



Os sentidos do grito: modulações de esperança e melancolia na canção “Um grito parado no ar” (1973/2013) e de horror na canção “Febre do rato” (2020)

The meanings of the scream: modulations of hope and melancholy in the song “Um grito parado no ar” (1973/2013) and of horror in the song “Febre do rato” (2020)

Gustavo Takashi Moraes Assano¹

Resumo: O presente trabalho expõe uma análise ensaística comparativa de três fonogramas: A gravação da canção censurada “Um grito parado no ar”, composta em 1973 para o espetáculo teatral homônimo estreado no mesmo ano e integrada ao LP *Botequim*, de Gianfrancesco Guarnieri e Toquinho; a faixa “Um grito parado no ar”, que integra o disco *Vasta cidade, festa de ninguém* de Bruno De La Rosa, em que a canção de Guarnieri e Toquinho é pela primeira vez gravada sem trechos censurados; e a faixa “Febre do rato”, do disco *Rastilho*, de Kiko Dinucci, lançado em janeiro de 2020. A partir da contextualização histórica, bem como da identificação de procedimentos formais e estilísticos na unidade entre texto lírico, composição musical e performance nas obras em questão, a reflexão busca situar a distância nas formas de expor perplexidade, esperança, melancolia e horror diante de impasses sociais e políticos de momentos históricos díspares, mas utilizando uma imagem lírica em comum: Um grito que organiza um precipitado de tensões sobre o que não pode ser nomeado na esfera pública.

Palavras chave: Toquinho, Gianfrancesco Guarnieri, Kiko Dinucci, Forma Canção, Teatro brasileiro dos anos 70.

Abstract: The presente paper exposes a comparative essay analysis of three phonograms: The recording of the censored song “Um grito parado no ar”, composed in 1973 for the homonymous theatrical play premiered in the same year and inserted in the LP *Botequim*, by Gianfrancesco Guarnieri and Toquinho; the track “Um grito parado no ar”, which is part of the album *Vasta cidade, festa de ninguém*, by Bruno De La Rosa, in which the song by Guarnieri and Toquinho is recorded for the first time without censored passages; and the track “Febre do rato”, from the album *Rastilho*, by Kiko Dinucci, released in January of 2020. By providing the historical context, as well as the identification of formal and stylistic procedures in the unity between lyrical text, music and performance in the pieces in question, the present meditation seeks to situate the distance in ways of exposing perplexity, hope, melancholy and horror in the face of social and political deadlocks of these different historical moments, but using a common lyrical image: A scream that organizes a precipitate of tensions over what cannot be named in the public sphere.

¹ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de Literatura e Sociedade. Doutorando.



Keywords: Toquinho, Gianfrancesco Guarnieri, Kiko Dinucci, Song form, Brazilian Theater from the 70's.

Introdução

A parceria criativa entre Toquinho e Gianfrancesco Guarnieri antecede os espetáculos da fase da trajetória teatral de Guarnieri chamada de Teatro de Ocasão, na década de 1970. Quando compõem juntos a canção-tema para o espetáculo *Um grito parado no ar*, Toquinho não era calouro no meio teatral e Guarnieri já tinha facetas conhecidas como compositor e letrista, parceiro de artistas musicais de destaque da época como Carlos Lyra, Edu Lobo e Sérgio Ricardo. Toquinho inicia sua trajetória na cena teatral paulistana já em 1965 no Teatro de Arena, dividindo a cena com Sérgio Ricardo em *Esse mundo é meu*, de Chico de Assis e, antes disso, no mesmo ano, com apenas 19 anos de idade havia participado por curto período da montagem de *Liberdade, Liberdade*, no Rio de Janeiro. Ao longo destes cinco anos, entre a primeira parceria criativa de Toquinho com o Arena e a primeira parceria com Guarnieri, as carreiras de ambos deslançaram respectivamente na consolidação do mercado fonográfico e na recém-inaugurada veiculação televisiva como indústrias de produtos culturais veiculados em massa. Este dado, como se verá, não é irrelevante para a compreensão da canção que pretendemos analisar e tirar consequências críticas.

De 1965 a 1970, Guarnieri, já tido como pioneiro na formação de uma dramaturgia social brasileira desde o final dos anos 50, expande seu alcance criativo como dramaturgo e consolida-se como figura recorrente na recém-nascida indústria de telenovelas.² A trajetória de Toquinho ao longo dos mesmos cinco anos, apesar de recém-iniciada, não é de impressionar menos.³ É no tão profissionalmente bem-fadado ano de 1970 que Guarnieri e

² Neste período, Guarnieri escreve, em parceria com Augusto Boal, as dramaturgias dos musicais *Arena conta Zumbi* (1976) e *Arena conta Tiradentes* (1976), ambos espetáculos com canções de Edu Lobo compostas em parceria com Guarnieri. Participa da *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968) com aquela que seria sua dramaturgia mais experimental, *Animália*; e fecha a década com *Marta Saré* (1969) com sucesso comercial no Teatro Maria Della Costa, ainda que tenha sofrido nas mãos da crítica. Não bastassem feitos teatrais notáveis, a partir de 1967 torna-se um bem-sucedido ator de telenovelas, ganhando papéis de destaque em programações da Rede Excelsior e da Rede Tupi, bem no período de florescimento desse novo espaço de trabalho para artistas cênicos. É justamente em 1970 que estreia *Meu pé de laranja lima*, um dos primeiros grandes fenômenos nacionais televisivos da história da telenovela brasileira (SCHMIDT, 2010).

³ Lança seu primeiro LP em 1966, *O violão de Toquinho*. Até 1969, alternou trabalhos em emissoras televisivas e composições para festivais de canções. É deste período até 1970 que inicia sua parceria com Vinícius de Moraes,



Toquinho fazem a primeira de muitas parcerias no campo teatral e musical, quando realizam o esquecido e pouquíssimo documentado espetáculo *Tudo de novo* (1970).⁴ Nem os nomes atrelados ao espetáculo, nem o conteúdo (que consistia em textos escritos por Guarnieri, trechos de musicais de Brecht, leituras de obras de autores como Bertrand Russel, Tennessee Williams, Ionesco, Gonçalves Dias e Fernando Pessoa) puderam evitar o fracasso de público e ostracismo da empreitada.⁵

Ainda que tenha tom de anedotário, a digressão sobre o encontro dos dois artistas no período se faz necessária para que não haja dúvidas quanto a um fato incontornável ao refletir sobre os fonogramas que nos propomos analisar: Gianfrancesco Guarnieri e Toquinho, quando compõem a canção “Um grito parado no ar”, música-tema para o espetáculo homônimo estreado em 1973, eram tidos como dois prodígios da recém-consolidada indústria cultural brasileira. Este dado deve ser enfatizado ao se atentar para o fato de que na década de 1970 o teatro brasileiro enfrentava um dos piores momentos de crise de sua história. Estamos a nos referir à consolidação da federalização da censura, da desmobilização das pautas políticas e sociais que alimentaram a imaginação utópica do período heroico representado

após uma turnê bem-sucedida pela Itália ao lado de Chico Buarque, quem o indica para tocar violão no LP *La Vita, Amico, É L'arte Dell'incontro*, trabalho que tem a assinatura de Vinícius de Moraes, Giuseppe Ungaretti e Sergio Endrigo. Não bastasse estes feitos, no final dos anos 1960 acontece também as parcerias de Toquinho com Jorge Ben e experimenta pela primeira vez o gosto do sucesso de massa com as composições de “Que maravilha” e “Carolina Carol Bela” (Ibid.).

⁴ Inspirado na estrutura de *Liberdade, Liberdade*, os dois artistas surpreenderam seus respectivos círculos sociais de trabalho ao partirem para um “espetáculo de variedades engajado”. Espetáculo dirigido por Sylvio Zilber (do Arena), com Marília Medalha e Myriam Muniz no elenco, além do próprio Toquinho trabalhando como ator e assinando a direção musical. Ali acontece a primeira parceria entre os dois artistas, esta, assim como a canção *Um grito parado no ar*, consiste numa música-tema homônima ao espetáculo: a também esquecida e nunca gravada “Tudo de novo”, além de outras duas composições que integravam o espetáculo, “Zana” (com parceria de Jorge Ben) e “Balada da Delinquência Juvenil”, ambas posteriormente integradas ao álbum *Botequim* (1973) (Ibid.).

