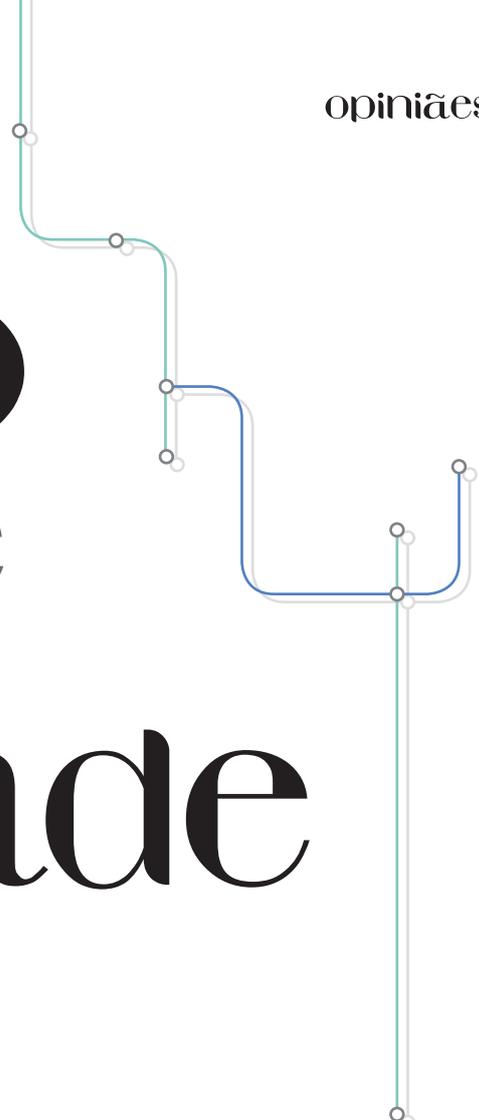


renato russo e a cidade



*Elisângela Maria Ozório*¹

Resumo:

Este artigo pensa como o centro urbano adentra o universo das canções-poemas “Música urbana”, “Fábrica” e “Música urbana 2”, lançando mão dos discursos utópico e distópico. Para isso, o artigo parte da referência à cidade do poema de Almeida Garrett, passando para o olhar crítico de Walter Benjamin sobre a modernidade e a ausência do herói, uma vez que a literatura moderna tende a vagar o lugar do herói, fornecendo espaço para a criação de representantes de herói. Posteriormente, o artigo debruça-se sobre a teoria de Russel Jacoby, em que exemplifica a distopia como a outra face da utopia. Sem a utopia, seria impensável a existência da distopia. Sobre o amargor da distopia, Renato Russo presentifica a cidade, dando saliências ao feio, ao degradante e ao comum. A cidade de Renato Russo compõe-se de aglomerados populacionais, que resultam em uma música sobre a cidade.

Palavras-chave:

Renato Russo; canções-poemas; cidade.

Abstract:

This article examines how the urban centre pervades the universe of the poetic songs “Música Urbana”, “Fábrica” and “Música Urbana 2”, making use of utopic and dystopic discourses. For that, the article begins with a city reference in a poem by Almeida Garrett, moving on to Walter Benjamin’s critical perspective on modernity and the absence of the hero, since modern literature tends to turn the hero’s place vacant, making room for the creation of hero representatives. Next, the article deals with the theory of Russel Jacoby, in which he defines dystopia as the other side of utopia. Without utopia, the existence of dystopia would be inconceivable. On the bitterness of

¹ Universidade Estadual de São Paulo (Unesp). E-mail para contato: profelisma@gmail.com.

dystopia, Renato Russo makes the city present, giving emphasis to the ugly, the degraded and the ordinary. Renato Russo's city is composed of population clusters, which result in city-themed music.

Keywords:

Renato Russo; poetic songs; city.

