão de ingressar no tráfico de drogas. Trata-se de fragmento marcado, do ponto de vista musical, pelo country-folk – em apenas dois acordes, que se farão presentes em toda canção – cujos arranjos se enriquecem em gradação e que se encerra com o reggae da oitava estrofe. É o *tema musical* de *Faroeste Caboclo* – poderíamos chamá-lo *Leitmotiv de Faroeste Caboclo*. Vale, ainda, ressaltar a existência de uma introdução musical sem acompanhamento de letra, uma linha de baixo com base na nota Sol, que se repetirá mais duas vezes.

Segue abaixo a escansão dos versos da primeira estrofe, com as sílabas tônicas em destaque, de acordo com a pronúncia de Renato Russo na gravação do LP *Que país é este* 1978/1987:

– Não / ti / nha / me / do, o / tal / Jo / ão / de / San / to / Cris / to
E / ra o / que / to / dos / di / zi / am / quan / do / e / le / se / per / deu.
Dei / xou / pra / trás / to / do o / ma / ras / mo / da / fã / zen / da
Só / pra / sen / tir / no / seu / san / gue o / ó / dio / que / Je / sus / lhe / deu
Quan / do / cri / an / ça / só / pen / sa / va em / ser / ban / di / do
A / in / da / mais / , quan / do / com um / ti / ro / de / sol / da / do o / pai / mor / reu
E / ra o / ter / ror / da / cer / ca / ni / a on / de / mo / ra / va
E / na / es / co / la a / té / o / pro / fes / sor / com / e / le / a / pren / deu.

Essa estrofe – cujo padrão rímico é repetido na terceira – é uma oitava cujos versos têm, respectivamente, 12, 15, 12, 15, 12, 16, 12, 16 sílabas poéticas. Há rima nas sílabas

finais dos versos ímpares e há a recorrência das consoantes “d” e “t”, o que confere a essa estrofe, de modo geral, do ponto de vista cancional, o efeito da tematização, que predomina em toda a letra; aqui, apresenta-se o protagonista, efetua-se a construção da personagem. O fragmento, iniciado por um travessão, apresenta a fala de “todos”, que será entendida como a fala do povo, a respeito de João de Santo Cristo: ele é garoto destemido, porque se perdeu e porque abandonou o ambiente rural, só pra sentir no sangue o ódio que lhe fora dado por Jesus. Conta-se, também, nessa estrofe, com uma leve inflexão de voz para o agudo, a partir do quinto verso, a gênese de sua vontade de ser bandido: a morte do pai, assassinado por um soldado. Ao final, tomamos contato com sua argúcia: “até o professor com ele aprendeu”. Em suma: na primeira estrofe, revela-se ao ouvinte quem é João e sugerem-se os porquês de ele ter características como o destemor e a vontade de ser bandido. Não há aí, contudo, – nem em qualquer outro fragmento da canção – dêiticos que localizem o *eu* que canta, salvo pelo travessão, o que sugere a ancestralidade da música na tradição popular dos cordéis: quem canta, ali, são *todos*, espécie moderna de *autor legião*, a que chamamos de *autor legião urbana*. Embora fala do povo seja curta (ocupe apenas o primeiro verso) e haja, de fato, um narrador, persiste, ao longo de toda a canção, a ausência dos dêiticos que o localizem no tempo e no espaço, o que parece cancelar a hipótese, como se o cantador fosse apenas o porta-voz de uma história que é contada por todos.

A segunda oitava apresenta estrutura rímica levemente diferente – há rimas em “ão” no sexto e oitavo versos –, mas permanece a inflexão da voz para o agudo a partir do quinto:

I / a / pra i / gre / ja / só / pra / rou / bar / o / di / nhei / ro
 Que as / ve / lhi / nhas / co / lo / ca / vam / na / cai / xi / nha / do / al / tar
 Sen / ti / a / mes / mo / que e / ra / mes / mo / di / fe / ren / te
 E / sen / ti / a / que / a / qui / lo a / li / não / e / ra o / seu / lu / gar
 E / le / que / ri / a / sa / ir / pa / ra / ver / o / mar

E as / coi / sas / que e / le / vi / a / na / te / le / vi / são
Jun / tou / di / nhei / ro / pa / ra / po / der / vi / a / jar
De es / co / lha / pró / pria es / co / lheu / a / so / lí ção

Com inflexão da voz para o agudo e um pequeno alongamento da última sílaba de “morreu”, canta-se a morte do pai de João, sua vontade de ser bandido e sua sabedoria precoce. Abre-se, portanto, do ponto de vista formal, a perspectiva da incompletude, sugerida no quarto verso da segunda oitava, em que João “sentia que aquilo ali não era o seu lugar”. Os alongamentos da palavra “mar” e da última sílaba de “viajar” remetem à mesma sensação de desejo, projetam João para um horizonte mais vasto, distante, num repente de passionalidade em meio a versos tão tematizados. É a formulação da perspectiva de futuro: revoltado pela morte do pai, superior à autoridade do professor – logo, insatisfeito com o ambiente rural – e tomando contato com o ambiente urbano por meio dos meios de comunicação de massas, João forjará sua fuga à fazenda. As próximas cinco estrofes, do ponto de vista formal, assemelham-se às duas primeiras, com pequenas variações.

Quanto à temática dos retirantes, João de Santo Cristo não se assemelha a Fabiano e seus familiares. Os motivos que levaram as personagens de *Vidas secas*, de um lado, e o protagonista de *Faroeste Caboclo*, de outro, a abandonar o ambiente rural são diferentes. Já vimos que Fabiano e sinha Vitória haviam traçado o plano de mudar a vida de seus filhos por meio da ida à cidade, em que as crianças teriam contato com a cultura letrada, nas escolas em que estudariam coisas “difíceis e necessárias”. João de Santo Cristo, matriculado na escola ainda quando morava na fazenda, era aluno que se destacava. Ao contrário de Fabiano, João não se submete a instituições que legitimem a ideologia da classe dominante. Enquanto aquele se apertava entre outros fiéis, no dia de festa, na igreja,

este “ia pra igreja só pra roubar o dinheiro / Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar”. Fabiano é subserviente, por exemplo, ao soldado amarelo e aceita sua condição de “cabra” ou “bicho”, destinado a cuidar das coisas dos outros; João é seu antípoda: não tinha medo, abandonou o marasmo da fazenda para sentir o ódio que lhe fora dado por Cristo. São essas as características que o levam ao reformatório. A ingênua submissão de Fabiano à condição social em que está inserido não se repete em João, que, já que este “não entendia como a vida funcionava – discriminação por causa de sua classe ou sua cor”, fica cansado de tentar achar resposta e vai à cidade. Em suma: enquanto Fabiano, ao longo de todo o romance, exceto no final, resigna-se à condição social em que nasceu, João não se conforma, desde criança, a essa suposta “sina”.

Embora as personagens de *Vidas Secas* e *Faroeste Caboclo* sejam, portanto, bastante distintas, a ida à cidade representa, para todas elas, uma alternativa de futuro diferente do presente. Ainda assim, nessa aproximação, acabam por distanciar-se. Enquanto Fabiano, convencido pela esposa, vai ao ambiente urbano à busca de melhoria de vida para seus filhos, convencido de que eles ascenderiam socialmente por meio da cultura letrada, João o faz motivado pela vontade de ver o mar, metáfora quase óbvia da ampliação dos horizontes, e as coisas que via na tv, reforçada, ainda, pelo recurso da passionalização, descrito acima – a extensão das sílabas finais de “mar” e “viajar”, na segunda estrofe; de “Brasília” e “filha”, na quarta; de “linda” (adjetivo referente a Brasília) e “Taguatinga”, em que todas as palavras aludem à formulação da alternativa de futuro, afinal todas elas remetem a universos mais amplos do que o meio rural. O que motivou o herói de *Faroeste Caboclo* a ir, primeiro a Salvador, depois a Brasília, foi um meio de comunicação de massas diretamente associado à indústria cultural. Entenda-se, portanto, que, na canção da Legião Urbana, *os produtos da indústria cultural são vistos, também, como meio pelo qual se pode*

subverter a ordem social e forjar a alternativa de futuro, o que se concretiza, no plano musical, pela multiplicidade de gêneros, sobretudo o country-folk e o rock, e, no plano da letra, pela filiação à literatura de cordel.

Não há, na canção, descrição detalhada das “coisas” que João via na TV, o que dá margem a múltiplas interpretações. Pode-se levantar a hipótese de que, desinformado a respeito das mazelas que encontraria na cidade grande, João tenha se iludido com aquele espaço supostamente recheado de oportunidades e aventuras, diametralmente oposto ao “marasmo da fazenda”; a metrópole seria, pois, ambiente adequado para os destemidos, como João. Como já se afirmou acima, o que se defenderá aqui, contudo, é que a indústria cultural, em *Faroeste Caboclo*, é tratada como *catalisadora da alternativa de futuro*, afinal é por meio das coisas que via na televisão que João vislumbra uma alternativa para a vida que leva no ambiente rural. Esse tratamento não é, contudo, uniforme, como se pode depreender dos versos das últimas estrofes. O duelo-espetáculo-televisivo é revelador de que o mesmo meio de comunicação que serviu de ampliador dos horizontes de João pode, simultaneamente, transformá-lo em produto-mercadoria, à semelhança dos astros de Hollywood, e, em certo sentido, proteger a “alta burguesia”, as classes dominantes, das próprias conseqüências da desigualdade social por elas engendradas: veiculada sem encadeamento lógico, como se estivesse fora do tempo e do espaço, ocorrida na Ceilândia – cidade-satélite que foi construída para abrigar “invasores” do Plano Piloto: “A cidade surgiu a partir da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), levada a cabo pelo Governo do Distrito Federal em 1971. Desta campanha se originou o nome Ceilândia” (CEILÂNDIA, 2006) – a notícia da morte de João soou inverossímil demais para os abastados moradores do Plano Piloto.

É na morte que João se assemelha a Macabéa, de *A hora da estrela*; é na morte que ele e ela viram “astros”, sub-produtos da ficção da indústria cultural. A curiosidade mórbida dos transeuntes que assistem à morte de Macabéa e do público que presencia o duelo entre João e Jeremias transforma todas essas personagens em mercadorias rentáveis. “A gente da tv que filmava tudo ali” e o sorveteiro exploram comercialmente o espetáculo de violência com requintes de tragédia, com tiros pelas costas e suicídio de amantes. Mas é também na morte, como vimos, que Macabéa se concebe como agente do próprio destino; é nessa mesma hora que João, da mesma forma que Macabéa, faz uma retrospectiva de seu passado e aceita “entrar de vez naquela dança” que o sagraria herói popular, santo canonizado *in partibus*, espécie de líder político das massas. É na morte, afinal, que João e Macabéa fogem à alienação e se fazem sujeitos do próprio destino, em consórcio com a própria identidade. Embora, em *A hora da estrela* e em *Faroeste Caboclo*, a indústria cultural seja vista como instrumento que serve para alienar as massas, suprimir-lhes a identidade e transformá-las em mercadoria, no texto clariceano abre-se a possibilidade de questionar a tradição do romance por meio das interferências do teatro popular; na canção da Legião Urbana abre-se outra hipótese: a indústria cultural pode também, se for combinada a elementos da cultura popular, especificamente a literatura de cordel, servir para mobilizá-las e facilitar-lhes o acesso à alternativa de futuro.