⁵ Seguimos o balanço de Bernardo Schmidt, que dedicou longo artigo em seu blog sobre esta parceria esquecida de Toquinho e Guarnieri. Assim ele descreve os termos do fracasso: “Depois de casa cheia na estreia de *Tudo de Novo* para convidados, em 22 de abril de 70, no Teatro Olímpia (depois rebatizado com o nome “Zaccaro”, em São Paulo), o público sumiu. Diante do desastre, o produtor Marcos Lázaro teve a inusitada ideia de incluir a cantora Rita Pavone na abertura do espetáculo. Desnecessário dizer que o *martelo* da simpática Rita não se coadunou com os textos de Brecht e músicas que diziam “canta, meu pai, que eu sou irmão do povo”. E o singelo e bem-intencionado *Tudo de Novo* sumiu nos desvãos do tempo. E quando digo que “sumiu”, digo literalmente. Não há menção à peça ou às músicas dessa peça (com exceção justamente de *Zana*) no site oficial de Toquinho, e o assunto não foi sequer aventado por Sérgio Roveri no livro sobre Guarna para a Coleção Aplauso” (SHMIDT, 2010).



pela década de 1960 na cultura, e ao momento de maior irrelevância comercial de obras teatrais desde a década de 1940 antes da consolidação da estrutura de trabalho d'Os Comediantes e do Teatro Brasileiro de Comédia.

Diante desta situação de pauperização do meio teatral e da exceção representada pelo sucesso das duas personalidades que destacamos, não é impertinente colocar a questão: se já tinham o lugar garantido em espaços de sucesso do olimpo da indústria cultural, por quê dedicaram-se a projetos pequenos e bem mais arriscados em termos comerciais como produzir espetáculos teatrais em companhias menores ou de médio porte? A pergunta não deve ofuscar o fato de que o espetáculo *Um grito parado no ar* foi um fenômeno de bilheteria na época, mesmo diante da situação de crise dos palcos nacionais. A reflexão pede que se tenha em mente uma tensão não expressa na relação entre lugar social dos artistas no contexto da recém consolidada profissionalização no mercado de cultura de massa e o sentido das iniciativas da produção do espetáculo, que não aparenta ter tido como gatilho uma necessidade de busca por sucesso comercial como única prioridade por parte dos artistas envolvidos, mas sim uma necessidade expressiva específica. Há, no entanto, uma relação contraditória entre situação histórico-política catastrófica e realização profissional bem-sucedida que suscita uma série de reflexões impressas no que é expresso pelo eu-lírico da canção-tema do espetáculo *Um grito parado no ar*.

Situemos as circunstâncias do projeto teatral que levaram à composição da canção antes de sua gravação. Após a expedição do AI-5, é inevitável entender que a censura “assume o papel de protagonista na cena teatral” (MICHALSKI; p. 33). Rapidamente torna-se perceptível a diminuição do número de espetáculos em produção e em cartaz (Idem). Em 1971, após o último sopro organizativo do Teatro de Arena, o grupo se dissolve, tendo parte de seus integrantes perseguidos ou presos pelas forças repressivas do regime militar. Neste ano Augusto Boal é preso e torturado no presídio Tiradentes, fato que demarca um dos períodos mais sombrios da história do teatro brasileiro (Ibid.; p. 47). Privados de seu principal diretor, combalido com dívidas, o grupo se desfaz oficialmente. Encontra-se fechada a “porta do moderno teatro político no Brasil” (COSTA; 1996, p. 187). Este período será situado por



Décio de Almeida Prado como momento em que “terminava um ciclo histórico”– aquele do “deslanche do teatro moderno brasileiro”, entre as décadas de 1940-1970 (PRADO; p. 119).

É neste momento que Gianfrancesco Guarnieri inicia sua parceria com a companhia Othon Bastos Produções Artísticas (1971-1976), quando escreverá algumas das obras mais significativas em reação às forças repressoras que condicionavam a nova situação dos palcos nacionais. Compõem este ciclo dramaturgico as obras *Castro Alves pede passagem* (1971), *Um grito parado no ar* (1973), *Botequim* (1973) e *Ponto de partida* (1976). Este arco criativo na trajetória do autor será designado pelo próprio como “Teatro de Ocasão”.⁶

Toquinho retoma a parceria iniciada com *Tudo de novo* a convite de Guarnieri quando começa o primeiro projeto com a companhia de Othon Bastos, *Castro Alves pede passagem*. Comporão juntos as canções tanto deste espetáculo, como também para *Botequim* e *Um grito parado no ar*. No mesmo ano de 1973, quando da estreia das duas peças e da publicação dos dois textos dramaturgicos em livro, será lançado o LP *Botequim*, que é composto por 15 faixas, sendo a maioria canções dos espetáculos *Botequim* e *Castro Alves pede passagem*, além da canção-tema “Um grito parado no ar” e duas canções de *Tudo de novo*, espetáculo fracassado que sequer é referido na quarta-capa.⁷ A canção “Um grito parado no ar” foi censurada do espetáculo estreado em 1973, sendo o fonograma que integra o LP *Botequim* a única veiculação da canção no período.

1 O fonograma “Um grito parado no ar” de 1973

A canção gravada no LP *Botequim*, de Toquinho e Guarnieri, foi a única dentre as quinze faixas que sofreu alteração pela censura: a letra, que era composta por duas partes de

⁶ O Teatro de Ocasão é concebido como um conjunto de dramaturgias que se relacionariam tanto pelos temas que os textos abordam como pelas circunstâncias de produção, cada peça reagindo à sua maneira à censura política consolidada pela ditadura civil-militar. Os dilemas artísticos e políticos confrontados com a mudança histórica vivida no período estão impressos neste conjunto de obras.

⁷ Insistindo na contradição “catástrofe política e social”/“sucesso profissional no mercado de cultura” que contextualiza a situação dos dois artistas quando da composição da canção cujo fonograma analisaremos a seguir, neste mesmo ano Toquinho lança a trilha sonora da novela *O bem amado* e finaliza as canções a serem lançadas em seu terceiro disco solo no ano seguinte, *Boca da noite* (1974) e Guarnieri integra o elenco daquela que seria a telenovela mais bem-sucedida da década: *Mulheres de areia*.



duas estrofes cada e entremeadas por um refrão, teve quase todo seu conteúdo removido; apenas os quatro versos do refrão foram preservados. Para termos noção do teor de expectativas dos artistas atuantes na época em relação à censura, Toquinho rememora que ter o refrão preservado foi motivo de comemoração: “O tiro da censura saíra pela culatra. Era como se acendessem um holofote em cima daquilo que queriam ocultar. O grito parado no ar soava mais contundente nessa única estrofe em meio à melodia” (TOQUINHO *Apud* PECCI; p. 64). Assim se dispõem os versos do estribilho:

Quem souber de alguma coisa
Venha logo me avisar
Sei que há um céu sobre essa chuva
E um grito parado no ar

O acompanhamento musical reproduz uma progressão emotiva, tendo o refrão colocado como uma culminância que destoa do motivo que acompanha a melodia dos versos das duas partes. Para resolver o problema colocado pela censura, a voz cantada é substituída por uma flauta, que expõe a melodia colocada sempre acima do violão, do baixo e dos instrumentos percussivos. A flauta e o violão desenham uma introdução que estabelece o tema, que não será reproduzido novamente, apesar de estabelecer uma relação de antecipação com diversos *crescendos* que se desenham principalmente na conclusão da faixa, antes do seu término em *fade out*. Situado o tema, altera-se para o motivo principal da canção, alternando duas frases melódicas, uma descendente e outra ascendente, ocupando o lugar das duas estrofes das duas partes que estruturam a canção. Quando a música salta para o motivo que situa o refrão, a flauta é substituída por um jogral entre um coro (cantado pelo grupo MPB4) entoando os dois primeiros versos do estribilho e a voz de Toquinho respondendo com os últimos dois. Quando o refrão se repete, o coro canta sozinho todos os versos, havendo maior destaque na voz coletiva. O refrão, composto por duas frases melódicas ascendentes, soa como uma culminância satisfatória para o vai e vem entre as frases da melodia que substituem os pares de dísticos que compõem cada uma das estrofes anteriores, pois a alternância entre desenho descendente e ascendente ao longo dos 8 versos criam a expectativa da descendência após o desenho ascendente conclusivo. É neste sentido que o refrão surge como uma



culminância que deseja selar de maneira satisfatória o desenho da melodia, combinada com um conteúdo poético na letra que faz uso de imagens eficazes para sustentar a contundência de uma espera por momentos melhores escondidos por trás de um presente frustrado.