Almeida Garrett, durante a literatura romântica, escreveu "Estes sítios!", divisando os espaços campo e cidade. A divisão proporcionava a representação bela do campo, como o ambiente de paz, harmonia e amor, enquanto a cidade, presentificava-se no lugar das vaidades, em que o ser humano curvava-se diante das paixões más, porque a sua alma estava rendida ao inferno: "E oh! deixar tais delícias como esta! / E trocar este céu de ventura / Pelo inferno da escrava cidade" (GARRETT, 2000, p. 256). Para o eu lírico da poesia de Almeida Garrett, estar no paraíso significava viver na natureza, porque a pureza da fauna e da flora colaborava para um ser humano bondoso e honesto. O contrário do paraíso consistia na cidade, o inferno, porque, nela, a crueldade das máquinas e do dinheiro reinava sobre as ações humanas. O homem da cidade acabava por absorver essa crueldade, transformando-se no ser mal-doso. Logo, a poesia de Almeida Garrett traduz a diferença entre a utopia e a distopia, porque o sonho perfeito, que culmina no paraíso, forma a utopia do Romantismo, que pregava, em uma de suas fases, a natureza como o espaço de perfeição. Por outro lado, a cidade, vista pelo viés do imperfeito, invade o discurso da distopia. A distopia de Garrett caracteriza-se pelo lado obscuro e feio da cidade, sendo que este lado contribui para as ações e a personalidade do homem. A partir da temática romântica do poeta sobre a cidade como o espaço imperfeito e distópico, traça-se um pequeno resquício da representação da cidade nas canções-poemas de Renato Russo, que ora trabalham com o discurso utópico, ora com o discurso distópico.

Desse modo, herdando a temática de que a cidade caracteriza-se pelo baixo indivíduo, Renato Russo (líder, cantor e compositor da banda de *rock* Legião Urbana) representa a área urbana sob o julgamento do feio e do lugar repleto das imperfeições. O mau cheiro, as diferentes casas e as relações de trabalho fazem-se de substâncias poéticas, criando uma imagem da área urbana a partir do sentimento de repulsa e de asco. No entanto, o sentimento de asco não espanta as pessoas que escolhem a cidade para sobreviver. As canções-poemas "Música urbana", "Música urbana 2" e "Fábrica" trazem a imagem da cidade imperfeita.

Na leitura do texto de Walter Benjamin (2000), vê-se a discussão sobre a modernidade literária, que explora a poética da cidade. Fugindo do discurso literário de avanço e de progresso da cidade, a modernidade discutida por Benjamin recria o espaço urbano das pessoas comuns, que esperam, de alguma forma, uma vida melhor, mesmo que vivam com os trapos da sociedade:

[...] é impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doentia, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pela alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas... esta população espera os milagres a que o mundo lhe parece dar direito; sente correr sangue purpúreo nas veias e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e às sombras dos grandes parques. (Baudelaire apud BENJAMIN, 2000, p. 11-12)

Ao expor a citação de Charles Baudelaire, Walter Benjamin permite observar que a cidade da modernidade não é mais a cidade do lugar perfeito, em que as pessoas vivem no conforto, porque o seu rápido desenvolvimento licencia condições para o progresso individual do homem. A citação de Baudelaire determina a cidade da poesia moderna: a cidade dos marginalizados; isto é, a cidade dos trabalhadores, dos desempregados, dos segregados. Todos eles feitos de abandono e solitários, porque vivem à sombra dos grandes e imperiosos prédios, que ajudaram a edificar com o uso de seu trabalho. Essa população cheira o pó das fábricas, doa a força do trabalho e a saúde à manufatura industrial. Vivendo – ou sobrevivendo – da fábrica, o homem, descrito como o operário, mas que pode ser considerado como o ser humano que vive na modernidade, ajuda o meio urbano a se desenvolver e a construir as obras-primas da cidade. Todavia, marginalizados pela elite social, os operários não usufruem dos resultados de seu próprio trabalho, porque não podem frequentar os lugares da elite, que se configuram como as obras-primas.

Na canção-poema *Fábrica* (1986), Renato Russo representa a mutação do campo para a cidade, reunindo-a na imagem da indústria:

Fábrica

Nosso dia vai chegar,
Teremos nossa vez.
Não é pedir demais:

Quero justiça,
 Quero trabalhar em paz.
 Não é muito o que lhe peço –
 Eu quero trabalho honesto
 Em vez de escravidão.

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

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

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

Que venha o fogo então.

Esse ar deixou minha vista cansada,
 Nada demais.

