

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

ANGIE MIRANDA ANTUNES

***ROCK E LITERATURA: DIÁLOGOS NOTÁVEIS – TITÃS / TORQUATO
NETO, METALLICA / ERNEST HEMINGWAY***

**Juiz de Fora
2019**

ANGIE MIRANDA ANTUNES

***ROCK E LITERATURA: DIÁLOGOS NOTÁVEIS – TITÃS / TORQUATO
NETO, METALLICA / ERNEST HEMINGWAY***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Professor Doutor Fernando Fábio Fiorese Furtado

**Juiz de Fora
2019**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Antunes, Angie Miranda.

Rock e Literatura - Diálogos notáveis : Titãs / Torquato Neto, Metallica / Ernest Hemingway / Angie Miranda Antunes. -- 2019. 350 f.

Orientador: Fernando Fábio Fiorese Furtado Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Cultura rock. 2. Poesia/Ficção. 3. Titãs/Torquato Neto. 4. Metallica/Ernest Hemingway. I. Furtado, Fernando Fábio Fiorese, orient. II. Título.

Angie Miranda Antunes

**ROCK E LITERATURA: DIÁLOGOS NOTÁVEIS –
TITÃS/TORQUATO NETO, METALLICA/ERNEST HEMINGWAY**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias Literárias e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 29 de março de 2019.

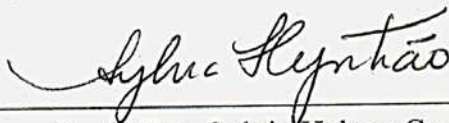
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora



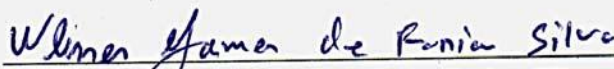
Prof.^a Dra. Carolina Alves Magaldi
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dra. Sylvia Helena Cyntrão
Universidade de Brasília



Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Wlisses James de Farias Silva
Universidade Federal do Acre

A

Betho *Stones*, que me deu o *rock 'n' roll*;
Edna *Dio*, que me deu o *heavy metal*;
Fernando Fiorese, que me deu poesia; e
Celise que me deu ginga pra sambar tudo isso.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Marcelo Gonçalves pela paciência e boa vontade ao me ajudar com partituras e meios tempos.

À Professora Bianca Damasceno e a toda a turma que passou as tardes de sábado descobrindo a música.

Ao Professor Alexandre Cortez, à Rosa, à Bárbara, ao Gabriel e ao Iago, queridos do curso “Apreciação e História da Música”.

A Fernando Freitas pelas conversas intermináveis sobre *Heavy Metal*, História e a genialidade de gregos e romanos e de Santo Agostinho.

Aos amigos de toda e qualquer dimensão que me ajudaram a desenrolar o texto.

Ao corpo docente do PPG Letras – Estudos Literários, que tanto me ensinou.

Ao corpo discente, pelo compartilhamento.

À Professora Doutora Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert, querida coorientadora.

À FAPEMIG, pela tranquilidade.

*We have Art in order that we may not perish from Truth*⁶

F. W. NIETZSCHE

*há sempre a luz do que jamais se aninha*⁷

I. A. FREITAS

*escrever exige aprender a descartar-se*⁸

F. F. F. FURTADO

⁶ NIETZSCHE, 1880, III, 832

⁷ FREITAS, 2010, p. 22

⁸ FURTADO, 2001, p. 30.

RESUMO

Dentre a série de fenômenos culturais, políticos e sociais ocorridos no arco do tempo entre a Modernidade artístico-literária, em particular as vanguardas históricas, e a Pós-modernidade, destacamos aqueles relacionados aos encontros entre a literatura e o *rock* a partir de meados do século XX. Da literatura, a Geração *Beat* ascende com a fundamental perspectiva dos Estudos Culturais e demais correntes de pensamento que mobilizaram os anos 1950, e leva o texto poético e ficcional às ruas através dos *happenings*. Na década seguinte, os jovens sobem ao palco, fazendo eco às questões suscitadas pelo pós-II Guerra Mundial e reverberando seus ideais ao som das guitarras, tornando o *rock* a trilha sonora da contracultura do século XX. Com o intuito de desvelar os tempos, lugares e modos de encontro entre o *rock* e a literatura, perscrutamos a obra da banda Titãs em busca de sua abordagem sobre os nós político-sociais brasileiros e da linguagem empregada nas letras de suas canções, em especial o diálogo com o poeta Torquato Neto, que, por sua vez, foi figura central na divulgação da cultura *rock* no Brasil. Perscrutamos também a obra da banda norte-americana Metallica, privilegiando as relações da música realizada sob a égide do romance *For whom the bell tolls* (1940), do escritor estadunidense Ernest Hemingway, o que nos ofereceu a oportunidade de refletir acerca das figurações da velocidade, da morte e da linguagem na cena pós-moderna. Enquanto a contracultura e a literatura se encontram na música, o *rock* se torna um fenômeno global, contribuindo para a mundialização da cultura. Assim, nas encruzilhadas das grandes cidades, o corpo volta ao palco social, reencontra a sexualidade, o imaginário da morte e o acolhimento tribal em uma *performance* que se faz entre repulsiva e espetacular, ora resgatando os ideais modernistas, ora agregando sem distinções ou hierarquias tudo o que encontra, como um exemplo cabal e vigoroso da condição pós-moderna.

Palavras-chave: Cultura *rock*. Poesia/Ficção. Titãs/Torquato Neto. Metallica/Ernest Hemingway.

ABSTRACT

Among the series of cultural, political and social phenomena that occur between the artistic-literary Modernity, and the Post Modernity, especially the historical avant-garde, we highlight those related to the encounters between literature and rock from the middle of the 20th century. In literature, the Beat Generation rises with the fundamental perspective of Cultural Studies and other currents of thoughts that mobilized the 1950s, and take the poetic and fictional texts to the streets while making the happenings. In the following decade, young people take on stage those issues raised after the II World War, and reverberate its ideals by the sound of guitars, making rock the soundtrack of counterculture. In order to unveil the time, place and moods of the encounter between rock and literature, we observe the work of the band Titãs in search of its approach to Brazilian political and social issues, and also the language employed in the verses of their songs, especially the encounter with the poet Torquato Neto, a central figure in the dissemination of rock culture in Brazil. We also observe the work of the band Metallica privileging the relations of the album realized under the aegis of Ernest Hemingway's romance *For whom the bell tolls* (1940), what gave us the opportunity to realize the figurations of speed, death, and language in post-modern scene. While the counterculture and literature meet themselves in music, rock music becomes a global phenomenon, contributing to the globalization of culture. Therefore, at the crossroads of major cities, the body comes back to the social stage, regains sexuality, death imagery, and tribal welcome, in a performance that remarks between repulsive and spectacular, sometimes rescuing modernist ideals, others adding without distinctions or hierarchies everything as a thorough and vigorous example of post-modernist art.

Keywords: Rock culture. Poetry/Fiction. Titãs/Torquato Neto. Metallica/Ernest Hemingway

RESUMO *underground*

No início / Lá em 1955 / O homem não conhecia nada de show de *rock 'n' roll* / E todo aquele “swing” / O homem branco tinha a emoção / O homem negro tinha a melancolia / Ninguém sabia o que eles iriam fazer / Mas Tchaikovsky deu notícia / Ele disse / Que haja som / e houve som / Que haja luz / houve luz / Que haja bateria / houve bateria / Que haja guitarra / houve guitarras // Que haja *rock* // E aconteceu / O *rock 'n' roll* nasceu / Por toda parte, uma banda de *rock* / estava eclodindo uma tempestade / O homem da guitarra ficou famoso / O empresário ficou rico / E em cada bar havia um superstar / Com uma tremenda excitação / Havia quinze milhões de dedos / Aprendendo a tocar / E dava pra você ouvir os dedos dedilhando / E isso é o que eles tinham a dizer / Que haja luz / Som / Bateria / Guitarra // Que haja *rock* // Uma noite em um clube chamado “Aperto de Mãos” / Havia uma banda tocando a quarenta e dois decibéis / A música era boa / e a música era alta / E o vocalista virou-se e disse à multidão / Que haja *rock*.⁹

⁹ Tradução da música “Let there be rock”, da banda australiana AC/DC, de 1978. Trata-se de um trocadilho com a expressão bíblica “Que haja luz”.

ABSTRACT *underground*

In the beginning / Back in nineteen fifty-five / Man didn't know about a rock 'n' roll show
/ And all that jive / The white man had the smoltz / The black man had the blues / No one
knew what they was gonna do / But Tchaikovsky had the news / He said / Let there be
sound / There was sound / Let there be light / There was light / Let there be drums / There
was drums / Let there be guitar / There was guitar // Oh, Let there be rock // And it came
to pass / That rock 'n' roll was born / All across the land every rockin' band / Was blowing
up a storm / And the guitar man got famous / The businessman got rich / And in every
bar there was a super star / With a seven year itch / There were fifteen million fingers /
Learning how to play / And you could hear the fingers picking / And this is what they had
to say / Let there be light / Sound / Drums / Guitar // Let there be rock // One night in a
club called "The Shaking Hand" / There was a ninety-two decibel rocking band / And the
music was good and the music was loud / And the singer turned and he said to the crowd
/ Let there be rock.¹⁰

¹⁰ Letra da música "Let there be rock" (1978), da banda AC/DC.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 – A pluralidade do rock. Disponível em:

<https://www.facebook.com/MinisterioDaCultura/photos/a.286760238095914.58260.286725714766033/704920472946553/?type=1&theater> . Acesso em: 13 jul. 2015.

Imagem 02– O crescimento do consumismo.

<http://www.vintageadbrowser.com/household-ads-1950s> Data de acesso: 21 set. 2016.