A partir do que seria o equivalente à segunda estrofe da primeira parte, se evidenciam, sem tirar a primazia da melodia entoada pela flauta, um arranjo orquestral em cordas, dando relevo à estrutura harmônica sem que esta deixe de imprimir maior expressividade emotiva ao desenho melódico. Quando o refrão é cantado após a segunda parte da música, antes de sua repetição, o desenho orquestral passa a tornar-se mais dinâmico, apresentando muito mais notas sucessivas, contrastando com o desenho melódico, não mais apenas reforçando-o. A maior quantidade de notas dá uma sensação de aceleração sem alteração do pulso rítmico. Esta não se dá de forma repentina, pois se desdobra num crescendo que, quando a sílaba do último verso é cantada, esta é prolongada e, ao invés do retorno ao motivo que acompanha as duas partes cortadas, escuta-se a súbita entrada de metais aumentando a intensidade de uma nova frase musical que parece espiralar para a iminência de uma conclusão. Esta conclusão nunca chega. A faixa termina com um *fade out* enquanto a dinâmica da canção parece acumular-se, preparar-se para um arremate tonal, mas este nunca aparece. A voz do coro prolonga-se até perder efeito num desenho descendente sem clímax musical. A canção parece dar a entender que o céu que a letra anuncia ainda não chegou, prevalece a espera sobre a satisfação antecipada.

Tanto Toquinho quanto Guarnieri fazem o balanço de que muito se prejudica na compreensão do sentido da canção não apenas pelos cortes da censura, mas também pela ausência da contextualização do espetáculo, ou seja, fazem o balanço de que ela perde riqueza sem o sentido da dramaturgia de Guarnieri e da encenação de Fernando Peixoto desdobrando sentidos poéticos que a canção evidencia apenas como latência. No entanto, torna-se uma questão relevante a ser refletida pela crítica a satisfação dos autores com o fato de apenas estas linhas terem sido liberadas pela censura. O que torna o refrão tão eficaz nesta racionalização? Os dois primeiros versos em redondilha maior dirigindo-se diretamente ao público ouvinte, parecendo romper qualquer ilusão performativa por parte da voz cantante,



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

como se houvesse uma locução direta entre artista e seu público, organiza a espera de um chamado diante de algum acontecimento auspicioso, ainda que sem contextualização. Esta composição vocativa é iluminada pelas imagens abstratas e de inesperada simplicidade que cumprem uma imagem lírica que indubitavelmente refere-se ao momento político enfrentado pelo país: para além das nuvens negras da tempestade que cantor e ouvintes enfrentam, há um leque de infinitas possibilidades e vozes ainda não escutadas, um céu por ser encontrado. Sem delinear concretamente a que se refere, o refrão expõe uma voz coletiva justificando liricamente as próprias esperanças por dias melhores.

Mesmo sem as estrofes que adensem e tragam maior complexidade ao tema da esperança apontado, o refrão isolado de desenvolvimento discursivo, em sua relação com a música, traz muito o que pensar. Escrito em primeira pessoa, o verso “*Quem* souber de alguma coisa” apresenta um dêitico que torna o enunciatário, ou, seguindo a terminologia de Luiz Tatit na compreensão da eficácia persuasiva da forma canção, o “interlocutário” (TATIT; p. 10) que compõe o simulacro de ouvinte é indeterminado. Trata-se de um indivíduo contraposto a uma coletividade sem rosto. O “quem” pode ser qualquer um, não há especificação de sujeito. O imperativo “venha”, do segundo verso, supõe que no momento presentificado pelo enunciador a ordem não pode ser cumprida, o evento que condiciona a ultrapassagem das nuvens ainda não se manifestou. O sujeito, portanto, manifesta uma condição estática, contemplativa, sem poder apresentar-se como sujeito de ação. A espera surge como uma certeza íntima individual. Deve despertar curiosidade o fato do sujeito apresentar-se conjugado na primeira pessoa do singular e não no plural, pois não existe um “nós” pressuposto, a ideia de experiência compartilhada surge do fato da performance cantada dar-se por um coro, corporificando uma voz coletiva. A certeza do céu é condicionada pela imagem das nuvens. O sujeito não vê o céu, este é uma mera assunção, pois, dentro da lógica da metáfora trabalhada, se há nuvens, há céu. A expectativa é condicionada, portanto, por aquilo que está além do que os olhos apreendem, admitindo um bloqueio na capacidade imediata de percepção do infinito almejado. Estamos diante de um devir abstrato apreendido do ponto de vista de uma percepção individual. A alegria e expectativa de superação se



manifesta, mesmo neste breve estribilho, com uma forte dose de melancolia. Do terceiro verso, o octossílabo “Sei que há um céu”, encontramos uma modalização passional da espera condicionada por um “saber”. Não se esclarece o que será desencadeado ou superado se a espera for benfazeja, mas a condição contemplativa e estática do sujeito parece pressupor a consciência do acontecimento esperado e que pede que seja avisado de sua chegada. O “saber” condiciona um “poder”, uma condição virtual que está por vir, condicionada pelo “alguma coisa”, ou seja, a espera do aviso do sujeito coletivo indeterminado a quem o sujeito se dirige. Estamos diante de uma passividade de um sujeito que deseja ser actante, mas não é. Há um “não saber” que condiciona um “não poder” em abstrato (Ibid.; p. 31). Está em repouso, em espera forçada, extrai sua esperança de uma certeza que não pode ser confirmada com o que pode ser percebido da situação presente.

O teor de esperança combinado com melancolia é percebido pelo próprio Guarnieri como um “trabalho num jogo estimulante e alegre, muito alegre, mesmo nas melodias tristes ou na melancólica constatação dos fatos”. Há, portanto, na percepção do próprio autor uma relação tensionada entre melancolia e esperança, pois “pensando nesta contradição descobrimos nosso otimismo” (GUARNIERI *Apud* GUARNIERI, TOQUINHO; contracapa). Para aprofundar esta tensão na canção do espetáculo, é necessário apresentar considerações sobre a letra em sua forma completa, sem as elisões promovidas pela censura. Ela foi pela primeira vez gravada em sua versão inteiriça por Bruno De La Rosa, em 2013, quando lançou a canção em seu primeiro disco, *Vasta cidade, festa de ninguém*. De La Rosa integrou a canção ao seu disco após descobrir a partitura da canção ao ser responsável pela transcrição e diagramação das partituras de Toquinho em seu songbook lançado em 2011.

2 O fonograma “Um grito parado no ar” de 2013

O arranjo musical do fonograma de Bruno De La Rosa não se diferencia apenas pelo ineditismo da letra completa da canção. Muda-se a orquestração ao longo da faixa, metais são colocados no lugar das cordas, dando maior destaque ao ritmo do que ao corpo da melodia, tendo o baixo com fraseados mais “suíngados” que a gravação com a letra



censurada. Os metais surgem aos poucos a partir da primeira execução do refrão alinhando-se com uma flauta, que, como na versão de 1973, dita o tema com a harmonia e pulso apresentados pelo violão, mas a partir do motivo da primeira parte faz-se discreta, ainda presente, mas sem tomar o lugar ou destaque quando a melodia é entoada pelas vozes de Toquinho e Bruno De La Rosa, que cantam a letra em dueto. A partir da primeira repetição do refrão, começam a surgir instrumentos de sopro variados, um clarinete e um trombone parecem dialogar junto com a flauta, cada instrumento revezando um fraseado em regime de interação cumulativa, e se inicia o arranjo de metais que se prolongará nos motivos seguintes da canção. A partir da segunda parte, escutamos um piano organizando a harmonia, além dos violões, estes agora adicionados com trombones, trompetes, metais e instrumentos de sopro cumprindo papel que na versão anterior era de cordas, mas em dinâmica mais intensa nesta versão. Quando a segunda parte se conclui, inicia-se um novo jogo de interação entre metais e sopros: primeiro a flauta entoa a melodia de um primeiro verso ascendente do motivo predominante; um clarinete responde com o que seria o verso segundo, descendente; um trombone repete a frase da flauta, seguido do trompete reproduzindo a frase feita pelo clarinete. A sensação é de um jogo alegre, um diálogo de diversas vozes livres, outro contraste marcante em relação ao fonograma de 73, que caminha para o final deixando uma sensação que tende ao suspense no ouvinte, ainda que a tensão conclusiva não seja apagada, pois a canção se encerra em um acorde dominante sem resolução.

Após esta apresentação melódica de destaque entre sopros e metais, as vozes repetem a última estrofe da última parte, seguido do refrão repetido duas vezes. Desta vez, são acompanhados de todos os metais em maior intensidade, lembrando fraseados de jazz em arranjo de *big band*. Com a intensificação do crescendo dos metais, as vozes parecem estar mais carregadas de entusiasmo conforme entoam as palavras do refrão. Quando a letra se conclui, os metais passam a reproduzir a aceleração apresentada pelas cordas no final do fonograma de 73. O crescendo é mais intenso e mais dinâmico, com o ritmo em maior destaque. No entanto, uma diferença mais marcante se apresenta: ao invés da música concluir-se num *fade out* sem arremate final, todos metais e sopros, num clímax intensíssimo,



reproduzem o fraseado do tema apresentado pela flauta na abertura da canção, criando um efeito de arremate satisfatório na conclusão da execução musical. A ideia de movimento em suspense é abandonada por completo. A espera enunciada pelo refrão parece encontrar seu clímax no arranjo musical.