“Fábrica” inicia com a esperança da utopia, porque a canção-poema projeta dias melhores, em que todos terão sua vez na cidade. Diante da projeção, o discurso poético demonstra os sonhos de justiça por meio das relações trabalhistas igualitárias: “Quero trabalhar em paz” e “Em vez de escravidão”. Após a canção caminhar sobre a esperança, na terceira estrofe, defronta-se com a indiferença e a realidade cruel da sociedade, contrapondo-se com a natureza presente nos fragmentos “O céu já foi azul” e “E o que era verde aqui”, que trazem o lugar bonito e perfeito e aproximam-se das representações utópicas de Almeida Garrett. O discurso de Renato Russo não se centraliza nesta utopia, visto que a recriação da cidade desmancha e define o paraíso. O céu, antes azul, “agora é cinza”, e o verde “já não existe mais”. A natureza obrigatoriamente cede suas belezas para o feio: a construção das fábricas – “Quem guarda os portões da fábrica?”.

Perfilhando sobre o discurso do feio, a canção-poema abre-se para a distopia, que nega a existência do perfeito. Para isso, Renato Russo utiliza a indagação “De onde vem a indiferença/Temperada a ferro e fogo?”. A retórica do compositor poético define a população marginalizada, que trabalha nas fábricas, sob o calor do fogo e a dureza do ferro, mas que não participa dos benefícios dela. Na mesma estrofe, a retórica é substituída pela ironia em “Quem guarda os portões da fábrica?”, como se incitasse a rebelião dos empregados. A fábrica, símbolo da cidade e do poder, escraviza os operários, que protegem a fábrica e, conseqüentemente, o proprietário. Dessa forma, quem protege os portões são aqueles que poderiam derrubar as hierarquias sociais das quais o assalariado faz parte.

Em outros versos, a distopia ressurge mais explícita: “Quem me dera acreditar/ Que não acontece nada de tanto brincar com fogo”, porque o eu poético, o trabalhador, sabe que provocar o proprietário (personificado em “fogo”) resulta em punições. O trabalhador perde as esperanças de uma vida melhor, porque a cidade das fábricas não tem justiça, pois prioriza sempre o “mais forte”, o proprietário, que, por sua vez, impõe um serviço escravo ao empregado: “Aqui reside a diferença entre utopia e distopia: as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em idéias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade” (JACOBY, 2007, p. 40).

Para Russel Jacoby, a distopia está ligada ao término da liberdade do homem diante das hierarquias sociais. Ela não se encarrega de ser o oposto da utopia, a crença de um lugar perfeito, em que a liberdade fundamenta-se. O fim do sonho utópico prolonga-se para a construção da imagem distópica. Daí a distopia existir porque há a imagem primeira, a da utopia. Quando a utopia atinge o próprio fracasso, a distopia aparece. Quando as hierarquias sociais não mais asseguram a imagem perfeita, as sociedades recaem sobre a imagem da distopia, porque as desigualdades e o individualismo ocasionam a solidão e a desesperança no ser humano, que, na canção, configura-se no operário. Quando o empregado se sujeita ao sistema de trabalho da fábrica, transforma-se em um ser sem liberdade.

A canção-poema “Fábrica” executa o discurso distópico justamente sobre o fracasso da utopia, porquanto a fábrica não controla mais o sonho do progresso, da aquisição igualitária de bens materiais que elevariam o indivíduo a obter liberdade. A fábrica aprisiona os funcionários, os donos são indiferentes aos problemas das pessoas comuns,

a cidade converte-se ao pó e ao cinza, a beleza do espaço social não mais existe, e a “vista cansada” advém do ar poluído da fábrica.

“Música urbana”: o discurso distópico na representação da cidade

O discurso distópico tende para a representação do feio e da falta de esperança. A cidade distópica não reconhece a importância do homem para o desenvolvimento da sociedade, bem como sobrevive do caminhar do homem comum e abandonado. “Música urbana” (2000) recorre ao discurso distópico por meio da representação da grande cidade, exaltando o movimento diário dos carros e o andar do homem solitário:

Música urbana

Contra todos e contra ninguém
O vento quase sempre
Nunca tanto diz
Estou só esperando
O que vai acontecer
Eu tenho pedras nos sapatos
Onde os carros estão estacionados
Andando por ruas quase escuras
Os carros passam

As ruas têm cheiro
De gasolina e óleo diesel
Por toda a plataforma
Toda a plataforma
Por toda a plataforma
Você não vê a torre

Tudo errado, mas tudo bem
Tudo quase sempre
Como eu sempre quis
Sai da minha frente
Que agora eu quero ver
Não me importam os seus atos
Eu não sou mais um desesperado
Se eu ando por ruas quase escuras
As ruas passam