Imagem 03 – A classe média seduzida pelo balanço irresistível.

<http://whiplash.net/materias/humor/226685.html> . Data de acesso: 13 jul. 2015.

Imagem 04 – Panfleto redigido pelo Conselho dos Cidadãos de Nova Orleans contra a música de origem negra (1956). In: **As raízes do rock** (MUZZOLINI, 2012).

Imagem 05 – *Man at the crossroads / Man, Controller of the Universe* (1934), de Diego Rivera. Fonte: www.diegorivera.org.

Imagem 6: Fats Domino. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 7: Little Richard. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 8: Little Richard. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 9: Chuck Berry. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 10: Chuck Berry. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 11: Elvis Presley e o macacão branco. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 12: Elvis Presley. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 13: Elvis Presley dançando.

Imagem 14: Mick Jagger e a boca símbolo.

Imagem 15: Mick Jagger aos 75.

Imagem 16: A androginia de Jagger I.

Imagem 17: A androginia de Jagger II.

Imagem 18: David Bowie.

Imagem 19: capa do disco *Aladdin Sane*, de 1973.

Imagem 20: Falo gigante, em 1975.

Imagem 21: capa do disco *The wall*, de 1970.

Imagem 22: show do Roger Waters em Brasília, em 2018.

Imagem 23: Alice Cooper. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 24: Gene Simmons. Fonte: Foto divulgação

Imagem 25: Rob Halford. Fonte: Foto divulgação

Imagem 26: Ramones. Fonte: Foto divulgação

Imagem 27: Lemmy Kilmister. Fonte: alamy stick photo.

Imagem 28: Marilyn Manson. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 29: Kurt Cobain. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 30: Cazuza. Fonte: Foto divulgação

Imagem 31: Mamonas. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 32: Raul Seixas. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 33: Ney Matogrosso. Fonte: Foto divulgação.

Imagem 34: Ney Matogrosso. Fonte: rockinrio.com.

Imagem 35: capa do disco *Tropicália*, de 1968.

Imagem 36: Rita Lee.

Imagem 37: Os Mutantes.

Imagem 38: Cartaz de show da banda Iron Maiden.

Imagem 39: capa do álbum *Humanure* (2004), da banda Cattle Decaptation.

Imagem 40: capa do álbum *Black Sabbath* (1970), da banda Black Sabbath.

Imagem 41: capa do álbum *Youthanasia* (1994), da banda Megadeth.

Imagem 42: capa do álbum *The number of the beast* (1982), da banda Iron Maiden.

Imagem 43: “Na Argélia, heavy metal bangs up contra a tradição”. Fonte: *The daily star*.

Imagem 44: Capa do álbum **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Disponível em: <<https://www.thebeatles.com/album/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band>> Acesso em: 12 jan. 2019.

Imagem 45: “Negativo” da capa do disco **Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band** (1967) Disponível em: < <https://www.udiscovermusic.com/stories/whos-who-on-the-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-album-cover/> >. Acesso em: 12 jan. 2019.

Imagem 46: – Mick Jagger lê Percy Shelley, de 1969. Disponível em: < <https://mashable.com/2015/11/01/rolling-stones-hyde-park/#auNdkBKPLsqy> > Acesso em: 12 jan. 2019.

Imagem 47: Capa do álbum *Cabeça dinossauro* (1986), de Titãs.

Imagem 48: Contracapa do álbum *Cabeça dinossauro* (1986), de Titãs.

Imagem 49: Capa do álbum *Titanomaquia* (1993), de Titãs.

Imagem 50: Capa do álbum *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991).

Imagem 51: Imagem do interior da capa do álbum *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991).

Imagem 52: Capa do álbum *Nheengatu* (2014), da banda Titãs.

Imagem 53: Capa do álbum *Master of puppets* (1986), da banda Metallica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. MAS AFINAL, QUEM É ESSE TAL DE ROQUE ENROW?	22
1.1 “ELE! QUEM É ELE?”	23
1.2 “É UM MENINO TÃO SABIDO, DOUTOR! / ELE QUER MODIFICAR O MUNDO”	29
1.3 “ELE! QUEM É ELE? / ISSO NINGUÉM NUNCA FALOU! / UM PLANETA, UM DESERTO / UMA BOMBA QUE ESTOUROU / ELE! QUEM É ELE?”	33
1.4 “DESCONFIO QUE NÃO HÁ MAIS CURA/PRA ESSE TAL DE ROQUE ENROW!”	39
1.5 “A MINHA FILHA TÁ SOLTEIRA, DOUTOR” [...] “ELA ODEIA MEUS VESTIDOS”	40
1.6 “ELA NÃO QUER SER TRATADA / DOUTOR! / E NÃO PENSA NO FUTURO”	43
1.7 “EU PROCURO ESTAR POR DENTRO, DOUTOR! / DESSA NOVA GERAÇÃO”	44
1.8 “UMA MOSCA, UM MISTÉRIO / UMA MODA QUE PASSOU / – JÁ PASSOU!”	47
1.9 “ELA NÃO FALA COMIGO / DOUTOR! / QUANDO ELE ESTÁ POR PERTO”	48
2. ROCK: QUANDO A CONTRACULTURA E A LITERATURA SE ENCONTRAM NA MÚSICA	54
2.1 <i>BEAT GENERATION</i>	54
2.2 LITERATURA EM ALTO E BOM SOM	67
2.3 <i>ROCK: VOZ DE QUEM?</i>	73
3. ENCONTRO 01 – TITÃS E TORQUATO NETO: A HORA E VEZ DOS BICHOS ESCROTOS	82
3.1 “PALAVRAS PRA DIZER DE NOVO O QUE FOI DITO”	82
3.2 “PALAVRAS SÃO IGUAIS / SENDO DIFERENTES”	84
3.3 “PALAVRAS EU PRECISO / PRECISO COM URGÊNCIA”	84
3.4 “PALAVRAS DOENTIAS / PÁGINAS RASGADAS”	86
3.5 “PALAVRAS SÃO SOMBRAS / AS SOMBRAS VIRAM JOGOS”	88
3.6 “OS NÚMEROS PROS DIAS / E OS NOMES PRAS PESSOAS”	95

3.7 “PALAVRAS PRA ESQUECER / VERSOS QUE REPITO”	98
3.8 “PALAVRAS NÃO SE CURAM / CERTAS OU ERRADAS”	105
3.9 “DIZER O QUE SE SENTE / CUMPRIR UMA SENTENÇA”	108
3.10 “PALAVRAS NÃO TÊM COR / PALAVRAS NÃO TÊM CULPA”	111
3.11 “TUDO COM TODAS AS LETRAS / NADA DE NOVO DEBAIXO DO SOL”	114
3.12 “PALAVRAS SÃO IGUAIS / SENDO DIFERENTES”	123
3.13 “TODAS AS FOLHAS EM BRANCO / TODOS OS LIVROS FECHADOS”	130
4 ENCONTRO 02 – METALLICA E HEMINGWAY	140
4.1 <i>KILL 'EM ALL</i>	140
4.2 <i>RIDE THE LIGHTNING</i>	145
4.3 <i>MASTER OF PUPPETS</i>	144
4.4 <i>AND JUSTICE FOR ALL</i>	160
4.5 <i>METALLICA OU BLACK ALBUM</i>	166
4.6 <i>LOAD</i>	176
4.7 <i>RELOAD</i>	180
4.8 <i>ST. ANGER</i>	190
4.9 <i>DEATH MAGNETIC</i>	197
4.10 <i>HARDWIRED... TO SELF-DESTRUCT</i>	218
5. PERFORMANCE “AM I SAVAGE?”	228
5.1 <i>PERFORMANCE “HEAVEN AND HELL”. O PAPEL DO ROCK NA MUNDIALIZAÇÃO DA CULTURA</i>	228
5.2 <i>PERFORMANCE “BORN TO BE WILD”. O ROCK E A TRADIÇÃO DE RUPTURA</i>	238
5.2.1 Tradição de ruptura?	247
5.3 “ONCINHA PINTADA, / ZEBRINHA LISTRADA, / COELHINHO PELUDO, / VÃO SE FODER!”	256
5.4 “LET THERE BE ROCK”	263
5.4.1 “ Fairies wear boots ”	263
5.4.2. <i>Diabolus in musica</i> ou o “Diado é o pai do <i>rock</i> ”	269
5.4.3. “ <i>Sympathy for the devil</i> ”	270
5.4.4. <i>Performance: Dance of death</i>	290
5.5 <i>PERFORMANCE “HARDWIRED” ATÉ NHEENGATU</i>	291

5.5.1 <i>Performance</i> muito anos de estrada.....	292
5.5.2 <i>Performance</i> metálica.....	294
5.5.3 <i>Performance</i> titânica.....	296
CONCLUSÃO	308
REFERÊNCIAS	315
ANEXOS	338

INTRODUÇÃO: “FOR THOSE ABOUT TO ROCK WE SALUTE YOU”¹¹

O alargamento do conceito de cultura no âmbito dos estudos acadêmicos atenuou a distinção entre cultura de massa e alta cultura e teve como desdobramento o acolhimento de objetos tidos anteriormente como menores. Nesse sentido, o número expressivo de pesquisas e notícias relacionadas ao *rock* nos anos 2000 se dá graças à atuação dos então jovens dos anos 1980 e 1990 – filhos e netos das primeiras gerações, a juventude dos anos 1950, 1960 e 1970 –, que alcançam as universidades e o mercado de trabalho. É notável que instituições de vários países publiquem pesquisas nas mais diversas áreas de conhecimento tendo por objeto material a cultura *rock*¹², e ainda mais notável como esses estudos ganham repercussão¹³.