Confirmando o que a melodia da flauta entoada no fonograma de 73 apresenta, a letra da canção (ver ANEXO 1) é dividida em duas partes, cada uma composta por duas estrofes de quatro versos cuja metrficação é composta privilegiando a frase musical, estruturada em dodecassílabos imperfeitos, sem padronização fixa do número de sílabas, apresentando-se em unidades rítmicas entre as sílabas fortes. Entremeando as duas partes e concluindo a canção há um estribilho-refrão, este sim com uma regularidade silábica mais rigorosa, sendo composto por quatro versos, os dois primeiros septissílabos (em redondilha maior) e os dois últimos em octossílabos. O padrão das rimas entre os versos, toantes em sua maior parte, apresenta alternância entre o primeiro e terceiro versos com terminações de tônica de vogal mais fechada (o, e) e terminação aberta, sempre em a, no segundo e quarto versos, reiterando a sensação melódica ascendente já estabelecida pela melodia da música. Cada estrofe possui um jogo de aliteração diferente, predominantes principalmente no segundo e quarto versos de cada estrofe, pois são cantados com menos pausas e hesitações enumerativas.

A letra da canção, numa primeira leitura de suas duas partes, aparenta expor dois versos reincidentes. Esta impressão é falha, pois, tirando as repetições do refrão, apenas uma frase repete-se por completo: “Não peço nada, eu não quero me envolver”, estruturalmente no mesmo lugar, sempre o primeiro verso da segunda estrofe de cada parte. Da fala, denota-se um desengajamento voluntário, uma perda de interesse em tomar parte de algo, uma decisão de abdicar de agir. O verso que, numa impressão apressada, aparenta repetir-se é o primeiro da primeira estrofe de cada parte. O elemento diferenciador, no entanto, pauta o que no conteúdo separa as duas partes. Na primeira, um eu-lírico entoa com ares narrativos: “Moro no fim de um escuro corredor”; na segunda, em tom introspectivo e meditabundo, entoa: “A vida é enfim um escuro corredor”. No primeiro, o escuro corredor consiste num espaço



objetivo, cuja descrição será desdobrada nos versos seguintes da estrofe, dando ao eu-lírico um peso épico por estar a descrever as condições de seu espaço de moradia. No segundo, a imagem é uma comparação, uma transposição metafórica que explica um estado de espírito, que define uma sensação íntima sobre a própria vida. Há um jogo espelhado entre as duas partes, na primeira um sujeito concreto descreve o que vê e a situação que vive, na segunda, um eu-lírico descreve seu estado de espírito com imagens abstratas. Há um constante intercâmbio de semelhanças e repulsões entre os sujeitos manifestados em cada parte da canção, que parecem descrever de maneira diversa a melancolia e esperança sentidas, apesar do refrão parecer unificar as duas partes, dando a impressão de tratar-se de uma consciência única.

Não para por aí o que há de curioso na relação entre as duas partes da canção. Cada sílaba forte das duas estrofes da primeira parte será repetida em termos métricos nas estrofes da segunda parte, por vezes repetindo a palavra toda, como se o sujeito que *sente* que a vida é um escuro corredor fosse um eco do sujeito que *vive* no fim de um escuro corredor. Assim, “Papel jornal fazendo as vezes de vidraça” terá como eco “Leio jornal e muitas vezes acho graça” no segundo verso da primeira e segunda parte respectivamente. “Quarto mirim, que só tem cheiro de bolor”, se associará, seguindo a mesma lógica métrica, com “E quanto a mim estou vivendo de favor”, e, para concluir nosso exemplo, “Eu vivo assim, em cada esquina uma ameaça” ressoará por semelhança sem prejuízo da diferença de sentido em “Não sou ruim embora viva de trapaça”. O mesmo pode ser feito com as segundas estrofes de cada parte.

Há uma distância de lugar social entre a necessidade dramática com que o confinamento do sujeito da primeira parte se expressa, *vivendo objetivamente* num cubículo embolorado com janelas tampadas ao fim “de um escuro corredor”, e a necessidade expressiva lírica do sujeito que *sente a vida como se fosse* um escuro corredor, podendo ler jornal e ter opiniões sobre as irrelevâncias impotentes das opiniões correntes sobre o estado de coisas corrente. No primeiro, há uma descrição narrativa de uma situação que remete a *isolamento confinado e solidão*, enquanto no segundo remete-se a uma *sensação de*



isolamento confinado e uma sensação de solidão. Esta diferença social ganha maior peso na comparação entre os quatro versos da primeira estrofe de cada parte. Um vive sob a paranoia de ameaças à espreita a cada esquina, o outro, tem a relação de favor como motivo para justificar não ter caráter pior do que aparenta, numa mistura de consciência de falta de sucesso em preservar orgulho próprio e consciência de não ter a estatura moral para cumprir tal juízo sobre si mesmo.

Apesar da distância social, as duas vozes compartilham uma necessidade de descrever a melancolia da perda da esperança e, combinada com a construção da imagem desejada para expressar este abatimento, cria as condições para que uma abstração torne autêntica e contundente a esperança anunciada no refrão, com o céu por trás das nuvens trevosas. Na primeira parte, ela surge de um confronto do indivíduo com a via pública. Nos rostos de outros transeuntes, pegos desprevenidos, o sujeito projeta nos outros um esforço de esquecer o reconhecimento de derrota diante da fatalidade, da onipotência da morte, da implacabilidade do tempo que leva alguma coisa que não pode ser revivida, e que permanecerá no passado sem poder se reatar com a consciência presente. Atentemos para a contradição organizada na imagem de derrota que culminará em seu reverso, a esperança: da solidão do espaço privado do “quarto mirim”, passa-se ao confronto, na “rua nua”, de outros sujeitos isolados e abatidos, mas que, por trás de cada rosto, há uma sensação de perda e derrota que é *compartilhada*. Ou seja, *da experiência que é vivida como isolamento, esconde-se uma experiência coletiva, vivida por concidadãos que passam pela via pública, como se por trás da normalidade inercial de, por assim dizer, “tocar a vida pra frente” se escondesse uma frustração comum não enunciada, velada e escondida em plano íntimo*. Quando o refrão entoa “quem souber de alguma coisa”, confirma-se que o sujeito não espera sozinho. Na segunda parte, temos imagens que prolongam e adensam a transposição metafórica do estado de espírito do sujeito. Ocorre um jogo lógico associativo das imagens produzidas: como papel em combustão, a esperança sobe ao céu “como fumaça”. Este, na imagem do refrão, é bloqueado pelas negras nuvens de uma tempestade que se faz presente. Ora, a esperança, que é “assassinada antes de nascer”, está além das nuvens. Em suma, *a*



derrota remoída em solidão esconde o fato de que muitos sofrem assim em isolamento; a perda de esperanças antes mesmo de manifestarem-se no mundo tem a subjetividade e o desejo íntimo como refúgio e abrigo, cujo reconhecimento desdobra-se numa esperança de haver esperança no tempo futuro. Da solidão e do isolamento, a via pública torna possível perceber que muitos sofrem sozinhos; da melancolia e sensação de derrota, surge o desejo íntimo de haver um devir possível, uma espera que ganha sentido pela força da introspecção lírica, *uma espera pela esperança.*

No que consistiria essa sensação de perda de esperança? O que significa abdicar da possibilidade de ação e envolvimento? Começemos pela primeira questão. Comprendemos estarmos diante das marcas da separação entre intelectualidade de esquerda e o que significaram os expurgos e perseguições da ditadura civil-militar. Tanto o meio universitário quanto artístico tem suas possibilidades de contato com cultura popular e movimentos sociais de base bloqueados pela intimidação das perseguições da polícia ideológica, da progressão da tortura e a consolidação de novos consensos econômicos sobre os rumos do país. Aqueles que não optaram pela luta armada, não podiam sair rumo a um autoexílio, tiveram que adequar-se a uma realidade inadequada, como nos lembra o fundamental balanço de Roberto Schwarz sobre Cultura e Política do período: “Nestas circunstâncias, uma fração da intelectualidade contrária à ditadura, ao imperialismo e ao capital vai dedicar-se à revolução, e a parte restante, sem mudar de opinião, *fecha a boca, trabalha, luta em esfera restrita e espera por tempos melhores*” (SCHWARZ; 1992, p. 91 – grifo nosso). A sensação de derrota e frustração confinada não seria possível sem uma percepção íntima e melancólica da contradição entre profissionalização artística consolidada e catástrofe política, social e histórica. Há inscrito na formulação da letra da canção uma perda de horizonte de transformação, mas que não dá conta da elaboração sobre o trauma sofrido, a não ser pela figuração entre duas formas de eu-lírico que parecem encontrar-se na formulação da perda de esperanças e na figuração da esperança como abstração, pois cada parte apresenta traços de classes diferentes, mas que guardam no íntimo a mesma esperança de encontrar um céu por trás das nuvens negras da tempestade.