O mesmo “povo”, que no início do texto declarava que João não tinha medo, declara, ao final, que ele era “santo porque sabia morrer”. Talvez esteja nessa canonização *in partibus*, à moda da ocorrida com personalidades como Padre Cícero, outra chave para compreender por que a história de João pode ser considerada um “longo cordel urbano”, na expressão de José Miguel Wisnik: trata-se de uma narrativa de matéria popular, semelhante à dos folhetos de cordel, que se poderia encaixar, segundo a classificação de Manuel

Diegues Júnior (1986), nos “Fatos circunstanciais ou acontecidos”, agrupando características dos folhetos sobre elementos humanos da política, do misticismo e do cangaço. Além disso, a ausência de dêiticos que identifiquem o narrador e o travessão inicial da canção parecem incrustá-la como jóia especial na tradição do texto único, em que, como já vimos, destaca-se o universo religioso: João leva o nome de *Cristo*, elabora um plano *santo*, entende que sua vida é uma *via-crucis* que virou circo.

4.3 Santo que sabia morrer

Já vimos que *Faroeste Caboclo* aproxima-se de ciclos temáticos do cordel, especificamente os do cangaço, do messianismo religioso e de personalidades políticas marcantes. João é uma espécie de cangaceiro nascido na fazenda, no sertão, que acaba por se radicar na cidade; nela, ele se torna uma espécie singular de profeta, que “era santo porque sabia morrer”, porque viajara até lá para interceder pelo povo junto ao presidente.

No texto, a única referência a respeito da filiação de João aponta que seu pai foi assassinado “com um tiro de soldado”, o que o fez pensar em ser bandido desde criança; trata-se de descrição similar à dos cangaceiros encontrada nos folhetos de cordel:

De modo geral, apesar dos crimes cometidos, Antonio Silvino é visto, na literatura de cordel, com certa simpatia, tudo decorrendo, ao que parece, do fato de ter ingressado no cangaceirismo como vítima de injustiça. Sua ação visou, portanto, a reparar a injustiça sofrida, e assim vingar os que precisam de justiça. (JUNIOR, M., 1986, p.154.)

A injustiça sofrida por Antonio Silvino é, exatamente, a morte do pai, como se observa no fragmento de “A história de Antonio Silvino”, de Francisco Chagas Batista, citado no

texto de Diegues Júnior: “...Resolvi então ir mesmo / Vingar de meu pai a morte; / ... Foi somente pra vingar-me / Que fiz a primeira morte!” (JUNIOR, M., 1986, p.154.).

Em descrições como essa fica evidente a idéia de que muitos dos cangaceiros não escolheram o crime por pura *má índole* (ao contrário do que ocorrerá com Jeremias, o vilão de *Faroeste Caboclo*), mas o fizeram por estar sujeitos às determinações de um ambiente hostil e violento como o sertão. As próprias intenções de João, ao mudar-se para a cidade, podem ser entendidas como tentativas de atenuar o “ódio no sangue”, espécie de predestinação ao inconformismo: fugir ao marasmo, ver o mar, ver as coisas que a TV mostrava. Em João, essa predestinação, por estar associada à determinação do meio, pode ganhar forma na violência e na criminalidade – o “ódio que Jesus lhe deu”, que se manifesta em criança nos roubos à igreja e na sexualidade exacerbada, ocorre devido ao assassinato do pai nas mãos de soldados e à segregação racial e social –, mas também pode expressar-se por meio das semelhanças com a vida de Cristo ou a dos santos populares; de todo modo, muitas de suas ações são inspiradas em temas religiosos – a ocupação de carpinteiro, em Taguatinga; a redenção pelo amor a Maria Lúcia, por meio do qual volta àquela ocupação; a aversão a Jeremias, falso profeta, “que dizia que era crente mas não sabia rezar; as “idas ao inferno”, isto é, a passagem pela cadeia e a constatação de fora traído pela amada; a afirmação de que a “via-crucis virou circo”; a canonização *in partibus*, popular, que o declarava santo; e, finalmente, o ideal de justiça social, expresso nos últimos versos. As duas trajetórias, a do João bandido, com ódio no sangue, e a do João santo *in partibus*, entrecruzam-se no texto, de modo a culminar com a intenção de ajudar “toda essa gente que só faz sofrer”, sintetizando, no protagonista, parte significativa da tradição da literatura popular: os relatos dos cordelistas a respeito de cangaceiros e personalidades

religiosas, sumariados no líder político popular, que foi a Brasília intervir junto ao presidente a favor da “gente que só faz sofrer”.

É, com efeito, a determinação do meio que faz João optar pela vida criminosa. Ele já o fizera na infância e na adolescência. Seu sonho é ser bandido devido à morte do pai nas mãos de soldados; ele é o terror da cercania onde morava, o que faz o professor aprender com ele; ele ia à igreja pra roubar o dízimo das velhinhas; ele “comia todas as meninhas da cidade”; não há, portanto, instituição que ele respeite – a força policial, a escola, a igreja e a família podem ser entendidas, aqui, como manifestações diferentes da ideologia dominante que se resumem numa outra, o *reformatório*, “onde aumentou seu ódio diante de tanto terror”. É preciso *reformatar* o indivíduo que, por meio de suas atitudes, põe em xeque todas as instituições sobre as quais se fundamenta a sociedade rural e que legitimam o poder da classe dominante, cuja lógica insere fabianos nas bolandeiras, como animais desprovidos de identidade aos quais é proibida a alternativa de futuro; em todas elas aprende-se, desde cedo, a aceitar os ditames das autoridades, a não questioná-las, a dobrar-se aos desígnios daqueles que as encabeçam. Como a família de João foi destruída pela força policial, desde jovem ele aprendeu a sonhar diferente; a *vontade de ser bandido* não é fruto, pois, de pura má índole de João: ela é – combinada ao inconformismo, ao ódio no sangue, ao presente de Jesus – corolário da opressão das próprias instituições que sustentam a sociedade, fundada na segregação e na desigualdade, e é a primeira manifestação de uma alternativa de futuro, em que João não se submeteria à violência da polícia. É na igreja que se aprende a aceitar as supostas “vontades de Deus”, a destinação ao sofrimento, a sina a que Fabiano, em *Vidas Secas*, estava submetido; é a escola que legitima todas as outras instituições opressoras. A *vontade de ser bandido* rompe com todas elas.

É exatamente na passagem pelo reformatório, na terceira estrofe, que João se dá conta de que sofre discriminação por causa de sua classe social e de sua cor, em que a sensação de “não entender como a vida funcionava” é acompanhada da inflexão da voz para o agudo, expondo a angústia e a dúvida em que o personagem está mergulhado. Numa inflexão ainda maior para o agudo, representativa de um trecho ainda mais passional, João “ficou cansado de tentar achar resposta / E comprou uma passagem, foi direto a Salvador”, isto é, decide abandonar sua terra natal e ampliar a própria perspectiva. Segregado racial e socialmente, vítima da violência pelas mãos de uma instituição que representa o poder político da classe dominante, João está fadado à marginalidade, porque não aceita submeter-se às determinações a que sua classe social está sujeita. De certo modo, o ambiente rural também é expressão desse desajuste: João está longe da cidade, espaço em que, pelo menos hipoteticamente, *segundo o que se transmite na TV*, acumulam-se oportunidades para pessoas *diferentes* como ele. Ir à cidade é, antes de tudo, uma maneira de transcender a situação em que ele se encontra. Nela, estão as coisas que ele via na TV, o presidente, as chances de fugir à discriminação, as chances de aproximar-se do poder, ainda que Brasília não seja seu destino primeiro.

Em Salvador – cidade cujo nome contém a promessa de *salvação*, espécie de primeira parada rumo à Terra Prometida –, o acaso faz João partir para Brasília, palavra cuja última vogal é pronunciada alongadamente, passionalização do sonho que se constrói em plena rodoviária: “Neste país lugar melhor não há”. Trata-se da promessa expressa, agora, em palavras, não em imagens da TV. O boiadeiro – também oriundo da zona rural – é uma referência popular fundamental para João, porque parece confirmar as suspeitas de que a

cidade é o *melhor lugar desse país*. Sobretudo aquela que prometia a participação democrática em seu projeto⁶: Brasília.

Em Brasília se observará nitidamente a alternância entre a determinação do meio, que leva à vida criminosa, e a predestinação, que assemelha a vida de João à vida de santos populares, como Padre Cícero, ou do próprio Jesus Cristo. Já na chegada à capital do Brasil, João fica “bestificado com a cidade”, principalmente quando vê as “luzes de Natal” – a cintilância do arranjo musical presentifica essa fascinação com a cidade; a ampliação perspectiva de futuro se manifesta no alongamento das sílabas de “Deus”, “linda”, “Taguatinga”. É significativo que João de *Santo Cristo* chegue a Brasília num dia de Natal, como se essa data representasse o próprio nascimento de um novo João, aquele que, agora, fará parte do mundo urbano com que sonhava. “No ano-novo eu começo a trabalhar”: o clichê dos finais de ano diz que “ano-novo, vida nova”; é exatamente o projeto de João, que se ocupa da profissão do pai de Cristo: “cortar madeira, aprendiz de carpinteiro / Ganhava três mil por mês em Taguatinga”.

Essa cifra não é suficiente para que João tenha uma vida minimamente digna: “E o Santo Cristo até a morte trabalhava / Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar”. Outro elemento que revela a exclusão social de João é o espaço em que ele trabalha – e possivelmente mora. “A cidade de Taguatinga foi a primeira oficialmente criada com o propósito de pôr fim aos aglomerados humanos denominados ‘invasões’ que estavam sendo formados na área urbana de Brasília” (JÚNIOR, A., 2007). Trata-se, evidentemente, de cidade destinada a abrigar os excluídos: “se formou um núcleo habitacional, com aproximadamente mil pessoas, na maioria viajantes deixados à beira da estrada pelos

⁶ Segundo os defensores da construção da nova capital do país, o projeto arquitetônico de Brasília favoreceria uma vida mais democrática para os habitantes da cidade. PASTORE, 1969, p.03.

motoristas que, impedidos de atingirem Brasília, abandonavam seus passageiros entregues à própria sorte” (JÚNIOR, A., 2007) É nessa cidade-satélite que João inicia sua passagem pelo Distrito Federal.

Um dos clichês mais marcantes dos faroestes norte-americanos surge exatamente na chegada de João a Taguatinga: é na “zona da cidade” – semelhante aos “saloons” – que ele conhece seu parceiro. No faroeste norte-americano, os parceiros sempre são imigrantes mexicanos ou chineses que pretendem “fazer a América”; em *Faroeste Caboclo*, o parceiro de João de Santo Cristo é Pablo “um peruano que vivia na Bolívia / E muitas coisas trazia de lá”, verso em que o alongamento das vogais de “Bolívia” sinaliza que, dadas as condições sociais em que vive, João só poderá experimentar a alternativa de futuro por meio do tráfico de drogas. Pablo, em alusão direta a Paulo, que pode remeter ao autor das Epístolas do Novo Testamento, será o “fiel escudeiro” de João, seu parceiro de contrabando.