Além disso, entre aplaudido e aviltado, o rock foi recentemente premiado pelo *mainstream*. Em 2016, Bob Dylan, também do *folk*, do pop e do que mais quis fazer, foi condecorado com o Prêmio Nobel de Literatura, com a justificativa da Academia Sueca de ter criado novas expressões poéticas na tradição musical de seu país, ou qualquer coisa que o valha. Em 2019, foi a vez do Oscar. O filme mais premiado do ano foi *Bohemian Rhapsody* (2018), do diretor Bryan Singer, que recebeu quatro das cinco estatuetas às quais foi indicado. Sua história trata dos percalços e do talento da banda inglesa Queen, tendo seu *frontman* Freddie Mercury como protagonista.

Estamos ainda colhendo os frutos das gerações que, de forma decisiva e vigorosa, atuaram em várias frentes: a geração *Beat* na poesia, impulsionando um movimento de ocupação de espaços, que se radicalizaria na contracultura nos anos 1960; o orientalismo religioso; a liberação sexual e a “segunda onda” do feminismo, lado a lado com o movimento pelos direitos de lésbicas e gays; questões raciais e direitos civis, com destaque para o movimento negro militante *Black Power*; um combativo movimento operário reunido na Nova Esquerda, a *New Left*, que permeava também o pensamento da

¹¹“Para aqueles prestes a curtir um *rock*, nós saudamos vocês”, música da banda AC/DC, de 1981.

¹² Destacamos os eventos acadêmicos *Modern Heavy Metal Conference*, que aconteceu pela primeira vez em 2015, e The International Society for Metal Music Studies (ISMMS), que teve seu primeiro encontro em 2008.

¹³ Destacamos os seguintes estudos: <http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/03/24/o-heavy-metal-na-ciencia-pesquisadores-usam-estilo-musical-em-seus-estudos.htm> (Acesso em: 24 mar. 2015), https://www.theguardian.com/music/2015/jun/22/downward-facing-doom-yoga-meets-metal?CMP=fb_gu (Acesso em: 22 jun. 2015), <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/listening-to-extreme-music-makes-you-more-positive-says-study-10335689.html> (Acesso em: 25 jun. 2015) e <http://www.radiorock.com.br/heavy-metal-deixa-pessoas-mais-calmas> (Acesso em: 21 jun. 2015).

chamada “virada cultural” propiciada pelos Estudos Culturais, os quais ganharam seus contornos fundamentais na Inglaterra dos anos 1950.

O discurso unilateral praticado pelas nações e instituições tradicionais que regia desde as ações mais simplórias até as tecnologias militares responsáveis pela destruição em massa, não poderia mais ocupar todos os espaços. Assim, as manifestações contra as políticas tradicionais invadiram os corações, as mentes e as ruas dos Estados Unidos, de países europeus como a França e a Inglaterra, e também do Brasil.

Neste sentido, o Festival Woodstock (1969) se tornou um dos maiores símbolos daquela pretensiosa geração da década de 1960. As mais de 400 mil pessoas que compareceram diariamente aos *shows*, assustaram meio mundo com sua aparência, o (ab)uso de drogas e os corpos (semi)nus entregues aos prazeres. A outra metade se surpreendeu com a harmonia social de compartilhamento, paz e amor, que emergiu do aparente caos. Afora o som inebriante que arrebatou milhares de mundo a fora.

Desde então, o sonho virou utopia, mas não sem antes injetar as concepções da contracultura nas veias do corpo social e no Sistema/*Establishment*. Com suas metamorfose contínuas e ambulantes, o *rock* se tornou escorregadio. E foi a força *underground* de rejeição do massacre moral, ideológico, étnico, a sua principal engrenagem, desenhando seu teor social, filosófico, artístico e cultural. A forma de pensar, agir e se expressar convergem para uma consonância que destoa do que fora feito até então na sociedade. Tal consonância compreende vários discursos e vários ritmos. O *rock* é um deles. E talvez seja o mais múltiplo de todos.

A forma como o movimento cultural se colocou na sociedade causou um fenômeno impar na História. A rapidez com que se espalhou pelo mundo deu toques palpáveis ao termo globalização. Além disso, concretizou a modernidade na música, na medida em que recorreu à energia elétrica e às mais variadas máquinas – *jukebox*, rádio, televisão, guitarras, mesas de som, pirotecnia, refletores poderosos e muitos amplificadores. A partir de tais recursos, a velocidade (questão central na era moderna) também se faz presente – seja pelo frenesi das pélvis ao dançar, das mãos ao tocar os instrumentos, das cabeças ao sacudir ou da circulação desenfreada e sem fronteiras do som e dos valores da cultura *rock*. Mas, não se engane. Trata-se, definitivamente, de um movimento musical, pois nunca se reuniram tantas pessoas, nem mobilizaram tantos grupos sociais ao redor do mundo, sejam eles constituídos de admiradores ou de detratores. A mensagem da cultura *rock*, apesar da insistência dos puristas, é que não importa de onde você vem, nem a sua aparência, somos iguais em nossas diferenças e

juntos somos campeões (!). O rock saiu nas asas do imperialismo norte-americano, na velocidade dos carros, nas histórias de aventura, mas quando e onde aterrissa, é apropriado e se torna ainda mais plural.

Quando da elaboração da nossa dissertação de mestrado, o estudo da obra do poeta W. H. Auden propiciou um aprofundamento no arco do tempo entre a modernidade artístico-literária e a pós-modernidade. Sempre pensando no quesito artístico-cultural, as obras teóricas investigadas durante a pesquisa possibilitaram o vislumbre da inserção da cultura *rock* na sociedade, na medida em que muitas mudanças ocorridas naquele período eram referidas, mas pouco se dizia acerca das forças que determinaram as mesmas.

Nesta tese, nosso foco será o caminho percorrido pelo texto literário até ecoar nas milhares de vozes nos *shows*, bem como a contribuição da cultura *rock* para materialização da pós-modernidade. Da literatura brasileira, destacamos o poema “Go back” (1972), de Torquato Neto que foi musicado pela banda Titãs. Da literatura de língua inglesa, destacamos o romance *For whom the bell tolls* (1940), de Ernest Hemingway que inspirou a também norte-americana banda Metallica a compor a música homônima ao romance.

No capítulo 1, pretende-se desenrolar a história do *rock* dos anos 1950 aos 2000, bem como demarcar seus conceitos e suas tribos com o intuito de localizá-lo no tempo e no espaço, evidenciando alguns de seus desdobramentos para favorecer o entendimento dos capítulos seguintes.

No capítulo 2, buscamos estabelecer o ponto de convergência entre a literatura, a contracultura e a cultura *rock*. Desde que a *Beat Generation* se entrelaçou com o *jazz*, as portas da percepção se escancararam para novos encontros, especialmente entre literatura e música. Nesse sentido, a banda inglesa Iron Maiden se destaca por referenciar em suas canções tanto filmes e obras literárias quanto mitos e fatos históricos. Neste mesmo sentido, não podemos olvidar a banda brasileira Dorsal Atlântica, que tematiza muitos dos problemas da nossa realidade imediata em suas músicas.

No capítulo 3, o primeiro encontro, perscrutamos a obra da banda Titãs em busca de estabelecer sua linguagem, seu vocabulário e suas temáticas na expectativa de surpreender um caminho até a poesia de Torquato Neto, que incluiu a cultura *rock* como ingrediente fundamental da sua “Geleia Geral”, coluna que escrevia no jornal a *Última Hora*. Os versos titânicos da música “Palavras” (1989) nomeiam os subcapítulos, acenando para as questões ali discutidas, sejam a linguagem em si, sejam figurações do imaginário, sejam os nós político-sociais que assolam nosso país.

Já no capítulo 4, segundo encontro, no qual as letras das músicas da banda Metallica vão costurando o a leitura do romance *For whom the bell tolls* (1940), de Ernest Hemingway, ora exemplificando, ora ampliando as reflexões sobre guerra, linguagem, irmandade e morte. Desta feita, os subcapítulos são nomeados recorrendo aos títulos dos álbuns de estúdio da banda, de forma a corroborar com a elucidação das questões do romance.

No quinto e último capítulo, a *performance* passa a ser o nosso foco. Da boemia norte-americana para o topo das paradas da indústria fonográfica, das inocentes *jukeboxes* para as páginas policiais, das vanguardas histórias às esquinas periféricas das grandes cidades, do *rock 'n' roll* ao *heavy metal*, da escrita à vociferação –, as mais variadas *performances*, abrem a roda e entram no *mosh pit*, recorrendo-se a algumas das noções elaboradas por Paul Zumthor (2016).

Além disso, nos aproximamos das histórias das bandas, desvelando seus percalços e motivações. A conexão certa entre as bandas se faz não só pelo uso da literatura e do rock no volume máximo, mas também pelas questões urbanas que permeiam suas letras: política, sociedade, amor, dor, a multidão, a solidão e a morte.

1. MAS AFINAL, “QUEM É ESSE TAL DE ROQUE ENROW”?¹⁴

Imagem 01: a pluralidade do *rock*

13/7/2015 - 60 ANOS DE ROCK



ROCK É SEMPRE ROCK. QUAL O SEU FAVORITO?

MANDE UM VÍDEO PRA GENTE 😎

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Fonte: página do Ministério da Cultura no Facebook.

¹⁴ “Esse tal de roque enrow” (LEE, COELHO, 1975).