Em oposição a “Fábrica”, “Música urbana” ganha a cidade com a visão mais particularizada do eu poético, “Estou esperando/ o que vai acontecer”, que exprime o olhar do homem de dentro da cidade; o homem que sente o vento e cheira o ar fétido da área urbana: “As ruas têm cheiro/ De gasolina e óleo diesel”. A sinestesia provoca no leitor-ouvinte a presença do movimento rápido dos carros e dos trens, porque o odor sugere a presença dos objetos, que utilizam a gasolina e o óleo diesel. Igualmente, no verso “Por toda a plataforma”, o outro não percebe a torre de comando, que tudo controla. A plataforma e a torre fazem alusão aos anos da repressão política, porque “Música urbana” integrava o repertório musical do Aborto Elétrico, banda musical originada no final da década de 1970 e início da de 1980, quando o país vivia ainda sob o comando do regime militar. Aborto Elétrico tinha Renato Russo como um dos componentes. Apesar da censura, os jovens de Brasília, principalmente Renato Russo, encontraram na expressão musical a chance de criar canções-poemas com críticas à ausência de liberdade. Com o fim de Aborto Elétrico, ainda na década de oitenta, surgiram duas bandas, a Capital Inicial e a Legião Urbana. Renato Russo migrou para esta última. Foi Capital Inicial que herdou do repertório do Aborto Elétrico a “Música urbana”, sendo que a letra da canção é de autoria de Renato Russo. Retornando a “Música urbana”, a dita sinestesia deixa clara a posição do eu poético. Através dele, restitui-se e sente-se a cidade.

Charles Baudelaire, no tratamento da pintura, diz que “há, na vida ordinária, na metamorfose cotidiana das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista igual velocidade de execução” (BAUDELAIRE, 2010, p. 18). Os fatos cotidianos, da vida comum, acontecem de forma rápida e simultânea, homens trabalham ao mesmo tempo em que carros transitam e/ou crianças brincam. O artista da pintura dá-se ao exercício de apreender a simultaneidade do cotidiano nos quadros. Isso exige do pintor igual velocidade da vida moderna.

“Música urbana” resgata a velocidade da cidade, em um ritmo rápido e massificador, característico do *rock*. O *rock*, uma música híbrida (porque surge da fusão dos estilos musicais *blues*, *rhythm and blues*, *jazz*, *country* e *gospel*), canta os comportamentos, que estão na sociedade, bem como seu som agressivo tende a contestar as hierarquias e a ser ouvido por todos. No *rock* de “Música urbana”, as imagens encadeiam-se, tentando reconstruir o movimento da vida ordinária: “os carros estão estacionados/ Andando por ruas quase escuras/ Os carros passam”.

Novamente, o discurso distópico adentra a canção, demonstrando que a organização da sociedade encontra-se errada; contudo, a indiferença do eu poético impossibilita-o de agir: “Tudo errado, mas tudo bem” e “Não me importam os seus atos”. A indiferença do eu poético é vista com Emil Cioran quando discorre sobre a utopia e levanta conceitos da distopia: “Sem desejo nem vontade de destruir, é suspeito, venceu o demônio ou, o que é mais grave, nunca foi possuído por ele” (CIORAN, 2011, p. 13). Nas palavras do filósofo, o demônio significa o espírito revolucionário, que não permite ao ser humano aceitar as atrocidades da sociedade, por causa disso, o demônio pode sintetizar a revolução, porque condiz com o inconformismo da pessoa frente ao mundo de desigualdade. Isso dirige-se para dois tipos de maturidade: a primeira condizente com a conformação; e a segunda, com o inconformismo. Na primeira, o homem conformado habita a distopia, porque não mais acredita na liberdade plena, não tem mais sonhos de alcançar um mundo perfeito. Ele enterra-se na indiferença e na conformação de se viver em uma cidade mal estruturada, em que a presença do belo divide o feio, a riqueza e a pobreza. O eu poético de “Música urbana” assemelha-se ao homem maduro conformado, porque, vivendo na cidade, com toda a velocidade do espaço ordinário, o eu poético não se importa mais, vive às escuras, parado, apenas observando o ambiente: “As ruas passam”, são todas iguais, o ser é apenas mais na multidão, por isso, estagna-se no centro da cidade.