O espetáculo *Um grito parado no ar*, estreado em 1973, apresenta seis personagens, trabalhadores do campo de cultura da categoria teatral, que se esforçam por montar uma peça que tematize questões relevantes sobre a esfera pública do país. O projeto artístico não se consolida, trata-se de uma empreitada fadada ao fracasso. O ambiente de ensaio, o aparelho teatral tradicional, apresenta-se como um espaço de confinamento, que torna os sujeitos confinados alheios à realidade social exterior ao espaço que condiciona a relação de produção artística apresentada. Na canção tema é possível entrever, com profundidade lírica, um balanço dessa cisão entre meio de produção teatral comercial e realidade social que lhes escapa pela divisão social do trabalho cultural, neste momento sob o impacto da recém-consolidada indústria cultural brasileira. Para expandirmos a compreensão crítica sobre o que determinaria a ideia de esperança descrita nos versos analisados, pensemos num outro documento que articula a imagem negativa do presente como princípio de construção de um reconhecimento coletivo, nos pautando principalmente com as diferenças do que com as semelhanças.

Lembremos o famoso e breve texto de balanço de Jean-Paul Sartre sobre os anos de resistência à ocupação nazista na França durante a Segunda Guerra, o artigo *A república do silêncio*, de 1944. Na França, trata-se da tomada do estado pelo regime nazista e seu prolongamento no tempo sob a falsa normalidade do governo Vichy, mantido à base de deportações e perseguições em massa, tortura e execuções sumárias como *instrumentos oficiais de coerção do estado*, não havendo subterfúgios ou formas veladas do estado fascista modificando o *status quo* da Terceira República, ou seja, a violência da ocupação militar era visível a olho nu todos dias no cotidiano francês. A perda do véu formal dos direitos cidadãos sob um estado ditatorial de um regime de exceção trouxe nova noção de responsabilidade e novo sentido às ações dos sujeitos que aderiram à Resistência. Sartre constata que os exílios, as prisões, a morte, eram mascarados em “épocas felizes”, mas agora eram escancarados, prostrados na rua nua e a céu aberto para todos verem. Pela primeira vez, segundo Sartre, sentiam-se encarando a verdade escondida na normalidade decadente antes da ocupação nazi, e os tormentos e suplícios da perseguição revelavam a verdade para os sujeitos engajados. Na



Resistência se descobriu um novo sentido para a palavra “democracia”: “para o soldado como para o chefe, o mesmo perigo, a mesma responsabilidade, a mesma absoluta liberdade na disciplina. Assim, na sombra e no sangue, a mais forte das repúblicas se constituiu” (SARTRE). Esta igualdade entre sujeitos diferentes, sob uma situação torpe que tornava cada palavra e cada raciocínio decisivos para que surgisse um “não” coletivo lançado contra a tirania, era para Sartre uma descoberta de liberdade. A luta não era travada à luz do dia, mas à noite, na solidão da clandestinidade, tendo o desamparo como critério de reconhecimento dos pares concidadãos desta igualdade clandestina, que tinha como recompensa o desvelamento da mentira da normalidade do governo Vichy.

No regime civil-militar brasileiro, de fato houve uma ruptura, tratou-se da transformação do país com um projeto modernizante de integração econômica, política e social, e que aspirava uma integração cultural. Tal qual o véu sobre uma situação de normalidade mentirosa, não é verdade que antes de 64 não havia tortura, deportações e execuções. No entanto, como nos lembra Paulo Eduardo Arantes, “1964 mudaria de vez a lógica da exceção”, tanto em termos de ordem política quanto no sentido da violência contra o povo pobre e descartável (ARANTES; p. 283). Surge um “poder desaparecedor” (Idem) que não manifesta sua legitimidade na oposição entre “normalidade legal” e “estado de exceção”.⁸ O desaparecimento como política de estado exigia esquadrões da morte, casas clandestinas de tortura e de morte, como a de Petrópolis. A infâmia não era inteiramente cumprida a céu aberto como na ocupação nazista. Neste momento acontece uma “redescrição dos vínculos entre ditadura e exceção”; esta ganha um “topos indecível” em relação à exceção, “a um tempo dentro e fora do ordenamento jurídico” (Ibid.; p. 284). Em relação à brutalidade convencional, ocorre um rompimento bruto, em que “a vida exposta ao terrorismo de Estado vem a ser incluída no ordenamento social e político” (TELLES; p. 85-7) mesmo no período democrático posterior ao término da ditadura.

⁸ A título de exemplo, não custa lembrar que durante o período mais duro da ditadura, o regime “precisava ocultar a existência de presos políticos, os sobreviventes eram formalmente condenados como assaltantes de banco” (Idem). Ou seja, a perseguição aos insurretos, ao contrário do governo colaboracionista francês, não escancarava a real tinteira violenta de sua forma de pensar e agir. O mesmo vale para os porões de tortura. Já a censura compõe uma outra forma de relacionar-se com a oficialização da coerção, como se verá.



É tendo em mente este novo país que devemos confrontar a abstenção por trás da postura do eu-lírico da canção. Não podemos aplicar a ética sartriana da República do Silêncio sobre o isolamento descrito na canção de Guarnieri e Toquinho, apenas entender a natureza da descoberta desse reconhecimento de impotência ao confrontar os rostos na “rua nua”, na primeira estrofe da canção. Esta falsa normalidade que cobria a situação de exceção era pautada pelo discurso de integração nacional segundo interesses de militares e empresários. Como percebeu Renato Ortiz na sua matização dos interesses comuns e divergentes entre estes dois setores no projeto de modernização integradora do país, a noção de “integração” era comum para militares e empresários, ambos viam “a expansão acelerada do consumo de massa e o desenvolvimento do mercado interno” como interesse global comum na construção de integração nacional (ORTIZ; p. 118-9). O embate entre estes setores se dá pela orientação “moralista” dos militares em oposição a orientação “mercadológica” dos empresários de comunicação (Idem). A situação de exceção jurídica instaura uma nova situação de normalidade de socialização, agora pautada por imperativos de consumo e estabilidade de leis de mercado (ARANTES; p. 302).

O reconhecimento de derrota e impotência nos concidadãos que legitima a busca por esperança no refrão da canção combinada a uma abstenção voluntária, a confissão repetida em “não peço nada, eu não quero me envolver”, cria um forte contraste com a descrição de Sartre que provoca reflexão. Quando em situação de clandestinidade, o ato de agir como cidadão comum era condição para poder esconder os atos de subversão contra a Ocupação, ou seja, ostentar a imagem de normalidade era condição para a passagem ao ato do combate clandestino. A canção não parece propagandear uma adesão à luta armada, no meio urbano esta já estava em frangalhos no momento de escrita dos versos referidos, ainda que existente em poucos focos isolados do meio rural (como Araguaia, foco organizado pelo PC do B), tendendo para o isolamento social e a destruição completa das organizações de orientação foquista (GORENDER; p. 235, RIDENTI; p. 268). A abstenção é sobre a construção deste projeto de país, desta falsa esfera pública que surge do projeto modernizador do regime militar, ou seja, abster-se de ajudar a construir a nova normalidade capitalista que



se configurava como unidimensional. Mesmo identificando-se com o abatimento de outros rostos na rua, não acontece a luta na noite sartreana. Nutre-se apenas a esperança por uma esfera pública por nascer, um devir dos derrotados pela ordem vigente.

O arranjo musical de 2013, tendo em vista estas reflexões sobre o conteúdo da letra, parece expor um balanço positivo sobre a espera colocada em latência na letra, como se o livre diálogo entre os metais e sopros em arranjos orquestrais e o clímax arrematado em franco contraste com o arranjo do fonograma de 1973, dissessem que o evento esperado aconteceu: a democracia foi conquistada, as nuvens negras que bloqueavam o céu sobre a chuva foram dispersadas.