1.1 “ELE! QUEM É ELE?”¹⁵

De 1950 a 1990, o *rock* se fez em uma partida de pingue-pongue entre Estados Unidos e Inglaterra. Quando o período clássico se encerravam nos Estados Unidos, o *rock ‘n’ roll* chegava na Inglaterra, propiciando a formação dos Beatles e dos Rolling Stones. Ambos aterrissam em terras ianques em 1964, caracterizando a *British Invasion* (“Invasão Britânica”) e levantando fervura no movimento *underground*, até então em estado de latência. Temos, então, a segunda onda do movimento em território norte-americano, que dura até 1969. Nesse ínterim, surgem o *rock* psicodélico nos Estados Unidos e o *rock* progressivo na Inglaterra. Então, em 1970, na terra da rainha, nasce a banda Black Sabbath, que inaugura a era do *rock* pesado, batizada posteriormente de “onda britânica do *heavy metal*”, até que, em 1980, sob a égide da banda Iron Maiden, acontece a NWOBHM (New Wave Of British Heavy Metal ou Nova onda do *heavy metal* britânico). Os Estados Unidos rebatem com o *trash metal* e o *glam metal*. Apesar de o *punk* ter surgido como movimento cultural em meados da década de 1970 em vários países simultaneamente, as primeiras bandas a alcançar repercussão internacional são inglesas, enquanto, no final dos anos 1980, surge nos Estados Unidos, como pós-*punk*, o movimento *grunge*. O maior ídolo *grunge*, Kurt Cobain, comete suicídio em 05 de abril de 1994 e, na semana seguinte, a banda Oasis lança seu primeiro *single*, marcando a participação do *rock* alternativo na BRITPOP, movimento em prol da cultura britânica.

Dito isso, são muitos e controversos os vocábulos que atravessam as diversas cenas da cultura *rock*. Começamos, então, por explicar os estilos assinalados no cartaz elaborado pelo Ministério da Cultura quando das comemorações dos 60 anos do *rock* (imagem 01):

- *Heavy metal*: mais acelerado e mais agudo que o *rock* pesado, é conhecido popularmente pelos cabelos longos e pelo “barulho infernal”. Normalmente descrito por seus amantes como religião, trouxe a cor preta para o *rock* e, em sua atitude mais política, trouxe também o imaginário da morte de volta para os centros urbanos;
- *Punk rock*: dissidente do *rock*, do *hard rock* e do *heavy metal*, nasceu das bandas de garagem nos quatro cantos do mundo simultaneamente, com a proposta de um som cru que cante as mazelas de viver na periferia das grandes cidades. Trata-se do estilo que mais

¹⁵ Todos os subtítulos deste capítulo são versos da música “Esse tal de roque enrow” (1975).

exalta a contracultura a partir do lema “faça você mesmo”, da oposição ao consumismo e ao autoritarismo. O visual *punk* inclui *piercings*, tatuagens, roupa preta surrada pelo desgaste natural (o moicano, apesar do forte simbolismo, não responde por toda a cultura *punk*, uma vez que, no começo, predominavam os cabelos na altura do ombro e, depois, na fase *hardcore*, cabelos curtos);

– *Pop rock*: de composição semelhante ao *rock*, tem musicalidade e letras suavizadas, formatando a atitude *rock ‘n’ roll* às necessidades comerciais. Desde a década de 1960, a indústria fonográfica comercializa o *pop rock* como alternativa menos barulhenta e mais comportada em relação aos outros estilos;

– *Emocore*: sigla para *emotional hard core*, ou seja, *rock* pesado com letras que tratam de sentimentos. Movimento gerado a partir do *punk*, no final dos anos 1980, já passou por quatro fases: *emocore*, *emo*, *hardcore emo*, pós-*emo*. Em sua fase clássica, foi avesso a gravadoras e à tecnologia, o que resultou em músicas gravadas de forma analógica, encartes feitos artesanalmente com sobreposição de escrita e desenho e distribuição do material de mão em mão. As letras defendem o direito de sentir emoções (principalmente os homens), contam histórias tristes e são cantadas de forma gutural, entremeando choro e soluço. O visual pede o preto básico da cabeça aos pés, muitos acessórios (alguns de temática infantil), lápis de olho e a franja longa cobrindo parte do rosto;

– *Grunge*: também oriundo do *punk*, tem como característica marcante um som ainda mais sujo (*grunge* vem de *grungy* que significa “sujeira, imundície”), ações mais agressivas no palco, canto rápido e arrastado, bem como letras que tratam da dor de estar no mundo (isolamento, abusos, alienação). Foi o estilo que cresceu e se espalhou mundialmente através da MTV, canal de televisão dedicado à música; por consequência, também o visual da camisa de flanela foi rapidamente consumido;

– *Rockabilly*: tribo urbana que cultua a dança e a ideia de inocência juvenil dos primeiros anos do *rock ‘n’ roll*, utilizando trajes dos anos 1950 – saia godê e jaqueta de couro *à la* James Dean – e os indefectíveis topetes;

– *Glam rock*: estilo marcante que uniu a leveza dançante do *rock ‘n’ roll*, os elementos lisérgicos dos anos 1960 e os exageros dos anos 1970. Sucumbiu ao *punk* e ao *heavy metal* e ficou mais conhecido pelo visual futurista que levou para as ruas em cores fortes, tons metálicos, maquiagem brilhosa e cabelo armado;

– *Hardcore*: palavra derivada da expressão *hard core* (“núcleo duro”), referência, em termos sonoros, à batida acelerada e repetitiva que se mantém ao longo da música, constante em vários subgêneros. Com o tempo, foi formatado em um estilo musical

particular de expressão pós-*punk*. Como movimento tribal, tem como partícipes fundamentais os skatistas, em particular aqueles da periferia. Neste caso, *hard core* seria melhor traduzido pela locução adjetiva “casca grossa”.

Vale ressaltar que nenhuma dessas características se faz totalizante ou impositiva, pois tratamos aqui de manifestações musicais e de movimentos culturais pós-modernos. Neste sentido, o número de rostos representativos do gênero musical nos permite imaginar o número de frentes e desejos acolhidos sob a linha da contracultura. Em *O que é contracultura* (1983, p. 7-15), Carlos Alberto M. Pereira traça um longo perfil das atitudes fundantes e fundamentais da contracultura, atitudes afirmativas e acionadas por decisões que as palavras e expressões a seguir esclarecem: “Paz e Amor”, “Paradise now”, “Desbunde”, “Desrepressão”, “Revulção individual”, “You are what you eat”, “Aqui e agora”, “É proibido proibir”, “A imaginação está tomando o poder”, “Flower power”. “Turn on, tune in and drop out”. (Às quais, acrescentamos “Black power”, “We can do it” e, nos anos 1970, “Gay power”). A partir de tais decisões empenhativas outros hábitos sociais, políticos, sexuais e culturais foram formulados como signos de novas maneiras de pensar, agir e existir em sintonia com o espírito libertário e questionador que propunha sacudir a tradição cristã e burguesa (com ares de nobreza) da sociedade ocidental.

Ainda segundo Carlos Alberto M. PEREIRA (1983, p. 16-55), a compreensão do conceito de contracultura exige desfazer-se da noção tradicional de cultura como um pacote fechado herdado dos pais. Da mesma forma, necessário entender também que a contracultura surge das próprias doenças de nossa cultura tradicional e que a luta dos movimentos sociais que ali se fortaleceram ganhou um número significativo de adeptos que buscavam alternativas.

Uma delas [das alternativas], por exemplo, é a música. No quadro da contracultura, o *rock* é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical. Por tudo que conseguiu expressar, por todo o envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural, no sentido mais amplo da palavra, constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas (PEREIRA, 1983, p. 42-43).

De forma resumida, podemos afirmar que o *rock* da década de 1950 foi marcado pelo enfrentamento da geração anterior e da ruptura de seus valores; materializado na dança desregrada e na expressão da sexualidade, como consagrado pela *performance* de Elvis Presley. Na década de 1960, a situação se concentra na figura do *hippie* que dera

fim ao visual terno e gravata ou saias e vestidos de cintura marcada. Ocupando espaços públicos, à dança e à liberação sexual, acrescenta-se a busca por deslindar e expandir a percepção, especialmente com o recurso das drogas sintéticas. Tudo isso partilhado por milhares de pessoas e embaladas pelas formas progressiva e alternativa do *rock*. Com toques de orientalismo (incenso, meditação, divindades) e “naturalismo” (redução e busca por soluções alternativas de consumo), o movimento foi cultural – e o amor, como disseram os Beatles, era tudo de que se precisava. Até 1967. Com o ano de 1968, emergiu a faceta ainda mais politizada do movimento, culminado com o Black Power e a luta pelos direitos civis, junto com a aversão à guerra, especialmente a do Vietnã, em andamento à época. Os *hippies* dão lugar aos *yippies* – o *hippie* politizado, fazendo referência a sigla YIP (*Youth International Party* ou Partido Internacional da Juventude) –, mobilizando jovens de universidades e centros urbanos em vários países do ocidente. Já o ano de 1969 assiste ao auge da utopia de um novo mundo, materializado nos festivais, com destaque para Woodstock. A música deste período foi vibrante e criativa, a ponto de transbordar dos palcos e propiciar uma mobilização social, “servindo como uma espécie de trilha sonora da revolução-que-não-houve – mas que esteve muito perto de acontecer” (MUGGIATI, 1985, p. 52). Ainda nas palavras de Muggiati, temos um resumo do frenesi:

Ao som do rock, a revolução hippie reencenou de certa forma o episódio mitológico da caixa de pandora: uma infinidade de filosofias e crenças foi desenterrada e lançada ao vento dos novos tempos, misturando-se às ideias e conquistas trazidas por um avanço tecnológico e científico sem precedentes, dinamizado pela prosperidade dos anos 60. De um lado, havia velhas ideias anarquistas da vida comunitária, amor livre, abolição da família e contestação do poder, temperados pelo pensamento marxista e pelas mais diversas correntes psicanalíticas; do conceito da sexualidade reprimida (Freud), ao da revolução sexual (Reich), dos arquétipos do inconsciente coletivo (Jung) à psicanálise existencial ou antipsiquiatria (Laing). Tudo isso coexistia pacificamente com crenças ancestrais (alquimia, astrologia, cabalística, artes divinatórias, magia, satanismo, ocultismo, tarô) e com as mais exóticas [sic] religiões (budismo, hinduísmo, taoísmo) e uma revalorização do cristianismo original, expressa nas figuras de Cristo e de São Francisco, lado a lado com a sacralidade mais primitiva dos índios africanos, expressada pelo xamanismo. As preocupações ecológicas, o culto da alimentação natural, a denúncia da poluição ambiental entravam em contradição com o estilo de vida dos filhos de Aquário, que se nutriam das sobras da sociedade industrial [...] (MUGGIATI, 1985, p. 53-54).