Paulo Leminski, no ensaio “Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl”, explica a situação da pós-modernidade, que, apesar de vir depois da modernidade de Benjamin, pode nos esclarecer a recriação da cidade por meio de Renato Russo. No texto, a pós-modernidade traz a urbanização e o desenvolvimento veloz da indústria e da tecnologia, o que ocasiona, cada vez mais, a aquisição de bens de consumo: “O mundo ‘pós-moderno’ é um mundo atomizado, onde as pessoas (e a Pessoa) se tornam mônadas isoladas entre os milhões que habitam a Grande Cidade em que este planeta está se transformando” (LEMINSKI, 2011, p. 89).

O mundo pós-moderno de Leminski configura-se em um átomo: a Grande Cidade. Nela, os seres humanos são partículas individualizadas e indivisíveis, porquanto o átomo depende dos seres da sociedade para existir; em contrapartida, apesar da indivisibilidade do átomo, os indivíduos não se reconhecem como partes de um coletivo, que forma a cidade atômica. A cidade não se divide, porque a massa humana é uma. Porém, o humano, que é massa, não se encara como o todo, e sim como o ser individual. A pós-modernidade descrita por Paulo Leminski também compõe a modernidade, sendo que Renato Russo trabalha com as questões da modernidade.

“Música urbana 2” e a massa do átomo de Paulo Leminski

A massa atômica de Paulo Leminski faz parte do universo da modernidade, uma vez que o homem moderno vê-se como o ser individual, que não integra uma comunidade. A sociedade, por sua vez, interage com o homem como se fossem as partículas de sua fundação. Tudo o que há, na cidade, são elementos que a formam, porque são as partículas do átomo. “Música urbana 2” (1986) trabalha com os elementos que constroem a cidade; daí localizar-se na massa do átomo de acordo com as descrições de Leminski:

Música urbana 2

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

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

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

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

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

A massa de “Música urbana 2” resume-se à sinfonia e à imagem prismática da cidade: desde as casas – “Em cima dos telhados as antenas de TV tocam a música urbana” – até o nascimento – “E mais uma criança nasceu”. O ritmo da cidade vem da dureza do cotidiano; por isso, o ritmo musical, confrontando-se com as canções “Fábrica” e “Música urbana”, firma-se em uma voz saliente sobre a melodia instrumental do *rock*. A voz torna-se a condutora primeira da linguagem poética, o que faz memória a Paul Zumthor, quando determina que a voz presentifica a palavra poética: “Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como presença. Cada um de nós pode fazer a experiência do fato de que a voz, independentemente daquilo que diz, propicia gozo” (ZUMTHOR, 2005, p. 63). A voz coloca a presença da poesia e torna a linguagem da canção em uma poesia vocalizada, porque propicia a experiência da palavra poética, agora materializada pela voz, e atinge o gozo da mesma. A canção acima transforma-se, pela voz do cantor, em uma experiência da palavra poética, que recria o mundo atomizado.

A voz de “Música urbana 2” representa a massa cidade a partir dos elementos de degradação do homem e do choque que provocam: “mendigos”, “PMs”, “viciados”, “crianças sujas”. A cidade ordinária faz o mundo do homem ordinário. O que reúnem todos eles é a música urbana; o som e a sincronia da urbanização.