Pablo é outro provocador, em João, da vontade de sair da situação miserável em que se encontrava: ele trazia muitas coisas da Bolívia, tinha acabado de começar um negócio. Além disso, mais uma vez, um meio de comunicação de massa cumpre papel fundamental na tentativa de ascensão social e de obtenção de alternativa de futuro: “E o Santo Cristo até a morte trabalhava / Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar / E ouvia às sete horas o noticiário / que sempre dizia que o seu ministro ia ajudar / Mas ele não queria mais conversa e decidiu que, / Como Pablo ele ia se virar”. A TV foi a responsável por instigar o abandono do ambiente rural; o rádio, por sua vez, fomenta a elaboração do “plano santo”: “E, sem ser crucificado, a plantação foi começar”, em dois versos cantados numa inflexão aguda indicadora de que a revolta com a falta de palavra do ministro – similar à discriminação sofrida no meio rural, que o projetou para fora dele – fará João ingressar no

tráfico de drogas. É por meio dessa ocupação que João encontrará o acesso à vida social do Plano Piloto, à “festa de rock pra se libertar”. Cabe, aqui, reflexão a respeito dos espaços geográficos a que João está circunscrito.

Na proposta irrecusável que recebe na rodoviária de Salvador, João descobre que Brasília é o melhor lugar do país para se instalar. A fala do boiadeiro está eivada da propaganda juscelinista a respeito de Brasília: aquela cidade representava o futuro do país, uma espécie de prova material por meio da qual se demonstrava que, embora oriunda de um país periférico do capitalismo, a classe artística brasileira não devia nada à estrangeira. O projeto arquitetônico e urbanístico de Brasília dava ao resto do mundo o recado de que o Brasil se agigantava por meio de sua nova capital⁷. Mais do que isso: os dois eixos do Projeto Piloto “se intersectam e formam a cruz indicadora do centro gerador de civilização e dos caminhos pelos quais a cultura e o progresso deveriam propagar-se em direção ao interior do Brasil” (PASTORE, 1969, p. 45). Em suma: Brasília encerrava em si o sonho de uma vida melhor para os retirantes; a síntese da cultura popular, do interior do Brasil, de um lado, com o impulso civilizador e progressista da cultura erudita, de outro; a ambição de um país mais democrático, expressa no encontro do eixo vertical, que contém os prédios do governo, com o eixo horizontal, em que se localizam as residências, o comércio e as facilidades sociais. Todas essas promessas, contudo, não se concretizam, como se observa na história de João de Santo Cristo.

⁷ O mesmo ocorria, na música, com o recrudescimento da bossa-nova, no Rio de Janeiro: “Para um país cuja cultura e cuja vida social se defrontavam a cada passo com as marcas e os estigmas do subdesenvolvimento, a bossa nova representou, pode-se dizer, um momento de utopia da modernização conduzida por intelectuais progressistas e criativos, que se estampava, à mesma época, na construção de Brasília e que encontrava correspondência popular no futebol da geração de Pelé. Como as demais manifestações citadas, e suas contemporâneas, ressoam nas ruas harmonias e na sua batida rítmica os sinais de um país capaz de produzir símbolos de validade internacional e ao mesmo tempo particulares e não pitorescos ou ‘folclóricos’”. WISNIK, 2004, p.216.

Primeiramente, João não é morador dos conjuntos habitacionais do eixo horizontal. Sua primeira residência está em Taguatinga, onde leva uma vida de privações. Fica evidente, pois, que a melhoria na qualidade de vida em Brasília está restrita aos moradores do Plano Piloto; aos retirantes que se dirigiam à capital restava a cidade dos excluídos, abandonados nas estradas, proibidos de ter acesso à capital e, conseqüentemente, aos próprios sonhos de ascensão social.

Está longe de ter ocorrido, também, a síntese entre a cultura popular, do interior do país, com o projeto arquitetônico progressista da cultura erudita; o que ocorre, mais uma vez, é segregação. Não há acesso às vias expressas do Plano Piloto; não pode haver, portanto, participação democrática. Uma hipótese bastante interessante é a de que *Faroeste Caboclo* seja uma resposta ao projeto fracassado de Brasília: a canção pode ser entendida como nova tentativa de síntese entre a cultura popular – em que estão expressas e respeitadas as demandas efetivamente populares – , a cultura erudita – associada, sem dúvida, à classe dominante, mas com um projeto progressista, que já intuía aquelas demandas – e a indústria cultural – com cuja parafernália eletrônica seria possível, de fato, inserir e projetar as duas anteriores no mundo.

A distância entre os moradores das cidades-satélites e o poder que emana do Plano Piloto é expressa, na canção, por meio do noticiário das sete; nele, o “seu ministro” – com o possessivo sensivelmente irônico – promete que ajudaria os miseráveis. A transmissão perde credibilidade pela repetição mecânica e infértil, sem que haja ações concretas. O ministro sempre diz que vai ajudar, mas o faz de longe, no conforto das instalações do Plano Piloto, sem conhecer a realidade dos moradores da cidade-satélite. É dessa incoerência entre discurso e prática que surge o “plano santo” de traficar drogas para ganhar a vida: João está farto das promessas à distância, via rádio; o meio de comunicação

de massas, agora, assemelha-se ao reformatório, às instituições que o oprimiam no meio rural, porque veicula, como faziam a escola e a igreja da fazenda, a ideologia da classe dominante, os moradores abastados do Plano Piloto, e lhes serve aos interesses. Pior: as promessas veiculadas pelo rádio soam como discursos de *conservação* da sociedade que exclui os de classe social desfavorecida e/ou da cor de João. De todo modo, ele reconhece que o discurso oficial tem a função de enganá-lo, de mantê-lo sob as rédeas dos mais ricos, de relegá-lo à condição de paciente, não de agente do próprio destino. O noticiário diz que “o seu ministro ia ajudar”, o que induz à passividade; inquieto, senhor do próprio percurso, com a alternativa de futuro sempre como pano de fundo, João mergulha no tráfico de drogas.

Finalmente, Brasília também associa a canção de Renato Russo ao faroeste norte-americano e à literatura erudita. O Oeste, da mesma maneira que a cidade grande, em *Vidas Secas*, o Rio de Janeiro, em *A hora da estrela*, e a capital do Brasil, em *Faroeste Caboclo*, é a terra das riquezas a conquistar, o “lar dos bravos”, que contém em si as promessas de uma vida melhor, espécie de Terra Prometida. Além disso, a conquista do Oeste sintetiza a história recente do povo norte-americano. As aventuras relatadas em, por exemplo, *No tempo das diligências* deixam entrever a trajetória desse povo, como um todo. O mesmo ocorre em *Faroeste Caboclo*: a saga de João de Santo Cristo pode ser considerada a alegoria do retirante que vai à cidade grande à busca da alternativa de futuro. O amigo estrangeiro, Pablo, confirma a hipótese de que, na superfície da canção de Renato Russo, encontram-se alguns clichês do western norte-americano. Em sua estrutura musical, a presença marcante do country-folk e a alternância de gêneros a aproxima de uma trilha sonora do cinema de Hollywood. Como já se observou anteriormente, contudo, a canção não se alinha a interesses norte-americanos veiculados à indústria cultural, ao contrário:

nela, sinaliza-se a possibilidade de subversão desses interesses e de criação de *alternativas de futuro* que fogem a eles, por meio da ancestralidade na cultura popular.

A exclusão a que João é submetido no Distrito Federal, por meio do isolamento geográfico, é permeada por sua predestinação messiânica, à moda da literatura de cordel. O mesmo manto religioso que revestia João dessa vocação, no primeiro verso da canção, se repete na chegada a Taguatinga: as luzes de Natal, a opção pela profissão de carpinteiro, o encontro com Pablo / Paulo, arranjos cintilantes. Essa aura mística é, contudo, brutalmente rompida pelas premências da vida na cidade-satélite. Trabalho excessivo, pouca remuneração, exclusão social por meio do isolamento geográfico, descrença nas promessas de um dos mais ilustres moradores do Plano Piloto: a santidade de João não pode suportar todos esses elementos práticos da vida. Da mesma maneira que na fazenda, João descobre nos meios de comunicação de massas que é hora de mudar, de agir, de superar a desigualdade social que o faz viver miseravelmente. É hora de a plantação começar. Em outras palavras: o ingresso na criminalidade é “plano santo”, sem crucificação, porque, embora, inicialmente, tenha escolhido viver como carpinteiro, João não teve outra *alternativa* a não ser tornar-se traficante de drogas. Ou, por outra: o tráfico é a *alternativa* de João para fugir à alienação e ao esvaziamento identitário que Macabéa experimentou. A opção pela vida fora-da-lei ganha forma de plano santo, o que aproxima *Faroeste Caboclo* de dois ciclos temáticos recorrentes da literatura de cordel: o referente a “homens santos”, profetas do sertão, como Padre Cícero, e o referente a cangaceiros, cuja vida criminoso é alternativa à submissão às classes dominantes: Antonio Silvino e Lampião. A dimensão política de João, à moda de um líder comprometido com as massas, que, no cordel, emerge na figura de Getúlio Vargas, manifestar-se-á nos últimos versos, em que se desvela o

verdadeiro motivo de sua viagem à Brasília: pedir ao presidente que ajude o povo sofrido do sertão e da cidade. Voltaremos a ela.

4.4 Tem bagulho bom aí!

O tráfico de drogas, finalmente, faz que João ascenda socialmente, como se observa na oitava estrofe: “Logo logo os malucos da cidade souberam da novidade / – Tem bagulho bom aí! / E João de Santo Cristo ficou rico e acabou com todos os traficantes dali / Fez amigos, freqüentava a Asa Norte / E ia pra festa de rock pra se libertar”. É o trecho em que predomina o reggae, em alusão à libertação pessoal por meio das drogas. Por meio da vida criminosa, João enriquece, ganha amigos, freqüenta áreas nobres do Plano Piloto, participa das festas de rock. Cada um dos elementos indicadores da ascensão social de João parece ser a antítese dos fatores de exclusão analisados anteriormente. João trabalhava demais, mas era pobre; bastam os comentários dos malucos da cidade para que ele enriqueça, como a indicar que o trabalho digno, honesto e legal não é compensatório, ao contrário, degrada, o que vai ao encontro das análises feitas até aqui. João nunca teve amigos, à exceção de Pablo; com o tráfico, sua vida social se intensifica, numa alusão clara às relações mediadas pelo interesse e pelo dinheiro. Quando pobre, João estava na fazenda ou nas periferias; rico, ele se vê, subitamente, no Plano Piloto, no centro político do país. A festa de rock – outra alusão a um produto da indústria cultural –, ele a freqüenta para libertar-se, numa sugestão de que o desfrute da liberdade está na vida social agitada das classes dominantes, no espaço geográfico por elas freqüentado, nos produtos da indústria cultural de que ela dispõe e no consumo das drogas, por meio das quais se experimenta a liberdade subjetiva.