A dicotomia e os pontos de intersecção foram expostos e discutidos em tempo real. O movimento alimentava o Sistema, sem perceber, *a priori*, que se beneficiava de

suas pirotecnias. Alvo de muitas críticas por parte da imprensa, o sonho acabou com as mortes de Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison (todos aos 27 anos).

Embalando todos aqueles movimentos sociais, o *rock* é isso: movimento! Surgiu com a dança livre, com a liberação do corpo. O termo *rock and roll* designava, entre os afro-americanos, o ato sexual, um eufemismo para o movimento de mexer-se para trás e para frente. Canções de *blues* como “Rock me baby”, de B. B. King, exemplificam e atestam o uso e a popularidade do termo: “Rock me baby, rock me all night long [...] Like my back ain't got no bones [...] Want you to rock me baby, / Till i want no more”¹⁶ (KING, 1964).

O *rock* aconteceu. Foi o flagrante de um somatório de incidentes. Várias pessoas carregaram o bastão até que ele chegasse à pélvis de Elvis Presley. As reflexões de Roland Barthes, em “A morte do autor”, acerca do que seja um texto – espaço de dimensão múltipla, tecido de citações (BARTHES, 1974, p. 68) – se mantém propícia para pensarmos as músicas desse gênero tão plural. Tanto a parte instrumental quanto a letra são compostas por múltiplos textos, de origens aleatórias e, muitas vezes, ocultas.

O instrumental do *rock ‘n’ roll* materializado nos anos de 1950, nos Estados Unidos, tem como base o *blues* e o *jazz*, ritmos nascidos em comunidades afro-americanas; além do *folk* e do *country*, ritmos do campo, trazidos da Europa, que reverberavam a sabedoria popular de uma sociedade pré-industrial. Esses últimos são como a nossa moda de viola, nossa seresta, refletindo a vida, cantando amores e dissabores. Os dois primeiros seguem na mesma direção, acrescentando os infortúnios da escravidão e as saudades da terra além-mar. Nos quatro ritmos, as canções se caracterizam por longos períodos instrumentais, com um acentuado volume de notas e a complexidade dos arranjos. Todos são essencialmente dançantes: os dois últimos, uma dança mais marcada, coreografada, ecoando passos europeus, tais como a polca, o fado, a tarantela; enquanto os primeiros demandam uma dança mais livre, uma expressão do momento.

Antes de se encontrarem com o *folk* e o *country* na década de 1940, os ritmos afro-americanos percorreram um longo caminho. O *boogi-woogie*, música para longínquos rituais regados a dança e sexo, teve o primeiro registro fonográfico em 1923. Executada por ocasião de festas e celebrações, podia ser ouvida nos pianos dos trens que conduziam os negros para longe dos estados sulistas dos Estados Unidos rumo a novas

¹⁶ “Me agite/me embale [tradução adaptada], querida(o), a noite toda [...] Como se eu não tivesse ossos nas costas [...] Quero que você me embale/agite/Até que eu não queira mais.” (As traduções presentes nesta tese são de nossa autoria, salvo notação em contrário).

oportunidades (MAZZOLENI, 2012, p. 11-13). Já o *jazz* ganha espaço nos anos 1920 com orquestras que chegavam a contar com 20 músicos. O compasso de quatro tempos, as frases curtas e repetidas e o som volumoso devido à presença de tantos instrumentos estiveram em turnê até o início da década de quarenta (MAZZOLENI, 2012, p. 14-17). Neste momento, perdem espaço nos Estados Unidos e vão se apresentar na Europa, especialmente na Espanha, e logo ganham a Inglaterra, interferindo diretamente na vida dos jovens que formariam os Beatles e os Rolling Stones.

Enquanto o *jazz* e o *boogie-woogie* deram vazão à vivacidade do corpo, o *blues* e o *gospel* simbolizaram a luta e a esperança. O *blues* rompe com a tradição folclórica e inova ao exprimir sentimentos em primeira pessoa, manifestando as dores da segregação racial estadunidense (MAZZOLENI, 2012, p. 20-23). No meio urbano, o *blues* tornou-se a voz do proletariado negro proveniente do campo que se sentia em confronto com a vida citadina. Por sua vez, o *gospel* (ou evangelho) se afirmou como símbolo de uma “América igualitária”, com seu sentimento de júbilo e louvor exaltado nas manifestações religiosas. Os *riffs* do *blues* foram incorporados à música *gospel*, juntamente com o *boogie-woogie*, tornando os cantos mais extrovertidos e os cultos mais dinâmicos. Desta leva, surgiu Sister Rosetta Tharpe, a primeira mulher do *rock ‘n’ roll* (MAZZOLENI, 2012, p. 24-27).

Às margens do rio Mississippi, a cidade de Nova Orleans (estado de Luisiana) se tornou o cenário dessas tantas e profícuas misturas, base rítmica do *rock ‘n’ roll*. Mas foi nas cidades de Memphis (estado do Tennessee) e, principalmente, Chicago (estado de Illinois) que a grande maioria dos artistas conseguiu registrar sua arte em estúdio e ganhar algum em troca. De maneira geral, a troca cultural foi permitida pelo processo de migração ocorrido por consequência da mecanização da lavoura e também da mobilização militar em torno da Segunda Grande Guerra. Sempre mobiliado com um piano, o trem se tornou o grande símbolo em meio à esperança de novas oportunidades (cf. MAZZOLENI, 2012).

No dia 23 de dezembro de 1938, pela primeira vez, negros e brancos reuniram um público de mais quatro mil pessoas para assistir o concerto “From spirituals to swing” em Nova York. O sucesso se repetiu ainda em 1939, abrindo espaço para os músicos negros (MAZZOLENI, 2012, p. 18-19). A repercussão deste evento chamou atenção dos defensores da moral e dos bons costumes, sinalizando que, embora Nova York estivesse disposta (e mesmo necessitando) a receber a mão-de-obra negra, sua música, assim como sua presença em espaços públicos, encontraria resistência. Batizada de *race music*

(música negra ou de raça, literalmente), só mudou de *status* quando o sucesso já era incontornável. Mesmo assim, a indústria fonográfica tomou o cuidado de renomeá-la como *rhythm & blues* (cf. MAZZOLENI, 2012). Sobre o *rhythm & blues*, Mazzoleni explica:

O idioma *rhythm 'n' blues* reescrevia maravilhosamente bem o fervor e a esperança da música popular negra. Ele associou a dinâmica das *big bands*, a pungência do *blues*, o êxtase do *gospel* e a alegria do *boogie-woogie*, construindo assim as bases naturais [sic] do *rock 'n' roll*. Os saxofonistas, pianistas e cantores eram a força viva do *rhythm 'n' blues*. No final da década de 1940, os mais eminentes entre eles transformaram-se em vedetes de grande impacto (MAZZOLENI, 2012, p. 87).¹⁷

1.2 “É UM MENINO TÃO SABIDO, DOUTOR! / ELE QUER MODIFICAR O MUNDO”.

Nos anos 1940, a inovação tecnológica alcança o mundo da música. Instrumentos antes acústicos, agora são eletrificados e amplificados, abrindo oportunidade para novas sensações. Foi na tensão entre o canto *gospel* e a repetição feita pelo coro que a guitarra achou espaço, substituindo as segundas vozes pelo *riff* (efeito de repetição de frases melódicas curtas). Nascida da curiosidade e da paixão por eletrônica dos fabricantes de instrumentos de corda, a guitarra teve o som gravado por uma banda de jazz provavelmente pela primeira vez em 1935, mas só alcançou o formato que a consagrou no final dos anos 1950. Sister Rosetta a levou para o mundo *gospel*, T Bone Walker para o *blues* e Charles Christian fez com que ela deixasse de ser apenas um instrumento rítmico e se tornasse um instrumento solo. Muddy Waters, por sua vez, afirmou que a guitarra elétrica era a resposta do *bluesman* à colheitadeira mecânica que tirava seu trabalho e seu sossego (cf. MAZZOLENI, 2012).

Enquanto a guitarra evoluía, bandas *rhythm 'n' blues*, com um número reduzido de integrantes devido aos tempos de guerra, seguiram gravando e se apresentando em casas de show e rádios independentes, fora do circuito principal. Enquanto os instrumentistas mais talentosos começaram a se destacar, os ritmos fluíam cada vez mais para um som eletrizante e alcançaram as rádios de várias cidades. Devido a sua

¹⁷ Entendemos que Florent Mazzoleni em *As raízes do rock* (2012) faz uma contribuição inestimável para a cultura rock ao desvelar sua história negra, no entanto, não podemos olvidar de mencionar que a música, como todas as outras ações e manifestações dos seres humanos, é de caráter cultural e não natural.

propagação, o *rhythm 'n' blues* acaba por encontrar com os chamados ritmos brancos como o *country* e o *folk*.