A gradação na quarta estrofe assemelha-se ao vômito das partículas da cidade: “Os uniformes/ Os cartazes/ Os cinemas/ E os lares/ Nas favelas/ Coberturas/ Quase todos os lugares”. A gradação funciona como *flashes* de uma câmera, porque as imagens mudam como em um piscar de luz, sendo remontadas quase simultaneamente. Logo, as imagens piscadas vão compondo o cenário da cidade. Mais uma vez, a situação corre para a performance de Zumthor (2005, p. 87): “Aquilo que denomino *performance* na acepção anglo-saxônica do termo, é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido”. Nas leituras de Zumthor, toda forma poética carrega dentro de si a performance, uma maneira de teatralização do signo poético. Tal teatralização toca os sentidos humanos, encaminhando o leitor para a recriação imagética. Quando a forma poética vem não só da escrita, e sim da voz cantada, a performance torna-se mais presente e clara, porque os sentidos explorados têm amplo espaço de movimento, e a imagem poética chega plenamente ao corpo físico. A gradação de “Música urbana 2” condiz com a forma poética vocalizada; já que o signo poético vocalizado por uma voz dura, incisiva e seca recria a cidade grande e os pedaços que a compõe: uniformes referem-se aos operários; os cartazes, às propagandas publicitárias; os cinemas, à diversão da massa; os lares, às casas de todos; as favelas, à moradia dos marginalizados; as coberturas; à moradia da elite. Todos eles localizam-se na complexa organização social da cidade; são percebidos por uma voz próxima ao grau zero (quando a melodia da voz aproxima-se do tom das conversas diárias), que realiza representativa e imagetivamente o cenário da cidade com suas personagens: as casas, os postes, a rua, as pessoas comuns. A voz não só retoma a constatação do que é a cidade da canção pela falta de exaltação ou sussurros (entonações típicas da música), mas porque “fala” ritmicamente (grau zero da música) o cenário e as suas personagens. A performance de “Música Urbana 2” não deriva da apresentação do intérprete em *shows*, porque, segundo Paul Zumthor, a performance não deve ser vista somente quando há espetáculos. Ela pode ser vista também na leitura de um poema, quando o texto poético, apesar da leitura, muitas vezes, silenciosa, compõe-se de uma voz que cria a imagem do teatro que dá vida e matéria à palavra. Ademais, ao se tratar do *rock*, como acontece com as canções-poemas de Renato Russo, o intérprete oscila o seu espaço de execução com o do ouvinte, porquanto o *rock* traduz-se por uma música de comunhão, sendo que ouvinte e intérprete participam ativamente e partilham da palavra roqueira. A performance de “Música urbana 2” deriva do canto convidativo do *rock*, bem como da recepção aqui e agora (no momento em que se escuta a canção) da mensagem teatralizada por meio da voz do cantor, seja o intérprete, seja o ouvinte.

Dessa maneira, a performance de “Música Urbana 2” fica por conta das referências aos elementos da cidade (as ruas, as casas e as pessoas), como observado anteriormente. Essa performance, por sua vez, reafirma a ausência do herói da modernidade – “Porque o herói moderno não é o herói – é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 2000, p. 28). De acordo com Walter Benjamin, a modernidade literária não trabalha com o herói típico, forte e honrado. Este papel está vago, o que causa ocupação por um representante. Por outro lado, o representante heróico não se define pelas mesmas qualidades. Ele concentra os defeitos e as fraquezas do ser humano comum. Todo o trabalho de Benjamin sobre

o herói ausente na modernidade consiste na análise de Charles Baudelaire. No nosso caso, e não muito dessemelhante, o herói de “Música urbana 2” ausenta-se, porque há apenas os candidatos a representantes do heroísmo. Os policiais, os mendigos, os motociclistas, as crianças e os viciados comportam-se como candidatos; contudo, o grande representante de herói é a própria cidade, que existe na convivência dos candidatos.

Em vista disso, sendo a cidade o herói da canção-poema, o discurso recai sobre a distopia, uma vez que a importância encontra-se no submundo. Sem heróis, “Não há mentiras nem verdades” porque “Só há música urbana”. O papel do herói ausente-se, não há salvador, a cidade vive dos próprios escombros. Dentro dessa mesma linha analítica, está “Fábrica”, porque a figura do herói também está vaga, deixando surgir um representante.

O representante de “Fábrica” oscila entre um eu poético coletivo, marcado pela primeira pessoa do plural nos versos “Nosso dia vai chegar/ Teremos nossa chance”, e um eu poético individualizado, presente em “Esse ar deixou minha vista cansada”. A oscilação fortifica a ausência do herói, porque não existe um homem salvador, somente tentativas de ocupar o espaço. Além disso, parte da canção-poema “Fábrica” usufrui da linguagem distópica diante da realidade do emprego assalariado e da crescente produção industrial. Entretanto, a canção, justamente por oscilar seu representante, desperta-se para a utopia ao acreditar na revolução que está por vir:

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

O trecho da canção coaduna com Russel Jacoby, pois o discurso utópico cede espaço para o discurso distópico:

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

A distopia não se encontra no oposto da utopia, pois sua existência depende da utopia. Em outras palavras, a distopia não se opõe à utopia, não são contrários, porque as imagens que surgem não são imagens de oposição. São imagens prolongadas de uma utopia em declínio. Quando o sonho da perfeição parece ser atingido, automaticamente ergue-se a distopia, o vazio do sonho. Mario Vargas Llosa é outro crítico que permanece na ideia de que a distopia advém da própria utopia, porque “Na vida real”, “as tentativas de moldar os fatos conforme modelos pré-fabricados costumam acabar em tragédia” (VARGAS LLOSA, 2010, p. 22). O que Vargas Llosa quer dizer é que a distopia desperta quando a aplicação do modelo perfeito da utopia modifica-se para a aplicação imposta deste modelo. Nem sempre a utopia dos homens é igual, a divergência entre elas culmina na liberdade. Entretanto, quando a utopia de um grupo sobrepõe-se ao restante, o que antes era utopia, agora é a própria distopia. O vazio da ausência de liberdade e da ausência da imaginação de um paraíso.