Dura pouco esse falso desfrute: “Mas de repente / Sob uma má influência dos boyzinhos da cidade / começou a roubar”. E depois, numa seqüência de acordes que marcará as duas passagens de João pelo inferno: “Já no primeiro roubo ele dançou / E pro inferno ele foi pela primeira vez / Violência e estupro do seu corpo / – Vocês vão ver, eu vou pegar vocês”. É notável que João comece a roubar por (má) influência dos “boyzinhos da cidade”. A expressão “boyzinho” – uma espécie de versão moderna e mais violenta do Brás Cubas machadiano – refere-se ao jovem de classe média alta que comete atos ilícitos por puro capricho, sempre com a certeza de que estará impune graças ao poder e às influências do pai; suas “travessuras” acabam sendo pequenos roubos, “rachas”, pixações em muros e outros crimes⁸. É exatamente sob a influência desse tipo de jovem que João acaba roubando e indo para prisão, numa demonstração clara de que a exclusão social e racial continua: ele vai para a cadeia, mas não há no texto nenhuma referência à prisão de seus pares.

A passagem pelo *inferno*, na nona estrofe, dá continuidade à temática religiosa do texto. É nesse momento que o João “bandido”, vítima da exclusão, tomará corpo e quase suprimirá o João “santo”. A inflexão gradual de voz para o agudo sinaliza mais um trecho em que, provocado pelas instituições que o oprimiam – primeiro, o reformatório; depois, o poder público na forma do discurso do ministro; agora, a cadeia –, João se vê em estado de aflição, busca de respostas, revolta. Embora tivesse ganhado dinheiro e prestígio, João não se viu livre de sua condição. Enquanto ele é preso e sofre na prisão, os boyzinhos da cidade continuam impunes. A reação de Fabiano, em *Vidas Secas*, à carceragem foi de submissão,

⁸ Para que se compreenda o que são “boyzinhos” na realidade, talvez seja adequado lembrar de casos extremos como o dos jovens abastados de Brasília que, sem motivo aparente, atearam fogo a um índio que dormia num ponto de ônibus. O próprio Renato Russo alude a esse tipo de jovem em uma entrevista a Celso Araújo, em 17 de novembro de 1985: “Parece que os filhos desses corruptos são mais corruptos que os pais. Então houve histórias horríveis do pessoal agora estar usando revólver, dando uma de machão, etc.”. *Conversações com Renato Russo*, 1996, p. 16.

manifestada no raciocínio estreito de almejar a cultura letrada para superar a injustiça de que fora vítima; João, ao contrário, entrincheira-se na condição de bandido como alternativa possível para não sofrer a injustiça.

Na décima estrofe, surge um rock acelerado, de três acordes, com predominância da tematização e inflexão de voz para o grave, em que o protagonista é descrito como fruto maduro dos maus-tratos do reformatório, do engodo do discurso político e da primeira ida ao inferno: “Agora o Santo Cristo era bandido / destemido e temido do Distrito Federal. / Não tinha nenhum medo de polícia / Capitão ou traficante, playboy ou general”. Repete-se, em Brasília, o que já ocorrera com João na fazenda: depois de sofrer a opressão das instituições oficiais – na adolescência, o assassinato do pai e a passagem pelo reformatório; na vida adulta, a prisão –, João decide-se por rejeitá-las todas: é bandido, não teme ninguém, numa retomada do que dizia o povo a respeito dele. Depois da tentativa de superar a vida medíocre da fazenda com a ida à cidade; depois de tentar trabalhar como carpinteiro, mas não conseguir sobreviver e perceber que o trabalho, ao contrário do que veicula a ideologia dominante, não dignifica, mas degrada o homem; depois de tornar-se traficante e desfrutar da vida fácil e inseqüente dos boyzinhos da cidade, João é preso e toma ciência de sua verdadeira condição, aquela que já conhecera no passado: “discriminação por causa de sua classe ou sua cor”. Se não há espaço para João na vida do Plano Piloto, ele adota com “ódio no sangue” sua condição de bandido “destemido e temido do Distrito Federal” como alternativa de futuro, sem resignar-se.

4.5 Redenção pelo amor

Alguns componentes fundamentais do faroeste norte-americano, contudo, como já vimos, combinam-se de maneira bastante significativa, na canção em análise, a elementos das literaturas popular e culta, e às contradições sociais brasileiras que orientam a trajetória de João de Santo Cristo. Surge, no exato momento em que João se auto-declara “bandido”, Maria Lúcia, aquela a quem Santo Cristo promete o coração. Trata-se da redenção pelo amor, clichê dos faroestes norte-americanos, quando o público surpreende o bandido – que parecia eivado de ódio – amando uma mulher, disposto a abandonar sua vida pregressa. É exatamente o que ocorre com João. *Faroeste Caboclo*, então, reveste-se, mais uma vez, do léxico cristão – que alude à predestinação de João de Santo Cristo e à sua canonização *in partibus*, que ocorrerá ao final do texto – e do country folk, idêntico ao das sete primeiras estrofes – em referência ao cinema hollywoodiano – com alongamento das vogais de “casar” e “amar”, passionalização evidente, pista de que a alternativa de futuro, agora, seria orientada pelo amor, não pelo enfrentamento das instituições oficiais. Quando conheceu Maria Lúcia – nome em referência, simultaneamente, à Virgem Maria e a Lúcifer, como que antecipando a traição que ela cometerá –, João arrependeu-se dos *pecados*, prometeu-lhe *casamento* e voltou a ser *carpinteiro*. É significativa a entrada dessa “menina linda” na vida do protagonista: o abandono do tráfico de drogas só acaba por fortalecer a idéia de que João não era um bandido inescrupuloso, ao contrário, optara pela criminalidade, como já vimos, por ser essa a alternativa para fugir à alienação e à submissão. O amor cumpriria, nesta nova fase, papel libertador: desposar Maria Lúcia e fazê-la mãe de seu filho é uma outra alternativa de futuro.

O idílio com Maria Lúcia, contudo, dura pouco: João não consegue escapar à vida criminosa anterior. Depois dos versos “Maria Lúcia eu pra sempre vou te amar / E um filho com você eu quero ter”, ouve-se a mesma linha de baixo da introdução inicial, o que

sugeriria o encerramento de uma fase da vida de João, espécie de fechamento de ciclo que começa e termina com a mesma frase musical – talvez uma sugestão de que João experimentava, no casamento com Maria Lúcia, o *happy end* açucarado dos filmes americanos, em que o bandido, redimido pelo amor, opta pela vida simples de carpinteiro. A linha de baixo, aqui, contudo, faz o papel de *interlúdio* – termo comum à música e ao cinema –, à moda dos escurecimentos de tela, em que se sugere passagem de tempo. Como se afirmou anteriormente, em *Faroeste Caboclo*, ao contrário do que ocorre no signo fílmico, a cuja descontinuidade intrínseca a trilha sonora confere unidade, a diversidade de gêneros se combina de maneira tal à letra que compõe a unidade da canção. Está frustrado, portanto, o sonho do final feliz: anuncia-se, com a linha de baixo, uma outra fase da vida de João.

Embora esteja disposto a mudar de vida, o herói pagará por suas escolhas anteriores, numa espécie de maldição que assombra bandidos que se regeneram: uma vez feita a escolha pela vida fora-da-lei, João não pode mais desviar-se dela. A fama de “bandido destemido e temido” levará um “senhor de alta classe com dinheiro na mão” a fazer uma proposta indecorosa a João: colocar bombas em bancas de jornal e em escolas⁹, o que ele, de imediato, rejeita. Essa negativa lhe renderá problemas futuros e culminará com o duelo final: “Mas antes de sair, com ódio no olhar, o velho disse: / – Você perdeu a sua vida meu irmão”.

A estrofe em que a proposta é feita alterna uma seqüência de três acordes – cuja ordenação incomum, de ritmo acentuado, representa a expectativa a respeito dos fatos,

⁹ Era comum, no período de distensão do regime militar, a explosão de bombas em bancas de jornal que vendiam publicações alternativas. “No segundo semestre de 1979, começaram a explodir bombas em bancas de jornais de vários pontos do país, com panfletos anônimos exigindo que não fossem mais vendidos nem jornais alternativos (quase sempre de esquerda) nem revistas ou jornais considerados pornográficos”. (DIAS, 2003, p.297).

espécie de trilha sonora em que se cria uma atmosfera tensa, de suspense – e outra, de punk rock, em que figura a resposta de João. Essas duas seqüências terão papel fundamental na canção: esta, que será chamada de *Leitmotiv de João*, de certa forma já prenunciada nos trechos de country-folk, ganhará uma variação ao longo do texto e, combinada à seqüência de acordes que foi usada na passagem pelo inferno, marcará as ações de João e suas respostas aos acontecimentos que alcançarão o clímax no duelo final; aquela, que será chamada de *Leitmotiv da Expectativa*, além de assinalar trechos de grande suspense, marcará, no texto, a presença dos inimigos de João.

Os *Leitmotives* são, na música, segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994), temas ou idéias musicais que servem, por exemplo, para a caracterização de personagens, objetos ou idéias, principalmente em óperas. Esses motivos condutores, que podem sofrer alguma variação, ganharam relevância nas obras de Wagner e alcançaram importância fundamental nas trilhas sonoras de cinema e de novelas brasileiras. Utilizamos o termo, portanto, por *Faroeste Caboclo* tratar-se de narrativa cantada, em que alguns motivos caracterizam não só as personagens, mas também, como observaremos, algumas situações narrativas marcantes. O *Leitmotiv da Expectativa*, por exemplo, surge na canção, pela primeira vez, para marcar o senhor de alta classe que tenta comprar João, situação marcada pela tensão, que culmina com a ameaça de morte; depois, esse mesmo motivo surgirá nas aparições de Jeremias, passagens também carregadas de expectativa; finalmente, servirá de caracterização ao próprio João, num efeito de sentido que investigaremos adiante.

Vale apontar aqui que a negativa de João de Santo Cristo ao senhor de alta classe reitera, pela última vez no texto, sua dimensão de personagem que se afasta dos vilões inescrupulosos dos faroestes, do cangaço e dos telejornais sensacionalistas. Note-se que, embora tenha feito, muitas vezes, a escolha por caminhos que o levavam à ampliação de

horizontes – a cidade grande – e o faziam fugir à criminalidade – o casamento –, João se vê enredado por sua condição social primeira, que determinara sua reclusão no reformatório. Finalmente: quando criança, só pensava em ser bandido devido à morte do pai, e a igreja e a escola não puderam conter-lhe os ímpetos, levando-o ao reformatório; os meios de comunicação de massa lhe mostraram que havia outros mundos a explorar, mas também veiculavam as promessas não-cumpridas do poder público, o que levou João a optar pelo crime; com dinheiro, João frequentou as festas dos abastados, mas deixou-se levar pelas más influências, que não amargaram uma passagem pela cadeia; farto de tentar superar sua condição social, resigna-se à carpintaria motivado pelo amor, última alternativa, mas já não pode fazê-lo, relegado que está à condição de marginal, ameaçado, mais uma vez, por um integrante da classe dominante, um “senhor de alta classe”, que protege os interesses de “um general de dez estrelas”, do poder militar. Essa intrincada seqüência de equívocos leva à conclusão de que pessoas da classe e da cor de João, habitantes das regiões periféricas, encantados pelas coisas que vêem na TV, vislumbram uma possibilidade de ascensão social que, na verdade, não existe.