Para lidar com este balanço, proporemos uma reflexão aproximativa com uma canção contemporânea, esperando que as aproximações de imagens líricas e distâncias históricas e estilísticas permitam uma meditação proveitosa sobre os sentidos das obras abordadas. Para não abandonarmos a reflexão sobre formas artísticas e a historicidade da vida cultural brasileira, concluiremos nossa reflexão com uma breve comparação com um fonograma de 2020, que também apresenta um sujeito que confronta a “rua nua” como via pública. Trata-se da canção “Febre do rato”, do disco *Rastilho*, de Kiko Dinucci.

3 O fonograma “Febre do rato”, de 2020

Ao contrário da canção “Um grito parado no ar”, de fortes tinturas líricas, “Febre do rato” apresenta uma narrativa com começo, meio e fim, com narrador e personagem definidos, bem como um percurso e relações de causalidade e consequência na exposição de ações. Dividida em duas partes e composta por sete estrofes, a letra (ver ANEXO 2) não se divide por um refrão, mas pela cisão no encadeamento rítmico da melodia e pela mudança na intensidade do ataque dos acordes com a mão direita. Seis estrofes compõem a narrativa, três estrofes para a primeira parte, três para a segunda. As duas primeiras estrofes de cada parte são cantadas acompanhadas pelo violão tocado em arpejo moto-contínuo que muda o acorde a cada dois versos, encaminhando-se na terceira estrofe para os acordes soarem em síncopes com o desenho harmônico além das tônicas arpejadas e a entrada de uma segunda voz.



Os aumentos de intensidade nos momentos específicos da ordem das estrofes dão o efeito de marcação de unidade divisória da narração. A ausência de acompanhamento de instrumentos percussivos ou instrumentos de apoio, como baixo e segundo violão ou instrumentos de sopro ou metais, fazem com que a voz e a dicção ganhem uma ênfase que coloca cada palavra em destaque. O único efeito sintetizador que foge da sonoridade acústica nua da voz e violão é um eco que faz cada nota e sílaba ressoarem como se o artista estivesse tocando num espaço vazio, imprimindo um tom lúgubre à forma de dicção somada ao moto-contínuo, uma solidão ressoa não só no personagem apresentado pela narrativa, mas também por parte do personagem-cantador que narra. Uma sétima estrofe conclui o percurso da canção cantada duas vezes, moldando-se como refrão conclusivo.

Cada estrofe da primeira parte compõe um episódio da narrativa, desdobrando uma ação linear, em sucessões encadeadas que alcançam um evento culminante narrado nas três estrofes seguintes até o refrão. A narrativa, no entanto, irrompe *im media res*, apresenta o personagem no momento que interrompe uma atividade, arrancando-o de uma suposta normalidade. O primeiro atributo referido ao sujeito narrado, e que inaugura a épica, é o fato de que ele “Tava com a febre do rato, pediu pra descer”. Pela forma como se refere ao personagem, o narrador fornece indícios de quem é. Tanto a dicção informal que encurta a palavra “estava” como o termo que usa para referir-se ao desnorteio e perda de controle do personagem, revelam o ponto de vista de onde organiza seu relato. Assim como diversas expressões nordestinas que descrevem quadros clínicos específicos, como “tá com a peste”, ou “tá com a bexiga” (varíola), ou “tá infeliz das costas ocas” (tuberculose), “febre do rato” consiste numa expressão pernambucana para referir-se à leptospirose, doença que passa a apresentar-se em surtos epidêmicos em períodos de cheia no Recife a partir da década de 1970 (AQUINO; SAMPAIO, WANDERLEY, CASSEB, et al.; p. 339). Também pode ser uma maneira informal de referir-se a alguém que esteja “fora de controle”. Estes dados somados ao uso do léxico “quengo” para referir-se à cabeça do personagem, percebe-se que o narrador é ou descende de imigrantes nordestinos ou nortistas. A atividade interrompida consiste na viagem de ônibus, como indicado no segundo verso da primeira estrofe, da linha Pq. D.



Pedro/Vila Curuçá. Trata-se da linha 2582-10, que percorre do extremo da Zona Leste da grande São Paulo, depois de Itaquera, até o terminal da Avenida 23 de Maio, no centro da cidade. Como se verá, a apresentação desta linha que conecta estes dois extremos urbanos abre e conclui a narrativa. É no meio do caminho, na Avenida Celso Garcia, que o personagem dá o sinal para o ônibus parar e desce para vomitar.

Enumeremos os episódios para termos clareza sobre a narrativa encadeada: Na primeira estrofe, o personagem é acometido pela “febre do rato” e pede para descer do ônibus e vomitar na Avenida Celso Garcia; na segunda, é arrastado e esmurrado por uma “correnteza de gente”, uma massa de pessoas correndo para aproveitar a queima de estoque de um comércio; na terceira, é arrastado combalido para frente de um salão, onde entra num transe intensificado e é puxado por um estranho; a partir da quarta estrofe, o personagem revela ter sido levado para uma sessão de culto evangélico, onde seus sintomas pioram e rouba a atenção do púlpito ao soltar um grito aterrador e apresentar marcas no corpo que lembram as feridas de Cristo no calvário, gerando indignação, comoção e convalescimento na plateia (quinta estrofe), até que, num ápice de seu descontrole ataca o pastor do culto e, quando volta a si, espanca a liderança religiosa e foge pedindo sinal para subir na linha de ônibus de onde saiu no começo da narrativa (sexta estrofe).

Conforme os sintomas pioram, torna-se cada vez mais difícil discernir os acontecimentos narrados. Quando chega à via pública, ocorre o oposto ao que se passa com o eu-lírico da canção “Um grito parado no ar”, pois não ocorre reconhecimento mútuo de um sofrimento íntimo comum e compartilhado. O narrador apresenta uma onisciência em sua descrição, enumera as sensações do sujeito e o descreve como objeto exterior percorrendo um espaço específico. Há, no entanto, uma segmentação parcelar no encadeamento da narração, pois a interioridade do personagem se resume à constatação de sintomas e reações instintivas de reflexos imediatos, sem que haja a apropriação consciente do que se passa por parte do personagem narrado; ao invés de uma interioridade individual consciente determinada, expõe-se uma interioridade psicofísica sem atingir a plena consciência do personagem. Fora isso, conforme relata os acontecimentos, o próprio narrador parece surpreender-se e



assombrar-se com o que se sucede, como se não tivesse pleno acesso à totalidade da história que está a contar, ou seu sentido pleno, ao contrário do amplo domínio que um narrador onisciente classicamente costuma ter, como no narrador de *Dom Quixote*, em que os personagens parecem saber menos sobre o que se passa na narrativa do que o narrador. No caso da canção, o narrador, apesar de apresentar elementos de onisciência (sabe mais dos sintomas que o personagem, sabe dos espaços e de acontecimentos que o personagem não poderia acompanhar por estar em transe), não tem a clareza que o distanciamento da onisciência possui por definição. Parecemos estar diante da forma de narrador que Modesto Carone, ao refletir sobre a escrita de Franz Kafka, batizou como “narrador insciente”, o qual, em sua visão complexa e cheia de detalhes, “não sabe nada, ou quase nada, tanto quanto o seu anti-herói (que é derrotado pelos obstáculos em vez de derrota-los) e não oferece ao leitor nada senão a clareza da alienação que precisa ser decifrada” (CARONE; p. 18). O personagem “cambaleou sem saber onde iria chegar” e o narrador acompanha este estágio de consciência. Este “não saber” condiciona toda a persuasão figurativa da locução da canção. É o contrário do esforço figurativo da canção “Um grito parado no ar”, que apresenta um eu-lírico que sabe o que sente e o que quer, mas precisa encontrar as palavras que melhor organizem essa disposição espiritual.

A fonte de esperança emergida da imagem negativa do eu-lírico da canção de Toquinho e Guarnieri está bloqueada nesta canção de Kiko Dinucci, sendo apresentada uma negatividade aprofundada, sem possibilidade de especular sobre sua reversão. O confronto com outros transeuntes na rua, que surge na forma de colisão, ocorre não pelo reconhecimento mútuo de vontades veladas, mas pela antecipação da capacidade de consumir entendida pela imposição do esforço de sedução publicitária do locutor de loja que anuncia a queima de estoque. No lugar de uma derrota compartilhada, surge apenas a solidão da violência embrutecedora e anônima da colisão entre pessoas sem rosto, ou seja, colisão com uma massa disforme. Nesta via pública, quem não partilha do desejo esperado pelas seduções da locução publicitária do comércio da Avenida Celso Garcia será esmagado e pisoteado como uma peça que não encontra seu lugar numa máquina de circuito fechado.