Mesmo quando a herança do *rock* é branca, trata-se de um povo pobre e rural. O *country*, a música dos brancos sulistas, recebeu através do rádio a dinâmica rítmica do *blues*. Sua temática abordava a história da região e da vida agrária, temática religiosa, sexo, morte, sonhos e liberdade. Já o público negro se interessou pelas *cheatin' songs*, ou seja, canções sobre traição. Destacamos “Your cheatin' heart” (1952), de Hank Williams, uma das primeiras lendas do *rock* (MAZZOLENI, 2012, p. 44-45). Ainda nos anos 1930, Bob Wills e seus Playboys popularizaram o *western swing*, modernizando o som rural com os metais e bateria. A mistura de *country* com guitarras e bandolim, o *bluegrass* chegou ao *rock* com a regravação dos arranjos radicais de “Blue moon of kentucky” (1947) de Bill Monroe por Elvis Presley (MAZZOLENI, 2012, p. 48-49). Do encontro da música branca com a negra nasceram também outros ritmos como *country boogies* ou *hillbilly boogie* e o *country & western*.

O surgimento do disco de 45 e de 33 rotações e a popularização da *jukebox* ajudou a difundir a arte dos negros norte-americanos e, ao mesmo tempo, fortaleceu as gravadoras independentes que apostaram em seu sucesso graças a visão de figuras como o empresário Syd Nathan – míope, hipocondríaco, asmático e judeu –, e o arranjador negro Henry Glover que colocava artista negro para gravar música feita por branco e vice-versa sob a alegação de que se não fosse assim ninguém ouviria (MAZZOLENI, 2012, p. 58-61). A obstinação do produtor San Philips também foi fundamental para criar oportunidades para os mais variados artistas. Philips promoveu artistas como Howlin' Wolf e Elvis Presley, mais preocupado com o som do que com a cor da pele segundo *The history of rock 'n' roll* (1995), de Bud Friedgen. Além disso, fez várias experiências sonoras nas gravações:

Consciente da revolução em marcha, Philips colocou na mesma panela, com uma intensidade crua e rara, o *rhythm 'n' blues* negro e o *country* branco. [...] Philips alterou a fita de gravação. Ele fazia experiências constantes com os microfones e a câmara de eco, sempre em busca do som mais natural possível. Gravava os instrumentos no nível mais elevado, com guitarras muitas distorcidas para dar-lhes o máximo de presença. Dessa forma, inventou um *rockabilly* selvagem com eco profundo e puro. O pequeno estúdio Sun comprimia o som, dando-lhe uma enorme energia (MAZZOLENI, 2012, p. 139).

Seguindo a cronologia das músicas percebemos a evolução do ritmo que colocaria os norte-americanos brancos para dançarem como os negros. O criador do *delta blues*,

Charley Patton, chegou até a fazer *blues* sincopado (MAZZOLENI, 2012, p. 22). Joe Liggins gravou a pulsante “Cadillac Boogie” em 1947 (MAZZOLENI, 2012, p. 97). Dave Bartholomew se tornou o primeiro astro do *rock ‘n’ roll* de Nova Orleans e o grande sucesso foi “Good rockin’ tonight” (1947) (MAZZOLENI, 2012, p. 106-109). Lloyd Price abandonou o sucesso da eletrizante “Lawdy Miss Clawdy” (1952) para servir o exército na Coreia (MAZZOLENI, 2012, p. 110). Guitar Slim surpreendeu com os solos de guitarra no volume máximo, principalmente da “I am your best best baby” (1954) (MAZZOLENI, 2012, p. 113). A guitarra elétrica de Lowman Pauling junto com a harmonia da banda The five royales inventariam o som da década de 1950 registrado no compacto *The slummer the slum* (1958) (MAZZOLENI, 2012, p. 133).

Ao mesmo tempo em que se aprimoravam os instrumentos e as técnicas de gravação, as performances artísticas também se multiplicavam. Amos Milburn contribuiu para afirmar a fama etílica dos astros da música (MAZZOLENI, 2012, p. 94) e com a canção que emprestou o nome ao filme *Rock! Rock! Rock!* (1956), de Will Price, o qual concedeu visibilidade a vários artistas do novo ritmo, enquanto mostra a classe média branca enlouquecendo ao tentar tapar o sol com peneira.

Illinois Jacquet elevou o patamar das performances com seu exibicionismo instrumental erotizado (MAZZOLENI, 2012, p. 98-99). Nos mesmos moldes, a potência e as acrobacias de Big Jay McNeely popularizaram o solo de saxofone com “intensa carga erótica” (MAZZOLENI, 2012, p. 100). Hank Ballard & The midnighthers marcaram época com os arranjos de guitarra e letras de duplo sentido nas músicas “Work with me Annie” (1954) e “Sexy way” (1954) (MAZZOLENI, 2012, p. 130).

O Professor Longhair nos traz a força de vontade e o desejo de vencer e fazer uma vida diferente através da arte. Com a ajuda da mãe, ele aprendeu a tocar piano em um instrumento abandonado na rua próxima de sua casa, como o piano só tinha dez teclas (em vez das habituais 88), ele desenvolveu uma técnica exclusiva (MAZZOLENI, 2012, p. 105). Luis Jordan, com a banda Tympany five, foi inspiração para Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard, ao fazer a transição do *rhythm ‘n’ blues* para o *rock ‘n’ roll* com “Let the good times roll” (1946) e a inovadora “Staurday night fish fry” (1949). Nas letras pregou o hedonismo do cotidiano negro, falando abertamente sobre os prazeres da vida, de mulheres, de boa bebida e comida, e dinheiro (MAZZOLENI, 2012, p. 40-43).

O grupo The dominoes derrubou barreiras com a música “Sixty minute man” (1951), pois foi a primeira música de artista negro a entrar nas paradas de sucesso brancas (MAZZOLENI, 2012, p. 129). O grande feito de Paul “Hucklebuck” Williams foi

ultrapassar barreiras e ter sua música regravada por músicos brancos, inclusive por Frank Sinatra (MAZZOLENI, 2012, p. 101). O ritmo e a presença de B.B. King causou um enorme impacto sobre a cultura norte-americana, abrindo espaço para outros músicos negros.

Little Richard trouxe a “extravagância” para o palco: o volumoso topete, a maquiagem, os trejeitos acentuados e a bissexualidade escancarada nos versos da primeira versão de “Tutti frutti” (1955): “Tutti frutti, good booty/If it don’t fit, don’t force it/ You can grease it, make it easy”, algo como “Tutti frutti, bundinha gostosa/Se não está entrando é melhor não forçar/Pode lubrificar para facilitar”. No ano seguinte, Little Richard lançou “Long tall Sally” (1956), cuja letra conta a história de Tio John que foi visto com Sally, de gênero sexual indefinido. A letra afirma que não há problema, trata-se apenas de diversão (MAZZOLENI, 2012, p. 177-179).

Chuck Berry foi o primeiro a superar a barreira da segregação e alcançar o topo das paradas brancas. “Maybellene” (1955), o primeiro sucesso, era um *country* cantado por um *bluesman* e contava a história de uma garota que tinha um carro maior do que o de seu admirador (MAZZOLENI, 2012, p. 181-183). Eram variados os assuntos os quais Chuck Berry abordava, desde a paixão pelos carros em “You can’t catch me” (1955), a questões sociais como em “No money down” (1955) e “School days” (1957), mas o *rock ‘n’ roll* foi o destaque: “Rock ‘n’ roll music” (1957), “Roll over Beethoven” (1956), “Let it rock” (1960), “Viva viva rock ‘n’ roll” (1964), “Every day we rock ‘n’ roll” (1965), para citar algumas.

Bo Diddley fez a ponte com o som moderno ao incrementar seus arranjos de guitarra com volume, eletricidade e distorção. Inclusive, vários de seus experimentos instrumentais foram apropriados pelo *hip-hop* e pelo *funk*. De maneira geral, suas letras levaram o repertório cultural negro aos lares da elite branca. Sua música mais famosa, “You can’t judge a book by its cover” (1962), manda um recado rápido e rasteiro à população branca norte-americana (MAZZOLENI, 2012, p. 184-187).

Em meio aos músicos brancos, destaca-se Jerry Lee Lewis, classificado como demoníaco pelo modo como tocava o piano e pelas peripécias sexuais, “Whole lotta shakin’ goin’ on” (1955) é seu maior sucesso. Bill Haley e seus Cometas fizeram a mistura de *country* e *rhythm ‘n’ blues*. Era um grupo branco tocando música negra, cujo sucesso se deu sobre a regravação de “Round around the clock” que vendeu 25 milhões de cópias. Foi o primeiro grupo a tocar na Inglaterra (MAZZOLENI, 2012, p. 159-160).

Buddy Holly e os Crickets inovaram no vocabulário melódico, na harmonia e nos vocais mais complexos. “Rave on” (1958) foi destaque até na Inglaterra. A originalidade no uso da guitarra como em “Honey don’t” (1956) fez de Carl Perkins um dos propagadores do ritmo *rockabilly* (algo como toque *rock* feito um *hillbilly*, ou trabalhador rural, branco e pobre).

Elvis Presley, branco e pobre, infringia a lei ao frequentar casas de show exclusiva para negros, além disso, ouvia música gospel nas rádios, Sister Roseta era sua cantora preferida. (MAZZOLENI, 2012, p. 166-175). Nomes como Johnny Cash, Roy Orbison, Billy Lee Riley, Gene Vincent, Eddie Cochran, já estão dentre aqueles buscados pelas gravadoras sob a influência tremenda de Elvis Presley (MAZZOLENI, 2012, p. 188-209).