Depois da negativa ao senhor de alta classe, haverá dois breves versos como acompanhamento musical do *Leitmotiv da Expectativa*, em que se inscreve no texto a ameaça a João. Na décima segunda estrofe, haverá outros quatro, com o retorno do country folk, marcados pela rima em “ão”, em que ecoa a frase “isso eu não faço *não*” dada ao corruptor: o herói não protege o general de dez estrelas que fica atrás da mesa com o cu na *mão* – o palavrão rompe com a alta classe do senhor e com as dez estrelas do general – e avisa de que é peixes com ascendente em *escorpião*, agressivo, perigoso. Nos versos seguintes, terminados em “irmão” – vocativo irônico, endereçado a João pelo senhor de alta classe –, em “coração”, duas vezes, – termo que já antecipa a traição que o protagonista

sofrerá – e em “cão” – que sinaliza o calvário que ele experimentará a seguir –, a nasalização rasura a passionalização otimista das estrofes referentes a Maria Lúcia, em que as vogais abertas e alongadas de “casar” e “amar” sinalizavam uma vida longa ao lado da amada.

Ainda na décima segunda estrofe, mantém-se o country-folk das primeiras, com a mesma divisão interna, com forte inflexão da voz para o agudo nos dois últimos versos. Destaca-se, entretanto, o soar forte da bateria, como se marcasse a passagem do tempo rumo ao confronto final, rompendo com a estabilidade do gênero musical, ou sugerindo, ainda, os disparos da batalha que se avizinha. É o fragmento em que, assustado com o futuro incerto, João não vai trabalhar, embriaga-se e descobre que há outra pessoa trabalhando em seu lugar. Recorre a Pablo para armar-se, prevendo os problemas que terá: “Pablo trazia o contrabando da Bolívia e Santo Cristo revendia em Planaltina”, verso de maior inflexão aguda da voz que traz à baila, no texto, as incertezas de João, mais uma vez às voltas com a criminalidade, mas agora sob ameaça. A visita do senhor de alta classe o fez retornar ao contrabando; Planaltina é mais uma cidade-satélite, cuja história chama a atenção:

Os documentos existentes não indicam a data exata da fundação de Planaltina, embora acredita-se que seja 1790. Segundo a tradição oral, o primeiro nome do povoado foi Mestre D'armas, devido ao fato de que na região se instalara um ferreiro, perito na arte de concertar e manejar armas que recebeu o título de Mestre, expressão que passou a identificar o local (PLANALTINA, 2006)

A história da cidade parece associá-la à venda de armamentos desde o século XVIII; destaque-se também a afirmação a respeito da tradição oral, que demonstra que essa cidade-satélite guarda raízes populares anteriores à fundação do Distrito Federal; foge, portanto, à regra das outras, criadas como parte do projeto de Brasília. Data de 1892 a primeira excursão de especialistas à região para a demarcação do território daquele que seria o

Distrito Federal. Segundo mesmo texto (PLANALTINA, 2006), “Planaltina fica situada numa encosta de agradável vista panorâmica”, o que remete, curiosamente, aos horizontes mais amplos pretendidos por João: é nessa cidade que ele tentará, pela última vez, transcender sua condição social. Também se confirma com esse trecho a idéia de que a história de João é alegoria da história do povo brasileiro, já que é em Planaltina que se lança a Pedra Fundamental da cidade de Brasília (Ibid., 2006): “No dia 7 de setembro de 1922, com uma caravana composta de 40 pessoas é assentada a Pedra Fundamental no Morro do Centenário, na Serra da Independência, situada a 9 Km da cidade de Planaltina”. A data e o lugar de lançamento da pedra fundamental são simbólicos: a cidade que será erigida promete representar o Brasil como um todo. E o faz, não no sentido de que todos os brasileiros terão representação nos rumos tomados pelo país naquela cidade, mas no de que *a exclusão social expressa em sua geografia* – políticos e funcionários públicos de alto escalão como moradores do Plano Piloto; retirantes e excluídos como moradores das periferias, as cidades-*satélite*, cujo destino parece orientado pelos desígnios, caprichos e interesses dos primeiros – *é representação concreta da desigualdade social brasileira*.

Na condição de cidade Satélite, Planaltina perde também sua autonomia política. O Governador do Distrito Federal escolhido pelo Presidente da República, escolhe os Administradores Regionais das Cidades Satélites. Planaltina cresce, desenvolve sua estrutura urbana, mas perde sua autonomia econômica, tornando-se uma cidade dormitório. (Ibid., 2006)

Planaltina, assim como seus moradores, não tinha autonomia política; os interesses deles não são defendidos pelos representantes oficiais; suas vidas giram, *orbitam* em torno do Plano Piloto e seus habitantes. A condição de cidade-depósito dos que não podem habitar a parte nobre do Distrito Federal – que, supostamente, encabeçaria a ampliação da participação democrática e o desenvolvimento do país – é evidente: “A partir de 1966

Planaltina sofre alterações periódicas com a implantação de loteamentos para receberem pessoas que não podiam se fixar no Plano Piloto (invasões e população de baixa renda de várias partes do país)” (PLANALTINA, 2006). O reformatório, a prisão, as cidades-satélites, as periferias das cidades grandes: eis o espaço a que estão relegados aqueles como João de Santo Cristo, aqueles que, por infortúnio, nasceram em classes sociais mais baixas, em regiões distantes dos pólos urbanos do país, em periferias abandonadas pelo poder público.

A história de João de Santo Cristo pode, mais uma vez, ser considerada representação da história dos retirantes – em oposição clara à dos desbravadores dos filmes americanos – por sua circunscrição histórica: as explosões de bancas de jornal remetem a ocorrências da década de 70, em que setores mais conservadores do exército brasileiro, por meio de atos terroristas, resistiam à abertura política e comportamental que se avizinhava. Com a falência do milagre econômico, a promessa de progresso desmoronava, o desemprego assomava, e os numerosos contingentes de retirantes que haviam se dirigido às cidades amontoavam-se nas periferias e buscavam alternativas de sobrevivência, inclusive na criminalidade. Enquanto, nos faroestes norte-americanos, ficava a mensagem de que toda a violência do Velho Oeste culminaria com a prosperidade econômica dos bravos que se aventuravam à busca de uma vida melhor, no cordel urbano brasileiro o herói se vê refém da histórica desigualdade social do país, sem alternativas a não ser o ingresso no tráfico de drogas e armas.

4.6 Jeremias, traficante de renome

O surgimento de um adversário que tomará a João a ocupação e o coração de Maria Lúcia sinaliza o final da história relatada em *Faroeste Caboclo*. Depois do fragmento em que se relata a rearticulação comercial com Pablo, ouve-se, mais uma vez, a linha de baixo da introdução. Agora, longe de sinalizar o *happy end* da história de João, o interlúdio é interrompido apressadamente, marca, mais uma vez, a passagem do tempo e aguça a expectativa do leitor, associada ao soar forte da bateria da estrofe anterior, indicando que o momento do conflito se aproxima.

O suspense aumenta com o retorno do *Leitmotiv da Expectativa*: trata-se do surgimento de Jeremias, inimigo que leva o nome de profeta bíblico. A análise das estudiosas Angélica Castilho e Erica Schlude (2002. p. 95.), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é impecável: Jeremias é

[...] um profeta do Velho Testamento que recebeu de Deus a missão de converter o povo de Jerusalém e a cumpre satisfatoriamente. No entanto, a figura de Jeremias, na letra, caracteriza-se como a de um profeta às avessas, que seduz as pessoas, a fim de conduzi-las aos vícios e desviá-las das normas sociais.

A virtude de João, atada a sua predestinação de herói popular, bandido e profeta, opõe-se diretamente à licenciosidade de Jeremias, personagem que pode ser associada às instituições repressoras – a força policial, a escola, a família, o reformatório, a prisão –, aos meios de comunicação de massas – o rádio, que veicula as promessas mentirosas do seu ministro – e àqueles que regem e controlam esses instrumentos de alienação – o “seu” ministro, o senhor de alta classe e o general de dez estrelas. Estabelece-se, portanto, no texto, um embate entre João, o *profeta do povo*, o profeta que será canonizado pelo povo – e já começa a se desenhar, aqui, a idéia de que ele *representa* o povo, isto é: de um lado, *luta* pelos interesses populares, o que desembocará na afirmação dos versos finais; de outro,

simboliza o próprio povo brasileiro – e Jeremias, o *falso profeta*, que é “maconheiro sem-vergonha”, “organizou a Rockonha / E fez todo mundo dançar / Desvirginava mocinhas inocentes / E dizia que era crente mas não sabia rezar”. A Rockonha – segundo entrevista com os integrantes da Legião Urbana na Revista Bizz¹⁰ e reportagem publicada na internet no site do Correio Braziliense (GALVÃO, 2007) – foi uma festa que de fato ocorreu em Brasília, organizada para que os participantes consumissem maconha; o resultado:

[...] pelo menos 300 pessoas foram presas em uma mega-operação que contou com um efetivo de 80 homens da Polícia Militar, com cães adestrados, compondo três choques: agentes da Delegacia de Repressão a Entorpecentes da Polícia Federal; policiais da Delegacia de Menores e agentes do Juizado de Menores.

Na letra de *Faroeste Caboclo*, Jeremias teria sido um dos organizadores da festa e, ao mesmo tempo, teria feito “todo mundo dançar”, isto é, teria se associado à polícia para que ela efetuasse as prisões. Essa associação, evidentemente, sugere, mais uma vez, a corrupção da força policial, além da maldade de Jeremias, reafirmada pela sua profanação em desvirginar moças inocentes e dizer-se crente sem saber rezar.

Há, no caráter de Jeremias, o mesmo que havia no do ministro: desencontro entre discurso e prática. Nele, encarnam-se todas as instituições repressoras contra as quais João esteve em embate ao longo de sua vida. Quando se viu diante do discurso mentiroso do ministro, João decidiu-se pelo tráfico, espécie de gota d’água que fez transbordar todas as

¹⁰ “Roconha era o seguinte. Tinha uma galera com um sítio – acho que era filho de um médico, sei lá. Então fizeram três Roconhas – a primeira parece que foi um escândalo, o máximo, mas ninguém ficou sabendo. Eles abriam a fazenda, o pessoal chegava de carro e ficava ouvindo som: você arrumava uma menina, ficava na boa com ela, fumava unzinho...A segunda foi mais divulgada. Fizeram um convite com um mapinha numa sede, dizendo: “Traga o seu”. Bem, aí nos juntamos na casa do Fê, todo mundo de gala, com correntes e tudo, e fomos todos para a Roconha. Mas nem entramos! Já tinha policial para tudo quanto é parte – parecia até cena do Kojak, com cachorro e tudo. Já entramos com a mão na cabeça, uns cinquenta jovens sentados naquele chão de verão que fica uma poeira só. O que teve de vestido branco que se acabou nesse dia!”. Fragmento de entrevista dada pelos integrantes da Legião Urbana a Sônia Maia, na revista Bizz de maio de 1989. *Conversações com Renato Russo*, 1996, p.120-121.

injustiças que sofrera ao longo da vida; o mesmo ocorrerá quando, ao voltar para casa, João descobrir que Maria Lúcia o traíra com Jeremias e que teria um filho com ele.