O sonho da perfeição, segundo Jacoby, consiste na liberdade plena do ser humano, daí o homem sempre buscá-la. Ao ter liberdade, os sonhos, agora conquistados, levam ao fim de uma imaginação, sobrando apenas a realidade. Quando o homem depara-se com a realidade, descobre a distopia. Retomando o comentado sobre a utopia, as utopias conquistadas encaminham o homem para o vazio e para a ausência de imaginação. É nisto que reside a distopia. Enfim, unindo e reafirmando as ideias de Jacoby e Vargas Llosa, a distopia só existe porque existe a utopia, são duas faces de uma mesma moeda.

Considerações finais

A referência da moeda como a base da utopia e da distopia leva a perceber que tanto uma quanto a outra não existem isoladamente, porque ambas originam-se de um mesmo lugar. O discurso distópico começa quando o ser humano tem noção da utopia. Não diferente, o discurso da utopia aparece quando o homem conhece a distopia. Daí utopia e distopia compartilham a mesma base. Renato Russo apresenta tanto a utopia quanto a distopia, já

que elas compartilham de um mesmo fato: a cidade. Na cidade de Renato Russo, a distopia surge ao lado da utopia e vice-versa. A canção-poema “Fábrica” comporta-se como a moeda, porque, iniciando por uma utopia, o eu poético intenta um mundo melhor em que a classe trabalhadora e pobre seja respeitada e dignificada, cujo serviço seja realizado na tranquilidade, e não com a escravidão, que prioriza o lucro, acompanhado de salários baixos. No decorrer da canção, o eu poético começa a vislumbrar uma realidade de indiferença, em que o ar (substância básica da sobrevivência humana) está poluído pelas fábricas. De frente ao vislumbre, o eu poético imerge na distopia. Como exemplificação, no desvelar das palavras poéticas fábrica e ar, pode-se concluir que a canção-poema representa a cidade e a sobrevivência, sendo a fábrica a metáfora da cidade; e o ar, a metáfora da sobrevivência. É na metáfora de “Fábrica” que está a ótica utopia-distopia, uma vez em que ambas complementam a moeda: o sonho da revolução em chegar aos dias melhores, quando o trabalhador verá o seu esforço sendo valorizado, e a desilusão com o real, quando o eu poético depara-se com a visão degradante da cidade, em que as pessoas não se importam com os problemas da grande cidade.

A ótica utopia-distopia reaparece em “Música urbana”. Como discutido no artigo, “Música urbana” explora excessivamente o discurso da distopia por meio da recriação cidadina. A referência dos carros, das ruas e das plataformas edifica uma poética da distopia, em que a metáfora decorre do mundo urbano, com sua velocidade e com sua sujeira. Porém, toda a distopia convoca momentos de utopia, que aparecem em “Sai da minha frente/ Que agora eu quero ver/ Não me importam os seus atos/ Eu não sou mais um desesperado”. O eu poético busca o espaço do ser na cidade, indicando que sua existência não constitui desespero, e sim uma presença. O sonho de afirmação do ser encontra esperanças na voz do eu poético. Alojado na esperança, a voz do eu poético convida o outro para a contemplação da visão de dentro da cidade. A esperança em determinar-se como ser dirige-se para o discurso da utopia, porque o sonho do homem é não ser o ser passante, mas o ser de presença. De acordo com Charles Baudelaire (2010, p. 30-31), o artista bebe da sua presença sobre a multidão, percebe-a de seu centro, mesmo quando toma a posição daquele que observa. A sua observação é a experiência de estar no mundo. O homem para Renato Russo coaduna com o ser observador de Baudelaire, porque é o que está no centro da cidade, absorvendo todos os seus cantos e, mesmo assim, experimentando-a por meio de sua observação. O artista de Baudelaire e o eu poético de Renato Russo são seres de presença, porque estão em plenitude na cidade. Eles não passam na cidade. Eles a vivem. O eu poético chega ao sonho, alegando que “As ruas passam”, menos ele. A passagem em “Música urbana” acontece da distopia para a utopia, enquanto em “Fábrica”, ocorre da utopia para a distopia. A passagem da perfeição/imperfeição aclara as falas de Jacoby e de Vargas Llosa, porque a distopia configura-se na presença da utopia, não se opondo a ela, mas complementando-a.