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

O narrador de certa forma acompanha o personagem em seu périplo, mas não assume sua subjetividade. Os sintomas substituem a descrição de uma personalidade ou apresentação de idiossincrasias que denotem a interioridade de um sujeito comum ou banal. O suor frio, o vômito, o desnorтеio cambaleante compõem um personagem singularizado por percorrer espaços reais singulares num encadeamento causal e linear, reconhecíveis e constatáveis da paisagem urbana de São Paulo, mas transforma a interioridade do sujeito numa mancha opaca inacessível, presa num corpo cujas ações se tornam compreensíveis por seu adoecimento, não por ações conscientes exteriorizando intenções. Não é exatamente uma pessoa, é um corpo biológico disfuncional. O percurso do personagem é determinado pela sua degradação progressiva e quanto mais interage com os elementos da rua, mais se coisifica, mais parece um saco de pancadas mal instalado que impede e atrapalha a via pública, não muito distante do personagem que morreu na contramão atrapalhando o sábado, o trânsito e o tráfego na famosa canção de Chico Buarque de 1972, “Construção”. Mas aqui estamos num patamar ainda mais regressivo, pois sua condição cadavérica emerge enquanto ainda vive; mesmo apresentando funções vitais há um vácuo interior, uma ausência de subjetividade, pois o transe e a sucessão de golpes intermináveis na rua impedem que um “eu” apresente-se com coesão e estabilidade. Esta vacuidade subjetiva que cria a feição de um morto-vivo a medrar pela cidade parece compor uma versão menos extrema, ainda não consolidada,⁹ da figura do *muselmann*, ou *muçulmano*, de campos de concentração, tal como relatado por sobreviventes dos campos de Auschwitz e Dachau. Estas figuras consistem nos prisioneiros que se encontravam tão profundamente despidos de sua dignidade, tão brutalizados e violentados pelas forças de segurança, tão mutilados pela desnutrição e o cansaço, que ganharam a feição de um “prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros” e que “já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe

⁹ Nos inspiramos em Jean Améry em sua compreensão do *muselmann* como uma figura-limite para compor uma gradação no processo de desumanização sofrido pelos prisioneiros dos campos de concentração europeus da II Guerra Mundial. Segundo Améry, o *muselmann* consistia num “cadáver ambulante”, estágio extremo que dita o abismo subsequente para os prisioneiros restantes, como o próprio Améry, que “passou fome, mas não morreu de fome, que foi espancado, mas não totalmente destruído, que tinha feridas, mas estas não eram mortais, e que, portanto, objetivamente ainda possui aquele substrato com o qual, em princípio, o espírito humano pode prevalecer e existir”, ainda que sobre “pernas fragilizadas” (AMÉRY, 1980; p. 9).



permitir discernimento entre bem e mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia” (AMÉRY *Apud* AGAMBEN, 2008; p. 49).

O personagem não é exatamente um *muselmann*, pois apresenta um rompante de reação que destoa da apatia que representa a falta de vida característica desta figura histórica. Um limiar separa o acometido pela febre do rato e a figura aterradora dos campos de concentração europeus, e este limiar está circunscrito em seu grito de horror. A transição entre os espaços em cada estrofe é tornada inteligível a partir de *rompantes de consciência* do personagem que o narrador expõe em narrativa que lembra sem ser discurso indireto-livre, pois não apresenta rastros de subjetividade na organização narrativa. Se o eu-lírico de “Um grito parado no ar” confronta uma ordem política de estado de sítio de uma nova normalidade capitalista, aqui o estado de sítio se dá na própria subjetividade do personagem, que sobrevive a traumas sucessivos, que parece ser a definição de estar na arena de todos contra todos que a rua se tornou, impossibilitado de reconstituir e recobrar consciência, razão, em suma, uma individualidade autônoma e funcional. Neste momento de transe febril, de vulnerabilidade absoluta, tal qual o anúncio publicitário do comércio, uma mão lhe puxa para o culto evangélico como uma abordagem invasiva da polícia ou de um assaltante (“E por cima do quengo um estranho pôs a mão”).

O quarto episódio, que ocupa todas as estrofes da segunda parte, apresentam uma reviravolta na construção passiva do personagem. A quarta estrofe, tirando o último verso, compila uma sucessão enumerativa de sintomas que revelam uma construção cênica.

A canção revela com o último verso da quarta estrofe que o personagem está diante de uma sessão de culto evangélico, em que a sessão é referida como uma “cena”. A presença de uma teatralidade em cultos evangélicos é inegável quando se rememora as coreografias de uma sessão. Leonildo Silveira Campos, antropólogo dedicado à consolidação da disseminação da Igreja Universal do Reino de Deus nos cotidianos urbanos do Brasil desde a década de 1990, concebe este aspecto teatral compreendendo que ali “um processo de dramatização da religião, do qual as cenas de cura e de exorcismo são excelentes exemplos”



(JUNGES, WOLFART). O que está sendo dramatizado numa cena de exorcismo? Um possuído, tradicionalmente, expõe um sujeito sem agência sobre si, em condição tal que o livre-arbítrio é uma impossibilidade, e “a superioridade maligna se revela pelo grau de domínio que o Demônio tem sobre a existência da vítima” (SOUZA; ABUMANSUR, LEITE JÚNIOR; p. 393). Com o exorcismo se garante a supremacia da autoridade cristã, através do ritual “o padre ou pastor entra em combate direto com o Diabo, *ressaltando a passividade do possuído*” (Idem, grifo nosso). Tendo em vista a conclusão do episódio narrado na canção “Febre do Rato” – o ataque contra o pastor que lhe tenta tirar o demônio do corpo –, é possível afirmar que o ritual é malsucedido. A dependência do “perito externo” para tirar a força demoníaca é frustrada, pois este é derrotado pelo possuído. Quando emite seu “grito de morte”, o narrador assume peso discursivo que o faz parecer aderir à impressão de solenidade. “O mundo calou”, enuncia, como se o silêncio dos fiéis diante da cena representasse uma situação absoluta, que se estende para além dos limites do salão. Assim, revela assumir o fantástico como realidade e fato real, como um fiel que testemunha um ritual. No entanto, ao invés de um juízo definido sobre o ocorrido, a narrativa prossegue organizando impressões de membros da plateia que reagem criticamente não apenas sobre a ocorrência testemunhada, mas sobre a própria fé. As duas primeiras impressões são, por assim dizer, juízos sobre o resultado da cena: o primeiro “esconjura”, mantém a fé orientada pelo dogma da igreja inabalável mesmo com o fracasso do ritual; o segundo “perde a fé”, ou seja, se desconecta da sacralidade ritualística da sessão com o fracasso da encenação; já o terceiro chama atenção, pois soa como uma descoberta da piedade, pois demonstra, com sua “compaixão”, a consciência de uma participação espiritual na infelicidade alheia. As frases secas enumerando estas impressões impedem tirar conclusões mais severas sobre a situação narrada, mas permite concluir que a fidelidade espiritual dos que frequentam o culto não se reduz ao cristianismo evangélico que tenta arrancar a autonomia do personagem em transe. Está colocado em latência um princípio conflitivo na relação dos fiéis com o sentido da possessão encenada.



Aqui podemos encontrar outro aspecto kafkiano na organização narrativa: como notado por Günther Anders em relação a Kafka, o narrador toma ao pé da letra, a partir de dados empíricos, a descrição de uma imagem metafórica de um dito popular da linguagem comum (por exemplo, em Kafka, a expressão “experimentar algo na própria carne” é traduzida em *Na colônia penal* pela imagem de uma máquina que talha a pena no corpo do condenado [ANDERS; p. 57]); neste caso o dito popular “ele sofreu como cristo” é traduzido pelas imagens contidas nos versos “uma mancha vermelha na face brotou” (as feridas da coroa de espinhos) e “duas feridas nasceram das palmas das mãos” (os pregos desferidos para firmar o corpo do messias na cruz). Este artifício formal remove o moralismo da reconstituição da referência bíblica, mantendo a aspereza crua de um sujeito que “perde o juízo” da situação montada.

A compaixão do terceiro fiel anunciada pelo narrador não desfaz a situação do personagem, é quase como um detalhe colocado de relance no fluxo da narrativa. Quando espanca o pastor, o personagem continua isolado, sofrendo sozinho. O grito de morte que cala a plateia não o comunga, não cria relação de integração do indivíduo com o coletivo em seu entorno. O indivíduo esvaziado, quando “dá por si”, ataca o pastor e foge, dando a entender que não entende o que se passa quando recobra a consciência. O ato de revolta, que em outras condições cognitivas poderia ser lido como de insubmissão contra uma força que lhe usurpa a autonomia e a interioridade, tem a aparência de um reflexo irrefletido, um espasmo de autopreservação que deixa o sujeito mais confuso que aliviado – do ponto de vista do narrador-personagem da canção, a cólera manifesta, ao invés de humanizar o sujeito, o “bestializa”. As consequências da ação não se combinam a um juízo e processo decisório de um sujeito exercendo seu livre-arbítrio. A narrativa se conclui em tom suspensivo, sem resolução ou sentido claro para os sofrimentos relatados sobre o personagem exposto.