Para facilitar a compreensão da análise da décima terceira à décima oitava estrofes, segue-se o pequeno diagrama abaixo:

ESTROFE	TRECHO DO TEXTO	CARACTERÍSTICAS
13	Mas acontece que um tal de Jeremias, traficante de renome, Apareceu por lá Ficou sabendo dos planos de Santo Cristo E decidiu que com João ele ia acabar.	<i>Leitmotiv de Expectativa; ações de Jeremias</i>
13	Mas Pablo trouxe uma Winchester 22 E Santo Cristo já sabia atirar	<i>Leitmotiv de João (variação 01); reação de João</i>
13	E decidiu usar a arma só depois Que o Jeremias começasse a brigar.	<i>Leitmotiv de João (variação 01); inflexão para o agudo; reação de João</i>
14	(Jeremias, maconheiro sem-vergonha, organizou a Rockonha E fez todo mundo dançar)	<i>Leitmotiv de Expectativa; inflexão para o agudo; “repente-rock”; caracterização de Jeremias</i>
15	Desvirginava mocinhas inocentes E dizia que era crente mas não sabia rezar.	<i>Leitmotiv de Expectativa; caracterização de Jeremias</i>
16	E Santo Cristo há muito não ia pra casa E a saudade começou a apertar – Eu vou me embora, eu vou ver Maria Lúcia Já está em tempo de a gente se casar.	<i>Leitmotiv de João (variação 01); inflexão para o agudo; ações de João</i>
17	Chegando em casa então ele chorou E pro inferno ele foi pela segunda vez. Com Maria Lúcia, Jeremias se casou E um filho nela ele fez.	<i>Leitmotiv de João (variação 02); inflexão para o agudo; aflições de João</i>
18	Santo Cristo era só ódio pro dentro e então o Jeremias pra um duelo ele chamou	<i>Leitmotiv de Expectativa; inflexão para o agudo; “repente-rock”; ódio de João</i>
19	Amanhã, às duas horas na Ceilândia, em frente ao lote 14, é pra lá que eu vou E você pode escolher as suas armas que eu acabo com você, seu porco traidor E mato também Maria Lúcia, aquela menina falsa pra quem jurei o meu amor.	<i>Leitmotiv de Expectativa; inflexão para o grave: ódio de João</i>

Da mesma maneira que os quatro últimos versos da décima terceira estrofe, todos os quatro da décima sexta, em que João decide voltar para casa e casar-se com Maria Lúcia, contêm uma variação do *Leitmotiv de João*. Todos se caracterizam pela inflexão da voz para o agudo, e, neles, relatam-se as ações e as dúvidas de João, como já se apontou anteriormente; a inflexão para o agudo, associada ao *Leitmotiv de Expectativa* das décima terceira, décima quarta e décima quinta estrofes e ao conteúdo dos versos, tensiona a canção de modo a encaminhá-la para o clímax, isto é, o duelo entre João e Jeremias; além disso, essa inflexão colabora para diferenciar os trechos em que se alternam, de um lado, as

ações e aflições de João e, de outro, os atos ignóbeis de Jeremias. Assim, o surgimento de Jeremias é marcado pelo *Leitmotiv de Expectativa*; a reação de João, isto é, a aquisição da arma, e a decisão de não atacar o adversário, apenas reagir aos ataques dele, embebida de conflito interno, são assinaladas pelo *Leitmotiv de João*, em uma primeira variação. Retorna-se, a seguir, ao *de Expectativa*, para expor a ignomínia de Jeremias, viciado, sem caráter, blasfemo, numa inflexão de voz e numa batida, na décima quarta estrofe, em que se amalgamam o rock e o repente. Volta-se, mais uma vez, à variação do *Leitmotiv de João*, em que João retorna à própria casa, com o firme propósito de casar-se com Maria Lúcia. Reaparece, então, a seqüência de acordes em que se descrevera a passagem pela cadeia para relatar uma segunda ida ao inferno, isto é, a angústia vivida por João devido à traição de Maria Lúcia. Ora, tomar o amor de Maria Lúcia significa *privar João da escolha* que havia feito pela vida de casado, pela vida de carpinteiro, pela alternativa de futuro por meio do amor, enfim, pela vida que o afastava da criminalidade. No texto, essa é a última vez que um representante das instituições que perseguiram João irá privá-lo da escolha pelo caminho da virtude. Na décima oitava estrofe, o *Leitmotiv de Expectativa* ganha mais agilidade, com inflexão de voz para o máximo do agudo, revelando a contaminação a que João estava sujeito: disposto a assassinar “aquela menina falsa” e o vilão que lha tomara, o protagonista marca o duelo que encerra o texto, ou seja, está tomado pelo ódio assassino que deveria caracterizar seu adversário. Daí a contaminação do *Leitmotiv de Expectativa*, sempre usada para referir-se aos atos dos inimigos de João, agora utilizada para expor seu próprio ódio: “Santo Cristo era só ódio por dentro e então o Jeremias pra um duelo ele chamou”, verso literalmente *urrado*, precedido de um grito, numa espécie de “repente-rock” a respeito da violência. O cancionista não sustenta a inflexão aguda no verso

seguinte, mas o *Leitmotiv de Expectativa* é mantido: frustrada a *alternativa de futuro pelo amor*, João decide assassinar a esposa traidora e o adversário que a possuiu.

4.7 Duelo final

“Santo Cristo era só ódio por dentro e então o Jeremias pra um duelo ele chamou / Amanhã às duas horas na Ceilândia, em frente ao lote 14, é pra lá que eu vou”: eivado do ódio que Jesus lhe deu, acentuado pela traição que sofrera, João propõe a Jeremias um duelo na cidade-satélite que leva no nome a exclusão dos retirantes. Ceilândia, como já se observou acima, é nome que deriva da CEI – Campanha de Erradicação de Invasões. Trata-se, pois, da cidade destinada a *erradicar as invasões*, que poderiam comprometer o sucesso do projeto arquitetônico e urbanístico do Plano Piloto. Com efeito, é o que ocorrerá: a “invasão” de João terminará ali, com um tiro pelas costas, o que demonstra, mais uma vez, a falta de dignidade de seu adversário, associado às instituições que reprimiam João desde a infância.

O fragmento final de *Faroeste Caboclo*, de certa forma, sintetiza todas as referências observadas ao longo do texto e as faz culminar na santificação *in partibus* de João, nas dúvidas da alta burguesia da cidade quanto à veracidade da história de João e na afirmação de que ele fora a Brasília interceder junto ao presidente por “essa gente que só faz sofrer”.

Do ponto de vista musical, cada uma das estrofes repetirá os modelos já analisados anteriormente. Essa repetição merece atenção especial, por conter uma espécie de síntese sonora da canção, projetando-a, no final, para a alternativa de futuro, como observaremos.

Note-se, também, que o duelo final é um dos maiores clichês do faroeste norte-americano. É nesse momento que o *Bem* e o *Mal* se confrontam e que “o mocinho” demonstra que, além de ter bom caráter, também é hábil no manuseio das armas, competência obrigatória para os heróis desse gênero do cinema. Em *Faroeste Caboclo*, o duelo ocorre, de fato, entre o bem e o mal, embora o significado desses dois substantivos seja completamente diferente, aqui, dos significados que eles assumem no faroeste americano. O clichê – reforçado pelo uso da “Winchester 22” – apenas sugere o esboço, as linhas gerais das personagens envolvidas no duelo; seu conteúdo, suas personalidades, contudo, estão preenchidas pelas contradições da sociedade brasileira, em que o mal – traduzido na *impossibilidade de desenvolvimento pessoal* e na *alienação*, corolários imediatos da desigualdade social – está associado às mais tradicionais instituições (como a escola, o poder público ou a família) e veicula sua ideologia pelos meios de comunicação de massas; nessa sociedade, o bem se manifesta por meio de um bandido revestido da aura de profeta, lembrado pela letra que se filia à tradição do cordel, que insere aquela história no cancionário popular, de autoria coletiva, do texto único, do autor legião urbana, em que os recursos tecnológicos da sociedade de massas são meios pelos quais a vida de João pode ser amplamente divulgada.

A cobertura televisiva do duelo final é, também, indicadora de que, embora esteja permeado por clichês do faroeste norte-americano, *Faroeste Caboclo* é um texto que foge às *atitudes e idéias que o identificariam aos interesses políticos e econômicos norte-americanos*; monta-se, para a transmissão do duelo, um espetáculo à moda hollywoodiana, em que a inflexão para o agudo carrega consigo, mais uma vez, a primeira variação do *Leitmotiv de João*: “Santo Cristo não sabia o que fazer / Quando viu o repórter na televisão / Que deu notícia do duelo na TV / Dizendo a hora e o local e a razão”. Na estrofe seguinte,

marcada pelo *Leitmotiv de Expectativa* – cujos primeiros versos são caracterizados, mais uma vez, pelo “repente-rock” que observamos anteriormente, fazendo que a expectativa se eleve à máxima potência e que seja alcançado o clímax do texto –, a presença dos que foram assistir ao duelo, a decoração do espaço com bandeirinhas, os comerciantes que exploravam a aglomeração e, sobretudo, a gravação do canal de TV, tudo indica que a transformação do duelo em espetáculo de massas o faz perder o significado. Não é à toa que o trecho é marcado pelo *Leitmotiv de Expectativa*, que servia para narrar as ações ignóbeis de Jeremias. A exploração comercial do duelo faz dele mais um produto da indústria cultural, que servirá para aumentar os índices de audiência das redes de tv, engordar-lhe os cofres e alienar a população, como notícia sensacionalista.

Na vigésima primeira estrofe, predomina a primeira variação do *Leitmotiv de João* e a passionalização fala alto: baleado, João faz uma avaliação de sua vida como um todo e aceita seu papel de mártir, o que o fará ser canonizado pelo povo: “E se lembrou de quando era uma criança e de tudo que vivera até ali / E decidiu entrar de vez naquela dança / – Se a via-crucis virou circo, estou aqui”. João percebia, com um tiro nas costas, que, para a sociedade da indústria cultural, a via-crucis virou circo, ou seja, o percurso de Cristo, do *Santo Cristo*, tornara-se mero espetáculo grotesco – a palavra “circo” deve ser entendida, aqui, em sua acepção mais pejorativa, em que assume o significado de “cena excêntrica, chocante, grotesca” – em que o público se deliciava com o derramamento de sangue, cujo “potencial comercial” sensacionalista é explorado pelos canais de TV e pelos comerciantes locais. A via-crucis de João de Santo Cristo é concluída no Distrito Federal, cujo Plano Piloto assume a forma de uma *cruz*, que pretendia representar o encontro das culturas erudita e popular, dos moradores do eixo vertical com os trabalhadores do eixo horizontal, enfim, da participação democrática de todas as classes sociais; essa cruz acaba por

representar, contudo, como na Via-Sacra católica, o sofrimento de João ou, se quisermos, de todos os retirantes. Brasília, sua Terra Prometida, torna-se o seu *calvário*; da mesma forma que a morte de Macabéa em *A hora da estrela*, o espetáculo da morte de João é grotesco, acompanhado por uma multidão de curiosos que sabem que o palco – para Macabéa, o asfalto em que foi atropelada e o livro em que nos é contada sua história; para João, a rua em frente ao Lote 14, na Ceilândia, terra dos excluídos, e a canção por meio da qual conhecemos sua trajetória – é espaço de sacrifício. Nos dois textos, as trilhas das personagens as levam à morte, em que brilham como estrelas de um espetáculo dantesco, mas fundamental para que compreendam seus próprios papéis. À maneira de Cristo, João decide “entrar de vez naquela dança”, o que lhe renderá a canonização popular; à moda dos Macabeus, Macabéa resiste, feito capim, àquela cidade toda feita contra ela; a frase “Quanto ao futuro”, proferida por ela na hora da morte, está incompleta, é verdade, mas exatamente por isso alude à sensação de incompletude que provoca as alternativas de futuro. Efeito semelhante ocorrerá no último verso de *Faroeste Caboclo*.