Link Wray, Duane Eddy e The Champs foram alguns dos nomes que lançaram o *rock* instrumental e, muitas vezes, psicodélico já que as músicas davam vazão a uma sequência experimental de melodias e ritmos (MAZZOLENI, 2012, p. 214-215). Johnny Burnette and the *rock ‘n’ roll* trio foram os primeiros a quebrarem suas guitarras um na cabeça do outro desde a adolescência. O cantor de ópera adepto do *rhythm ‘n’ blues*, Jacy “Screamin’” Jay, foi o primeiro a trazer a teatralidade para o palco ao começar o show em um caixão. Repleta de sincretismos, “I put a spell on you” (1956), a princípio foi censurada, mas se tornou seu maior sucesso. O venezuelano Richard Stephens, ou Richie Valens, foi o primeiro latino a figurar entre os astros do *rock* e Wanda Jackson, com sua voz marcante, uma das pioneiras dentre as mulheres (MAZZOLENI, 2012, p. 216-219).

À priori, o *rock ‘n’ roll* que toca nas rádios, o da dança, obedece ao compasso quaternário (quatro tempos iguais), possui batida frenética, melodias simples levadas pelo som elétrico das guitarras. Logo depois são acrescentados outros elementos de distorções e melódicos, inclusive da música erudita.

1.3 “ELE! QUEM É ELE? / ISSO NINGUÉM NUNCA FALOU! / UM PLANETA, UM DESERTO / UMA BOMBA QUE ESTOUROU!”

No pós-guerra, com a economia aquecida, o mercado fonográfico atendeu ao gosto de seus compradores brancos e afortunados:

[...] com muita música clássica, grandes orquestras, música *folk* inexpressiva e *crooners* insossos [...] Quase não se arriscavam em novidades e suas canções estavam de acordo com o vazio cultural dos subúrbios residenciais. Seus ares inofensivos eram cantados por todos, bem de acordo com o otimismo da época. As melodias eram leves e

fáceis de assobiar, as letras não tinham nenhuma relevância e seus intérpretes de sorriso fácil pareciam saídos de um catálogo de vendas por correspondência (MAZZOLENI, 2012, p. 37).

Quando o sucesso dos artistas negros já era irrefutável, o *rockabilly* surge como forma de limpeza do *rhythm 'n' blues* (MAZZOLENI, 2012, p. 139) e passa a ser divulgado nos meios de comunicação como se fosse o grande ritmo do momento.

Não se esperava, no entanto, que os jovens da classe média ignorassem os alertas de perigo. O *baby-bom* do pós-guerra, somado à prosperidade, permitiu aos jovens das classes baixas fugirem da vida planejada, regrada, do trabalho em fábricas. Após as aulas, eles se reuniam para gastar suas mesadas e a indústria logo passou a oferecer os mais variados produtos com ares modernos: para ouvir, a *jukebox* e os discos; para imitar o comportamento, os filmes; para conhecer mais os ídolos, as revistas. O ritmo novo que chegava com esses produtos vibrava tanto quanto os hormônios juvenis (MAZZOLENI, 2012, p. 122-125).

Esse embate pode ser visto no desenho animado *Os Jetsons* (Hanna Barbera, 1962)¹⁸. Apesar de se passar no futuro, as discussões entre a filha adolescente e os pais aconteciam exatamente em torno do “som do momento” e devido à insistência da jovem em não seguir os passos dos pais. Vale ressaltar que o novo gênero musical (pasteurizado) do desenho se chamava *bip bop*, contava com solos de guitarra, muita dança e o jeito um tanto despojado do vocalista, além do grito “epp opp ork ah-ah” ou “eu te amo”.

Mais do que qualquer outra década do século XX, os anos 1950 demonstravam um otimismo incrível, acompanhando por uma grande prosperidade econômica, enquanto a sociedade norte-americana passava por mudanças sociais e políticas profundas. O fenômeno suburbano, o crescimento da classe média, o nascimento da indústria de entretenimento e o surgimento do ideal adolescente abriram portas para uma das maiores revoluções culturais da história, a explosão e popularização do *rock 'n' roll*, primeiramente nos Estados Unidos e depois no resto do mundo. [...] As raízes do rock deram lugar ao crescimento de uma seiva insolente e desconhecida até aquele momento. Os 45 rotações, DJs, transistores, filmes e a imprensa adolescente se revezaram nessa explosão (MAZZOLENI, 2012, p. 117).

Esse é o ponto de vista da classe média que surgia com a prosperidade econômica, dos pequenos empresários (donos de gravadoras, revistas, rádios etc.). Nada mais, nada

¹⁸ Foram feitos 75 episódios, divididos em três temporadas, sendo a primeira de 1962 a 1963, e as outras duas de 1984 a 1987.

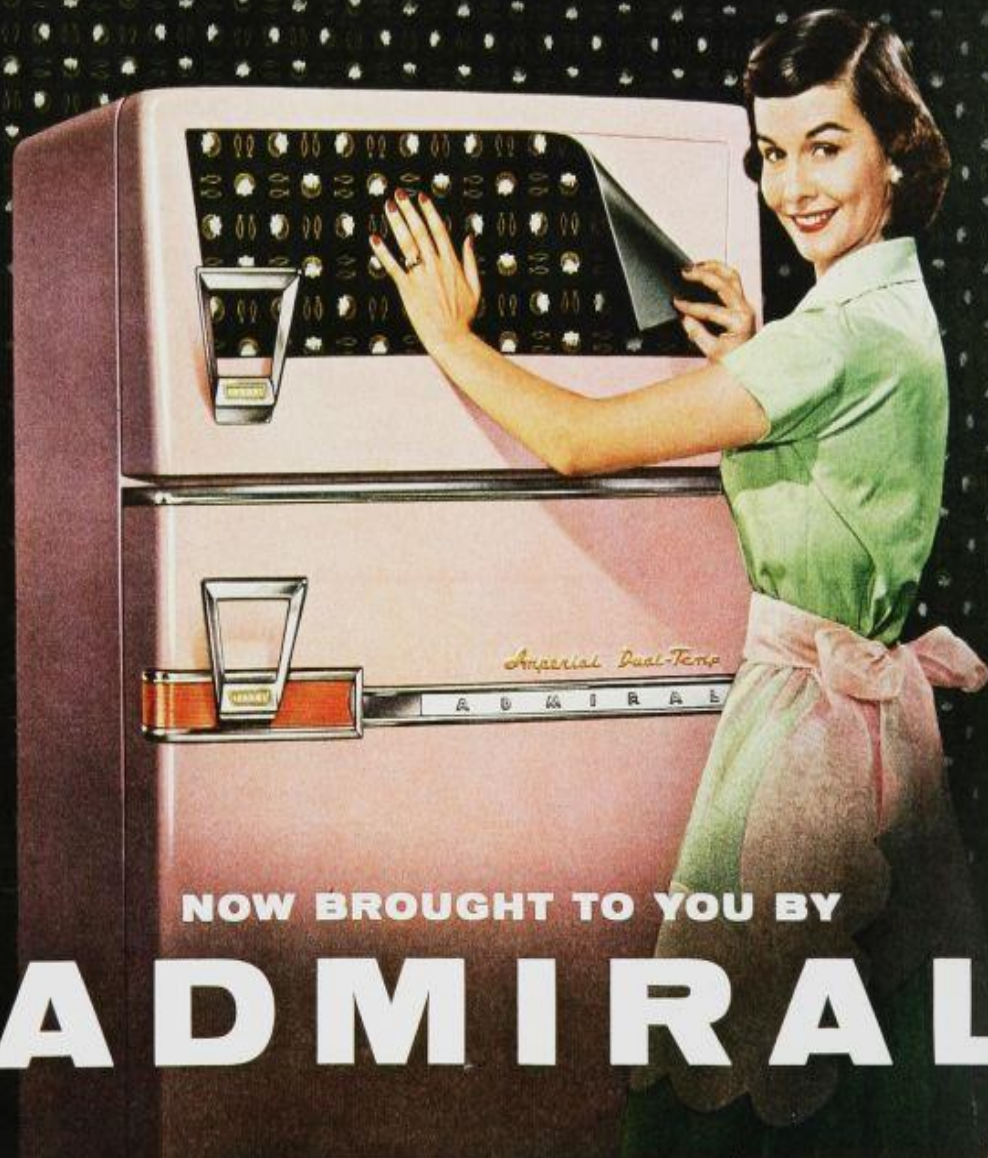
menos que o sonho norte-americano e o *American way of life*: criação do *shopping center*, popularização dos carros, a construção de estradas. Para as famílias de baixa renda, houve ainda o benefício para os veteranos da II Guerra Mundial, o *Servicemen's Reajustment Act*, que permitiu aos filhos acesso ao curso superior (MAZZOLENI, 2012, p. 118-119).

A televisão insistia em uma programação idílica símbolo da higienização da vida no subúrbio, repleto de famílias brancas e prósperas. Conforme o conforto aumentava, mais as pessoas ficavam em casa, mais assistiam a T.V., que se tornou um campo de batalha, pois os artistas que arrasavam nas rádios, não podiam mostrar os rostos negros na televisão (MAZZOLENI, 2012, p. 121).

Mesmo censurados e até retirados do ar, alguns programas optaram por abrir espaço e alcançaram 95% de audiência com as presenças de Chuck Berry, Little Richard e cia. (MAZZOLENI, 2012, p. 121). Os vocábulos empregados para descrever o fenômeno – ultrajante, insolente, demoníaco – expunha todo o preconceito contra a cultura negra.

As três imagens resumem como foi a história de amor e ódio pelo *rock 'n' roll* e a tentativa de pará-lo.

You'll fall in love with the
BRIGHT NEW LOOK
 IN HOME APPLIANCES!