O refrão final soa como uma “moral da história” que, ao contrário do que as fábulas de Esopo estabeleceram como tradição, é apresentada sem explicação clara da parábola narrada. Ao invés de uma explicação lógica de uma situação fantástica, temos imagens abstratas acompanhadas da reiteração do percurso da linha de ônibus a que o



personagem retorna. A desordem turbilhonante a que é submetido se encerra, mas este suposto retorno conclusivo, de encerramento dos tormentos, é um retorno ao automatismo da vida regrada. O transe da “febre do rato” lhe dissolve o estado de consciência desperta que leva da periferia rumo ao centro, daí a impressão da narrativa como uma enorme perturbação de um estado de normalidade. Seu destino é integrar-se a uma normalidade imposta pelo ordenamento social para que não seja esmagado, o destino do sujeito da música não é outro que o retorno à linha Pq. D. Pedro/Vila Curuçá, voltar ao itinerário ditado pelo transporte público, que existe com o único propósito de levar a força de trabalho da periferia para o centro da cidade. Assim, ganha sentido mórbido a única rima forte do refrão: “Solidão”, “Contramão”.

Ao contrário do fonograma do disco de Bruno De La Rosa, não existe conclusão apoteótica e satisfatória possível diante da ordem herdada da ditadura civil-militar e seu projeto de modernização e integração nacional mercadológica; o violão moto-contínuo de Dinucci constrói um balanço muito mais contundente que o clímax celebratório de *big band* na conclusão do fonograma de 2013. Do personagem apresentado pelo eu-lírico isolado, temos as marcas do itinerário rumo ao trabalho, mas não encontramos as marcas do próprio trabalho. É marcante o percurso de quem vive na viração cotidiana para a sobrevivência na adversidade, mas não a prática organizada e regular dessa vida supostamente administrada. Não se vislumbra teores de condição laboral, apenas os vestígios residuais de sujeição e solidão. O reconhecimento na esfera pública, tanto da própria riqueza interior como da riqueza em alteridades escondidas reveladas pelo eu-lírico de “Um grito parado no ar” está destroçada. O isolamento triunfa sobre o sujeito sem esperança de compartilhamento da impotência e da frustração, sequer tendo a solidariedade do narrador criado por Dinucci, que imprime ao narrador-personagem feições de um semelhante familiarizado com o lugar social do sujeito que narra. A solidariedade de classe parece ter de ser recriada do zero.

REFERÊNCIAS



AMÉRY, Jean. *At the mind's limits*. Tradução para o inglês: Sidney Rosenfeld e Stella P. Rosenfeld. Indiana University Press, 1980.

_____. *Apud AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assman. São Paulo; Boitempo, 2008.

ANDERS, Günther. *Kafka: pró&contra – os autos do processo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo; Cosac&Naify, 2007.

AQUINO, Lorena. “Historiador distribui dicionário de cultura pernambucana a médicos”. In: *Portal G1 Pernambuco*. Pernambuco, 6/9/2013. Disponível em <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2013/09/historiador-distribui-dicionario-de-cultura-pernambucana-medicos.html>. Acesso em: junho de 2020.

ARANTES, Paulo Eduardo. “1964”. In: *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. 1ª ed. São Paulo; Boitempo, 2014.

CARONE, Modesto. “Introdução”. In: **KAFKA, Franz.** *Essencial Franz Kafka* /seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo; Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

CASSEB, Giovanni Bady; SAMPAIO, Gorge Pereira; NEGREIROS, Marcelus Antonio Motta Prado de; WANDERLEY, Mariane Rodrigues et al. “Descrição epidemiológica dos casos de leptospirose em hospital terciário de Rio Branco”. *Revista Brasileira de Clínica Médica*. São Paulo, 2011 set-out, pp. 338-42. Disponível em: <http://files.bvs.br/upload/S/1679-1010/2011/v9n5/a2246.pdf>. Acesso em: julho de 2020.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1996.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5ª ed, rev. e ampl. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo/Expressão Popular, 2014.

GUARNIERI, Gianfrancesco *Apud GUARNIERI, Gianfrancesco; TOQUINHO. Botequim* (LP). RGE, 1973.

JUNGES, Márcia; WOLFART, Graziela. “IURD: teatro, templo e mercado” (entrevista com Leonildo Silveira Campos). *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. Edição 329. 17 de maio, 2010. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3213-leonildo-silveira-campos-2>. Acesso em: julho de 2020.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão – Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editores, 1985.



ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural.* 2ª ed. São Paulo; Brasiliense, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno.* São Paulo; Perspectiva, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira.* 2ª ed. rev. e ampliada. São Paulo; Editora UNESP, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. “A república do silêncio”. In: **VIDAL FILHO, Fernando.** Anexo de tese de doutorado a ser defendida em 2021. Tradução de Fernando Vidal Filho. Área de Filosofia. Orientação: Paulo Eduardo Arantes. FFLCH/USP. 2021.

SHMIDT, Bernardo. “A parceria de Guarnieri e Toquinho”. In: *O Patativa.* 2010. Disponível em: <http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010/08/parceria-de-guarnieri-e-toquinho-parte.html>. Acesso em: julho de 2020.

SOUZA, André Ricardo de; ABUMANSUR, Edin Sued; LEITE JÚNIOR, Jorge. “Percurso do Diabo e seus papéis nas igrejas neopentecostais”. In: *Horizontes Antropológicos.* Porto Alegre, ano 25, n.53, p. 385-410, jan./abr. 2019.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: _____. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1992.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto.* 1ª ed. São Paulo; Atual, 1986.

TELLES, Edson Luís de Almeida. *Brasil de África do Sul: os paradoxos da democracia – memória política em democracias com herança autoritária.* (Tese de Doutorado). Área de Filosofia. FFLCH/USP. 2007. 153f

TOQUINHO *Apud PECCI, João Carlos.* *Toquinho: acorde solto no ar.* São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

ANEXO 1

UM GRITO PARADO NO AR (Toquinho e Gianfrancesco Guarnieri)

(primeira parte)

Moro no fim de um escuro corredor
Papel jornal fazendo as vezes de vidraça
Quarto mirim que só tem cheiro de bolor
Eu vivo assim, em cada esquina uma ameaça



Não peço nada, eu não quero me envolver
Na rua nua, em cada cara uma desgraça
Há tanta gente procurando esquecer
Que a vida é à toa, que a morte chega, que tudo passa

(refrão)

Quem souber de alguma coisa
Venha logo me avisar
Sei que há um céu sobre essa chuva
E um grito parado no ar

(segunda parte)

A vida enfim é um escuro corredor
Leio jornal e muitas vezes acho graça
E quanto a mim, estou vivendo de favor
Não sou ruim, embora viva de trapaça

Não peço nada, eu não quero me envolver
Até a lua tem as nuvens por mordaca
Assassinada mesmo antes de nascer
A esperança sobre aos céus como fumaça

ANEXO 2

FEBREDO RATO (Kiko Dinucci)

(primeira parte)

Tava com a febre do rato e pediu pra descer
Da linha Parque Dom Pedro/Vila Curuçá
Cambaleou sem saber onde queria chegar
Em plena Celso Garcia vomitou

“Queima de estoque”, o falante veio lhe dizer:
“Um pandemônio na liquidação total”
Foi levado sem saber onde iria chegar
E a correnteza de gente lhe arrastou

Foi lançado, empurrado, no tranco arremessado
Quando deu por si tava em frente um salão



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG - LET UFRGS ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/NauLiterária>

Vol. 17, n. 2, 2021

Uma dor de cabeça rasgou o seu juízo
E por cima do quengo um estranho pôs a mão

(segunda parte)

Um arrepio na espinha, seu corpo tremeu
E uma mancha vermelha na face brotou
Ardeu no corpo febril mas o suor congelou
Roubou a cena do culto na sessão

Soltou um grito de morte e o mundo calou
Duas feridas nasceram das palmas das mãos
Um fiel esconjurou, outro perdeu a fé
Mas um terceiro chorou de compaixão

Tava cheio de cólera e bestialidade
Quando deu por si tava em cima do pastor
Atacou o infeliz e fugiu pela avenida
Deu sinal e saltou pra dentro do busão

(refrão)

Parque Dom Pedro/Curuçá
Febre do rato, solidão
Febre do rato, contramão
Parque Dom Pedro/Curuçá