Na vigésima segunda estrofe, com o acompanhamento da seqüência de acordes que marcou as duas idas ao inferno, João é ajudado por Maria Lúcia, arrependida da traição que cometeu. Ainda numa inflexão de voz aguda, o herói recebe dela a Winchester 22, “a arma que seu primo Pablo lhe deu”. Com os olhos cegados pelo sol, ele reconhece a amada que, revestida de uma aura angelical, luminosa, recupera o lugar ao lado do protagonista. A concretização do amor de João e Maria Lúcia ganhará, na estrofe seguinte, uma perspectiva bastante romântica, já que será projetada para além da vida material.

Cessam, entre a vigésima segunda e a vigésima terceira estrofes, a aceleração rítmica e a inflexão para o agudo que a canção ganhara desde a segunda ida ao inferno; com o arrependimento de Maria Lúcia, volta-se, por meio de um *rallentado*, aos dois

acordes do country folk, como a simbolizar um retorno ao estado de paz em que João se encontrava quando propusera casamento a Maria Lúcia. Está reabilitada, ainda que fora desta vida, a alternativa de futuro fundada no amor.

Finalmente, nas três últimas estrofes – a vigésima terceira e a vigésima quarta marcadas pelo country folk do início do texto; a vigésima quinta, pela seqüência de acordes que acompanhou as idas ao inferno – João “perdoa” Jeremias de maneira profana, fuzilando-o com cinco tiros; a “menina linda” se suicida e morre junto com João, “seu protetor”; João é canonizado pelo povo; a classe dominante não acredita na trajetória de João e, nos últimos versos, apresenta-se o verdadeiro propósito de João ao ir a Brasília: falar com o Presidente.

A canonização popular de João já sugere, de pronto, a resistência da cultura popular à penetração indiscriminada da indústria cultural, nos moldes propostos por José Antônio Pasta Júnior e Jerusa Pires Ferreira. Embora o duelo tenha sido veiculado pela TV, a população afirma que “João de Santo Cristo era santo porque sabia morrer”, ou seja, *entre o povo*, prevaleceram a crença e a cultura populares em detrimento da veiculação televisiva sensacionalista do duelo. O diverso ocorreu entre a alta burguesia da cidade, que “não acreditou na história que eles viram na TV”. As diferentes interpretações a respeito da história de João sugerem que suas formulações estão diretamente ligadas à classe social dos que as engendraram. O texto único, de tradição popular, de *autor legião urbana*, não pode parecer verossímil às classes abastadas, cuja perspectiva está limitada, se nos referirmos à sua parcela mais culta, aos modelos burgueses da verossimilhança do romance; a parcela da alta burguesia que consome os produtos da indústria cultural acreditará que os boatos do povo, sem autoria, sem comprovação técnica – embora a tv tudo tenha transmitido – são falsos, se arrogará de seu falso esclarecimento e declarará *sensacionalista* – e, para ela,

mentiroso, portanto – o duelo de João e Jeremias. Mais: embora a indústria cultural e os meios de comunicação de massas tenham sido fundamentais para que João forjasse sua alternativa de futuro, diretamente associada à ida a Brasília, prevalece, entre “o povo”, a cultura popular, que vê nele uma espécie de Lampião-Padre-Cícero urbano, sinalizando que o texto único do autor legião pode apropriar-se da indústria cultural para ganhar projeção. Na Bíblia cristã, João é o autor do *Apocalipse*¹¹; para os freqüentadores da igreja “oficial”, para a alta burguesia da cidade, para os senhores de alta classe, o fim do mundo seria a ascensão de líderes como João, para o qual a ideologia dominante, massificadora, é a encarnação do *diabo*, aquele com quem o Santo Cristo foi ter em Brasília, daí a utilização dos acordes, na última estrofe, que marcaram as idas ao *inferno*. A santificação popular de João encerra em si, portanto, a inversão já sugerida anteriormente entre as noções de *bem* e *mal*: anuncia-se uma nova *alternativa de futuro* – espécie de *inferno* para as elites –, a da revolução social, por meio da utilização dos canais da indústria cultural para a projeção de uma cultura popular renovada, cidadina, cantada pelo autor legião urbana. Mais do que resistir, agora, o cordel urbano de Renato Russo é meio de superar a alienação.

A combinação entre indústria cultural e cultura popular culmina na canção de rock *Faroeste Caboclo*, produzida na lógica do mercado fonográfico roqueiro, difundida nos jornais, nas rádios e nos canais de tv, mas carregada de elementos da literatura de cordel e do ideal de sensibilização dos ouvintes para questões sociais brasileiras como a desigualdade social, a pobreza, a alienação e a violência urbana.

4.8 Eco do direito ao grito

¹¹ Devemos esta lembrança à professora Lílian Jacoto.

Nos últimos versos de *Faroeste Caboclo*, surge um motivo que teria levado João a Brasília e que o ouvinte desconhecia: sua vontade de “falar com o presidente para ajudar toda essa gente que só faz sofrer”. Surge, com esse trecho, o encerramento da análise da canção e o encaminhamento das considerações finais.

Primeiramente, esses versos sugerem, mais uma vez, a ancestralidade da canção na literatura de cordel. Por meio deles, João ganha uma última faceta, a política, a de “líder dos pobres”, que não só os representa no sentido de que *os simboliza*, mas também no de que é *seu representante legítimo* junto ao presidente. Trata-se de herói de origens populares, nascido no sertão, retirante cuja história nos é contada por um cantador que se oculta atrás do autor legião urbana, radicalmente coletivo, em oposição às ideologias dominantes.

Mais interessante, entretanto, é a última das hipóteses a respeito de *Faroeste Caboclo*: a de que é possível entrever, na canção, em alguma medida, a intenção de *conscientizar* o ouvinte a respeito das mazelas experimentadas, no Brasil real, por retirantes como João. Tentaremos demonstrar a validade desse raciocínio por meio de apenas uma palavra: a última do texto, “sofrer”, cuja última sílaba se alonga mais do que qualquer outra em todos os momentos de passionalização do texto, num eco acompanhado pelo rock rápido, de três acordes em guitarra elétrica, o *Leitmotiv de João*.

Acreditamos que o alongamento dessa última sílaba – espécie moderna de melisma pronunciado em meio ao rock básico e antecipado por uma pequena seqüência de acordes em violão – sintetiza muitas das outras hipóteses anteriormente citadas e faz *Faroeste Caboclo* brilhar na galeria das canções de protesto.

Segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994, p.591), um melisma é “um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas sobre uma única sílaba, especialmente no canto

litúrgico”. É evidente que o alongamento da última sílaba de “sofrer”, em *Faroeste Caboclo*, dista sensivelmente do canto litúrgico, mas tomamos a liberdade de utilizar o termo pela sua proximidade ao universo religioso que, como vimos, povoa o imaginário da canção popular, seja nos Estados Unidos, nas “igrejas dos pobres” citadas por Hobsbawn, seja no Brasil, nos cordéis a respeito de Padre Cícero ou Antônio Conselheiro, citados por Manuel Diegues Júnior. Teríamos, então, o final da canção aludindo à predestinação de João como líder popular em sua canonização *in partibus*, espécie de santo que intercede pelo povo junto ao poder público.

Essa aclamação popular, por sua vez, está intimamente associada à intervenção política de João, personagem apartidária por natureza, que assemelha a canção, novamente, ao jazz descompromissado de que falava Hobsbawn, aquele que, por sua filiação inerente aos pobres, porque lhes descreve as mazelas do cotidiano, é mais protesto do que qualquer outro, em semelhança à resistência afirmativa do cordel apontada por José Antônio Pasta Júnior. Já vimos que os roqueiros dos anos oitenta viviam o dilema de protestar sem associar-se explicitamente a algum posicionamento político-partidário. Nesse sentido, o vestígio de cordel em *Faroeste Caboclo* parece-nos a solução mais acertada: o protesto se faz não por meio de um receituário ideológico – prática que orientou muito da canção de protesto das gerações anteriores de cancionistas brasileiros – embutido na canção, mas por meio de uma prática de produção literária radicalmente *coletiva*, que rompe com a noção de *autoria*.

Finalmente, o efeito de sentido obtido pelo alongamento da sílaba final da canção, é a sensação de *incompletude* deixada pela história de João, que “não conseguiu o que queria quando veio pra Brasília”: interceder pelo povo, junto à autoridade pública maior da nação. Abusando dos termos religiosos: a *missão* de João está incompleta, mas sua *via-crucis*,

cantada numa letra de registro popular, pode inspirar os ouvintes a completar aquela *vocação* para o destemor às diferentes instâncias da classe dominante que vimos no texto – a própria igreja, a escola, a família conservadora, o reformatório, a cadeia, o ministro, o senhor de alta classe, o general de dez estrelas, a polícia corrupta.

O acompanhamento *rock*, com três acordes de guitarra, baixo e bateria, encerra a análise: trata-se daquela fusão, proposta pela Legião Urbana, do registro popular, na letra, com o rock, na música, expressão clara do *sonho* de que, por meio da capilaridade da indústria cultural, seja possível propagar o protesto inscrito em *Faroeste Caboclo*. Acreditamos que as considerações de Antonio Candido a respeito da literatura erudita tenham validade, também, na canção popular urbana, especificamente no rock nacional de *Faroeste Caboclo*: as inovações no plano formal, em que a adoção dos modelos estrangeiros deixa de ser *dilema*, podem ser uma forma de combate de autores de países como o Brasil, cientes que estão da injustiça social de que são vítimas seus conterrâneos mais pobres. Ecoa, ao final da canção, o *direito ao grito*, que convida à revolução social.