Outra divergência apontada entre “Fábrica”, “Música urbana” e “Música urbana 2” encontra-se no discurso da utopia. Essa divergência sucede de maneira sutil, quase imperceptível, porque, em “Música urbana 2”, o discurso utópico não aparece, já que a canção-poema está somente sobre a distopia. Não há momentos de sonho e/ou projeção de um traço de esperança, porque “Música urbana 2” recria a cidade sob o jugo do comum e do cotidiano deteriorado e decadente. O movimento da cidade cria a música urbana: “É só música urbana”. A constatação da cidade decadente e a conformação do eu poético com os problemas sociais executam a distopia, porquanto o sonho de um lugar perfeito não existe, o que existe é o som da sociedade: “Não há mentiras nem verdades aqui/ Só há música urbana”. Ademais, apesar de a canção-poema não presentificar a utopia, “Música urbana 2” não poderia explorar a distopia se não conhecesse a face do perfeito. Escondida nos escombros de uma voz seca, a utopia faz-se presença ao tocar a metáfora do imperfeito, porque a distopia não ocorre sem a noção de utopia.

Em suma, Renato Russo traz a temática cidade sob a face da distopia porque, ao representar a cidade, a voz do eu poético – que se torna a voz do cantor – cria imagens dos componentes comuns e cotidianos – ruas, fábricas, moradias. Os movimentos citadinos formam um único universo do degradante, do feio, do sujo e do passageiro. Isso ocorre mesmo quando a canção-poema, como “Fábrica” e “Música urbana”, apresenta espaços de utopia. Não obstante, de maneira generalizada, as canções-poemas executam a distopia como fundação da cidade. A fábrica de “Fábrica” sintetiza os subúrbios e a região industrial dos grandes centros urbanos. Os passantes de “Música urbana” derivam do movimento dos carros e do mau cheiro da gasolina. E a música de “Música urbana 2” origina-se em todos os lugares, principalmente nos núcleos habitacionais da grande massa populacional. As cidades de Renato Russo imbricam-se suavemente com uma das metáforas de Almeida Garrett (2000, p. 256) sobre a cidade:

Vender a alma e razão à impostura,
Ir saudar a mentira em sua corte,
Ter de rir nas angústias da morte
Chamar vida ao terror da verdade...
Ai! não, não... nossa vida acabou,
Nossa vida aqui toda ficou.

Russo parte de um dos aspectos da poesia “Estes sítios!”, de Almeida Garrett. Partindo da utopia sobre a natureza para a distopia da cidade, “Fábrica” transita entre a natureza e a construção da cidade, entre o belo e o degradante. “Música urbana” não cita a natureza e caminha da cidade imperfeita para a esperança do ser. E “Música urbana 2” encerra o sonho, confirmando o verso de Almeida Garrett sobre a morte do homem, que vive na cidade. Sem expor a utopia, a Grande Cidade impõe-se, como a música urbana, o espaço do fim do sonho.

A cidade de Renato Russo, portanto, bebe das cidades reais, porque a verossimilhança metamorfoseia-se em componente de criação de uma poética do cotidiano, construída no discurso utopia-distopia.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 13-90.

BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *A modernidade e os modernos*. 2. ed. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000. p. 07-36.

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

GARRETT, Almeida. Estes sítios! In: MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LEMINSKI, Paulo. Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl. In: _____. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2011. p. 88-95.

VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e utopias: visões da América Latina*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Discografia

RUSSO, Renato. Fábrica. In: Legião Urbana. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 12 (4m 56s).

RUSSO, Renato. Música Urbana 2. In: Legião Urbana. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 9 (2m 42s).

RUSSO, Renato. Música Urbana. In: Capital Inicial. *Acústico MTV*. Manaus: Abril Music. 1 cd. Faixa: 14 (4m 13s).