5. Considerações finais

Plagiando José Antônio Pasta Júnior, cada execução de *Faroeste Caboclo* talvez seja um instante para o qual confluem inúmeros marcos importantes da memória, que se fazem todos conjuntamente *presentes e ativos*, no presente contínuo, radicalmente coletivo, sobretudo porque é *canção*, e cada vez que se recorda uma canção, – tomando, agora, as palavras de Luiz Tatit – recorda-se um fragmento de tempo. Talvez esse fragmento de tempo, no longo cordel urbano de Renato Russo – expressão roubada de José Miguel Wisnik –, seja a história do povo brasileiro, contada como cordel, respondendo, de certa forma, aos dilemas formais da literatura erudita, usando toda a parafernália tecnológica da indústria fonográfica – a guitarra elétrica, o baixo, a bateria, os microfones, os amplificadores, as ondas do rádio, a prensa do LP – para tentar protestar alto, cada vez mais alto, que há, no Brasil, gente que só faz sofrer.

É fato que o rock nacional dos anos oitenta, antes de ser tragado pelos procedimentos de standardização da indústria cultural, renovou o mercado de música no Brasil, asfíxiado, em certo sentido, pelos monstros sagrados da MPB. Em *Faroeste Caboclo*, observamos não só a permeabilidade à literatura erudita – bastante característica da MPB – mas também aos temas *regionais*, aparentemente tão adversos àquela geração jovem que se dizia rigorosamente *urbana*, que, em alguma medida, tanto rejeitava a MPB que “tornava bela a imunda realidade”, nas palavras de Clemente Nascimento, quanto os regionalismos – a música caipira, por exemplo. Nenhum fã de rock nacional dos oitentas parece ter notado, mas uma das músicas mais emblemáticas desse período e desse gênero versa, exatamente, a respeito de um retirante que vai à capital. Nunca fomos tão brasileiros: poderíamos fugir à Bossa Nova, à MPB, à Tropicália, fazendo nós mesmos as nossas

músicas, com arranjos sujos e rimas pobres, ao estilo do punk britânico ou norte-americano, mas não poderíamos fugir ao Brasil.

Os roqueiros talvez também não tenham percebido que, em *Faroeste Caboclo*, a profusão de gêneros musicais sinaliza para uma característica intrínseca ao rock, sua permeabilidade a outros gêneros, principalmente a ritmos regionais, apontada por Steven Connor, que, de certo modo, antecipava muitas das canções e das bandas que fariam sucesso na década seguinte, de noventa, em que o rock ficou em segundo plano. O Sepultura, a mais importante banda brasileira de heavy metal, de sucesso respeitável no exterior – de que, inclusive, Renato Russo gostava muito – gravou, em 1996, em seu CD *Roots*, canções em que à bateria de Igor Cavalera se fundia a percussão de índios Xavantes ou ao surdo de meio, ao garrafão d’água, ao djembe, à lataria e ao chocalho pajé de Carlinhos Brown; Chico Science e Nação Zumbi, projetavam para o Brasil, com o CD *Da lama ao caos*, o *manguebeat*, gênero que também guarda ancestralidade em ritmos populares do Recife, além das guitarras do rock. No seu *Monólogo ao pé do ouvido*, ouvia-se que

*Modernizar o passado é uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
O medo dá origem ao mal
O homem coletivo sente a necessidade de lutar
O orgulho, a arrogância, a glória
Enchem a imaginação de domínio
São demônios os que destroem
O poder bravio da humanidade
Viva Zapata!
Viva Sandino!
Viva Zumbi!
Antônio Conselheiro
Todos os Panteras Negras
Lampião sua imagem e semelhança
Eu tenho certeza eles também cantaram um dia*

Uma comparação entre a canção acima – sem indicação de *autoria* no encarte – e *Faroeste Caboclo* seria extremamente fértil para investigar desdobramentos da proposta de, amparando-se na cultura popular, utilizar os canais da indústria cultural para tentar aniquilar a alienação e conscientizar o público – atenção à evolução musical que é *modernização do passado*, ao *homem coletivo* que sente a necessidade de lutar, aos *demônios* que destroem o poder bravio da humanidade, às aclamações de Antônio Conselheiro e Lampião. Mais recentes são as propostas do Cordel do Fogo Encantado e do Teatro Mágico, cujas apresentações lembrarão o *presente único* apontado por José Antônio Pasta Júnior. Estes são apenas alguns dos muitos exemplos que poderiam ser dados para ilustrar o alcance que tem o amálgama de gêneros e registros de *Faroeste Caboclo*. Em poucas palavras, é possível afirmar que o rock nacional já alcançou a *maturidade*, porque já tem uma *tradição* – no plano da letra e no plano da música – e porque essa tradição se insere na história da nossa canção popular urbana.

Confluem para *Faroeste Caboclo*, aliás, características inerentes ao rock como um todo e à canção popular brasileira. Aquele, pela permeabilidade a outros gêneros, devido à necessidade constante de renovação, com fins lucrativos, deixa-se contaminar de ritmos locais; esta, pela filiação inegável ao mercado da música, com os mesmos fins lucrativos, acaba eivando-se de elementos da cultura popular, da cultura erudita e das determinações da indústria cultural. Com jeito de cancionista, *Faroeste Caboclo* talvez tenha feito tanto sucesso pelo malabarismo com que nela se equilibram componentes tão diferentes.

Esse mesmo malabarismo talvez seja expressão da tentativa de atar o erudito ao popular na música brasileira, até na cultura brasileira como um todo. Pasta já avisava que o olhar do intelectual não está pronto para a literatura de cordel porque ela não cabe nas

categorias de que este dispõe para a classificação de textos literários. Os trabalhos de Tatit e Wisnik já apontam para a análise de canções dos grandes compositores da MPB, em sua maioria os consagrados pela “elite popular”; teremos nós o olhar preparado para a análise das canções de rock nacional? Temos a pretensão de ter dado um passo nessa direção, partindo sempre do pressuposto, ao longo de toda a análise, de que, especificamente em *Faroeste Caboclo*, aquele malabarismo, além de carregar essa canção de riqueza de recursos, é meio de protesto e tentativa de conscientização – talvez seja mais prudente dizer de *sensibilização* – do público, elevado à máxima potência pela parafernália tecnológica e pela vasta penetração, entre as massas, da indústria cultural. O risco será, sempre, o comprometimento da integridade do artista e de sua obra.

Na breve investigação das perspectivas de Walter Benjamin e Theodor Adorno, pretendemos, exatamente, aferir até que ponto se corria esse risco. Tentativa, talvez, desnecessária porque, para este, é mais que evidente que *Faroeste Caboclo* insere-se rigorosamente na categoria da música ligeira, alienante, passa longe das propostas de Schoenberg, por exemplo. Para aquele, entretanto, é possível *politizar* a arte, já que, depois das técnicas de reprodução, toda obra de arte é produto. Acreditamos, mais uma vez, que, permeável à cultura popular e à literatura erudita, a canção da Legião Urbana pode conter algum potencial de combate, nos termos de Antonio Candido, por mais que faça parte da lógica do mercado dos produtos culturais.

É exatamente esse *potencial de combate*, além das temáticas do *retirante* e da *alternativa de futuro*, o ponto de contato entre *Faroeste Caboclo* e a literatura erudita brasileira. Nos textos investigados, os autores são também malabaristas, porque pretendiam dar forma literária à pobreza, de modo que exercessem o *direito ao grito* e *combatessem* por meio da literatura, sem submetê-la cegamente à urgência da revolução social, mas

fazendo desta uma emergência estética. Em *Vidas Secas*, identificamos a tentativa de contar a miséria do retirante por meio de pesquisa psicológica em que autor deseroíza o assunto; as personagens do romance depositavam, ao final, toda sua alternativa de futuro na aquisição da cultura letrada. Em *A hora da estrela*, a solução formal para relatar a história de Macabéa e os dilemas da ficção foi a utilização do teatro popular como fio condutor do texto, cuja linguagem se dilacerava em tragicomédia; aqui, a lógica de mercado atropela a protagonista que vislumbra uma alternativa de futuro. Em *Faroeste Caboclo*, contar a trajetória do retirante era fazer que o eu que cantava desaparecesse na forma de *autor legião urbana*, à moda de cordel, mas com as contribuições musicais da indústria cultural, através das quais se vislumbrava a alternativa coletiva de futuro, que transcendia o desejo de adquirir a cultura erudita – muitas vezes, uma outra forma de dominação – e o de mergulhar na facilidade da alienação total. Por ser canção – isto é, por lidar *não só com o universo literário, mas também com o musical* –, a proposta da Legião Urbana talvez tenha sido a que fez mais malabarismos para falar a respeito do retirante. Três propostas diferentes, em que se entrevê o mesmo desejo: acabar com o *sofrer* Brasil, grito que ecoa em nossos ouvidos ao final de *Faroeste Caboclo*.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição in *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. [S.l.]: DBA, 2002.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLZ, Norbert W. Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria: teoria da mídia em Walter Benjamin. *Revista da USP*, São Paulo, no. 15, 1992.

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

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo, Terceira leitura, FFLCH-USP, 1993.

_____. *Ficção e confissão*. Ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CASTILHO, Angélica e SCHLUDE, Erica. *Depois do fim: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana*. Rio de Janeiro: Hama, 2002.

CEILÂNDIA. Disponível em <<http://www.ceilandia.com/infogerais.htm>>. Acesso em 20 dez. 2006.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. Rio de Janeiro: Loyola, 2000.

Conversações com Renato Russo. Campo Grande: Letra Livre Editora, 1996.

DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo: o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto a barca corria*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

DIAS, Márcia Tosta. A grande indústria fonográfica em xeque. *Margem Esquerda*, São Paulo, n. 08, p.177-191, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GALVÃO, Leandro. Curiosidades sobre Faroeste Caboclo e sobre a Festa Rockonha. 2004. Disponível em: <<http://divirta-se.correioweb.com.br/materias.htm?codigo=1198>>. Acesso em: 17 jan. 2007.

GASPARI, Elio; DE HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito. Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HOBBSAWN, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

JÚNIOR, Alberto Bahouth. Pioneiros e Precursores: Sinopse histórica das Cidades-Satélites do Distrito Federal. *Revista Taguatinga*. Taguatinga 1969, ano 20, n.78. Disponível em <<http://www.taguatinga.df.gov.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2007

JÚNIOR, José Antônio Pasta. Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo, in *Cultura brasileira: temas e situações*, organizado por Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1992.

JUNIOR, Manuel Diegues et al. *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PASTORE, José. *Brasília: a cidade e o homem*. Uma investigação sociológica sobre os processos de migração, adaptação e planejamento urbano. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1969.

PLANALTINA. Disponível em <<http://www.planaltina.df.gov.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2006.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 63^a ed. São Paulo: Record, 1992.

ROSSI-LANDI, Ferruccio. *A linguagem como trabalho e como mercado*. São Paulo: Difel, 1985.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
(Coleção Ofício de arte e forma)

DISCOGRAFIA

Camisa de Vênus. *Camisa de Vênus*. Som Livre. 1983. LP

Chico Science e Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Chaos. Sd. CD.

Legião Urbana. *Que país é este – 1978/1987*. EMI. 1987. LP

Lobão. *O rock errou*. RCA. 1986. LP.

Paralamas do Sucesso. *Selvagem?*. EMI. 1986. LP.

Sepultura. *Roots*. Roadrunner Records. 1996. CD.

FILMOGRAFIA

Botinada: a origem do punk no Brasil. Gastão Moreira, 2006.