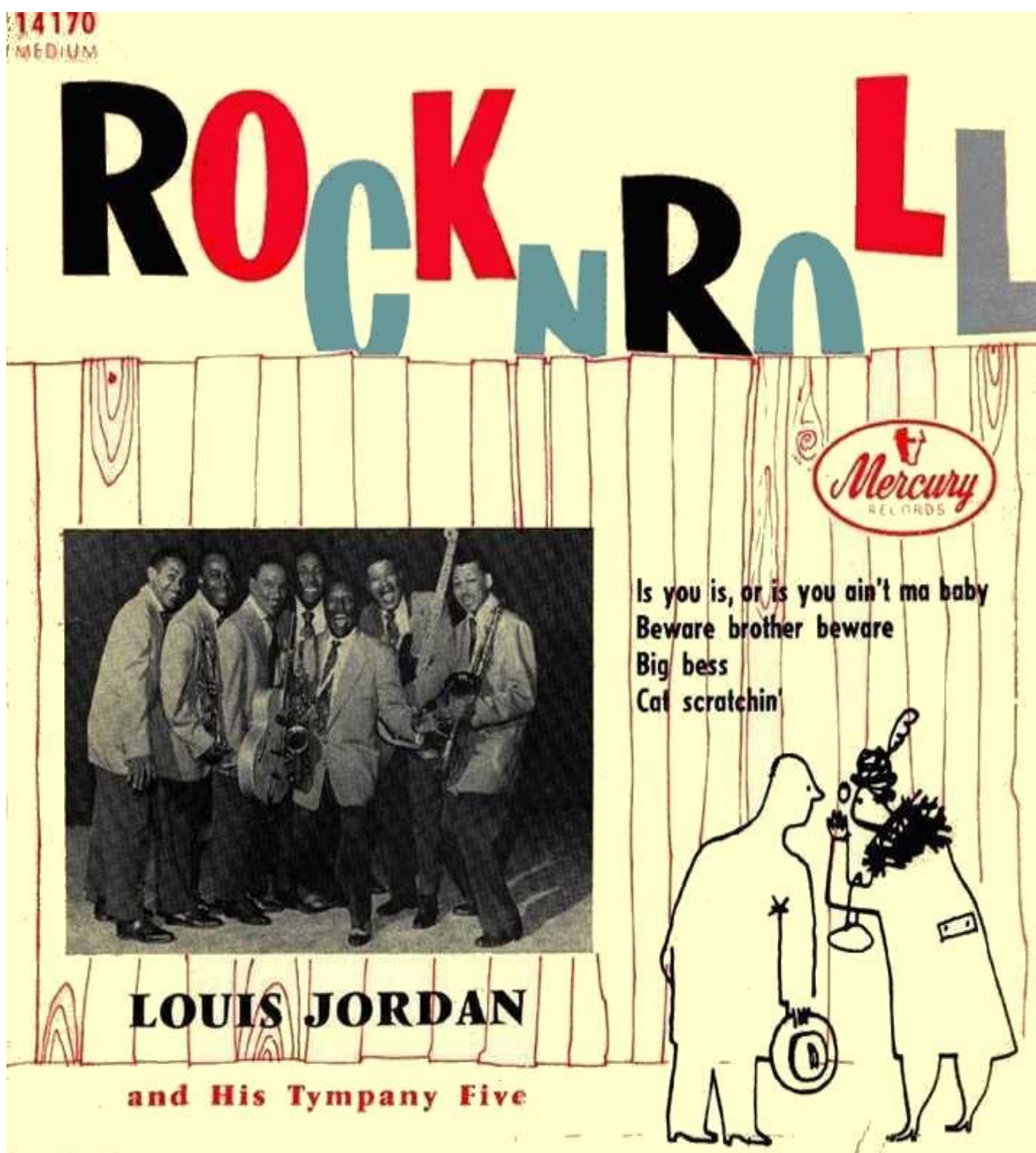


Behold the latest of the New Ideas—the "Fashion Front" on Admiral's new Refrigerator-Freezers! See how attractively you can decorate the door panel with wallpaper to match your kitchen! Or, there's a decorator kit of five different color panels optional with your new Dual-Temp. They're shiny, washable—pre-cut to fit—adhesive-backed so you can put them on and peel them off in a wink. Each change is as stimulating as a new hat! So give your kitchen the "Bright New Look"—with Admiral Appliances!

THE NEXT 5 PAGES
 TELL THE STORY OF
Admiral's
 NEW IDEAS IN
 APPLIANCES...



Imagem 03: A classe média seduzida pelo balanço irresistível.



Fonte: *As raízes do rock* (MUZZOLINI, 2012)

Imagem 04: Panfleto redigido pelo Conselho dos Cidadãos de Nova Orleans contra a música de origem negra (1956).



Quando a classe média divide sua atenção entre o brilhante refrigerador (imagem 02) e o sedutor *rock 'n' roll* (imagem 03), é hora do Conselho dos cidadãos entrar em cena. A imagem de número 03 diz:

Atenção! Pare. Salve a juventude americana [sic]. Não compre discos de negros. (Se você não quer servir negros em seu comércio, então não tenha discos de negros em seu *jokebox*, nem escute discos de negros no rádio.)

O grito, a letra idiota e a música selvagem desses discos estão minando os valores da juventude branca da América [sic].

Ligue para os anunciantes das estações do rádio que tocam esse tipo de música e reclame!

Não deixe seus filhos comprarem, nem ouvirem esses discos de negros.

A essa altura, por volta do ano 1955, uma parte significativa dos jovens brancos norte-americanos já tinha sido arrebatada pelo ritmo, cujos artistas eram negros. Discos foram queimados e a polícia acionada. O combate à música foi um ponto crucial para explicitar a segregação racial. Começou-se a fazer barulho contra os crimes de ódio e as humilhações constantes. Foi nesse mesmo ano de 1956 que Rosa Parks se recusou a ceder seu lugar no ônibus a um homem branco a mando do motorista.

Até então não havia organizações sociais significativas que lutassem pelos direitos dos negros (MAZZOLENI, 2012, p. 140-141). Para os negros, filhos e netos de africanos escravizados, o grito de liberdade do corpo e da alma se materializou nos palcos das cidades, quando deixaram a vida rural sulista em busca de oportunidades.

1.4 “DESCONFIO QUE NÃO HÁ MAIS CURA / PRA ESSE TAL DE ROQUE ENROW!”

Figuras como Robert Johnson, Chuck Berry e, principalmente, Bob Dylan incrementaram as letras com suas dúvidas, (des)esperanças e opiniões, abrindo espaço para a canção de protesto. Mas para tratarmos das letras precisamos retornar à formação de novos centros urbanos e à chegada contínua de contingentes que reúnem pessoas oriundas de diversos cantos em um lugar novo, onde ninguém sabe ao certo como se portar. Esses sentimentos contraditórios convergem para as manifestações artísticas e culturais. A música se destaca, afinal, o nosso próprio corpo se faz instrumento com a voz, a palma etc..

Para além da produção de ruídos, a produção de significados em meio a essa nova realidade citadina se faz urgente nas culturas europeia e norte-americana após as duas grandes guerras. Não se demorou muito a perceber que o novo estilo de vida difundido no mundo ocidental, repleto de otimismo e de esperança, propiciado pela produção em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico, não era para todos, nem respondia às questões daquele período. Assim, as letras do ritmo convergente começam a divergir da ordem que se estabelecia.

1.5 “A MINHA FILHA TÁ SOLTEIRA, DOUTOR” [...] “ELA ODEIA MEUS VESTIDOS”

O *blues* “Crossroad”¹⁹ (composta por Robert Johnson em 1936, mas só popularizada na versão do então chamado *blues rock*, feita por Eric Clapton e a banda Cream nos anos 1960) retoma aquela cena do cavaleiro medieval parado em uma encruzilhada sem saber qual direção seguir repetida nos romances como as sagas do Rei Arthur e de *Dom Quixote de La Mancha* [1605]/(2005): “Nisto chegou a um caminho em cruz, e para logo lhe vieram à lembrança as encruzilhadas em que os cavaleiros andantes se detinham a pensar por onde tomariam.” (CERVANTES, 2005, p. 39). Nos romances cavaleirescos, a ajuda sempre aparece, normalmente na forma de belas donzelas de alma caridosa como nas histórias do Rei Arthur (PYLE, *Rei Arthur os cavaleiros da Távola Redonda*, 2002, p. 57-58).

Na modernidade, com seus centros urbanos, o movimento se repete na pintura de Diego Rivera, mexicano de origem judaica que residiu em vários países europeus, dentre eles França e Espanha, e nos Estados Unidos. A obra *Man at the crossroads* encomendada para convidar os frequentadores do *Rockefeller Center* (Nova Iorque) à reflexão, foi censurada e retomada no México sob o título de *Man, Controller of the Universe*, em 1934.

Na obra de Diego Rivera (imagem 5), o cavaleiro errante, em primeiro plano, se depara com os elementos constituintes das cidades: a natureza domada em forma de plantações, o chão de terra dá lugar ao cimento, a grandiosidade dos elementos históricos representados pelas estátuas gregas, pessoas de várias origens, tecnologia, pobreza,

¹⁹ As letras e suas respectivas traduções para o português, quando for o caso, encontram-se, na íntegra, nos anexos.

regimes autoritários, as instituições reguladoras na figura dos policiais, os trabalhadores, ciência, a fé etc..

A dúvida acompanha o sujeito errante em qualquer época. Em “Crossroads” (1936), ele permanece na encruzilhada durante o dia, pede ajuda aos céus, mas não obtém resposta. O sol se põe, a noite chega, ele afunda e misteriosamente pela manhã a música está pronta:

I went down to the crossroad
Fell down on my knees
I went down to the crossroad
Fell down on my knees

Asked the lord above
"Have mercy now, save poor Bob, if you please"
Standin' at the crossroad
Tried to flag a ride
I tried to flag a ride

Didn't nobody seem to know me, babe
Standi' at the crossroad, babe
Risin' sun goin' down
Standin' at the crossroad, babe
Risin' sun goin' down

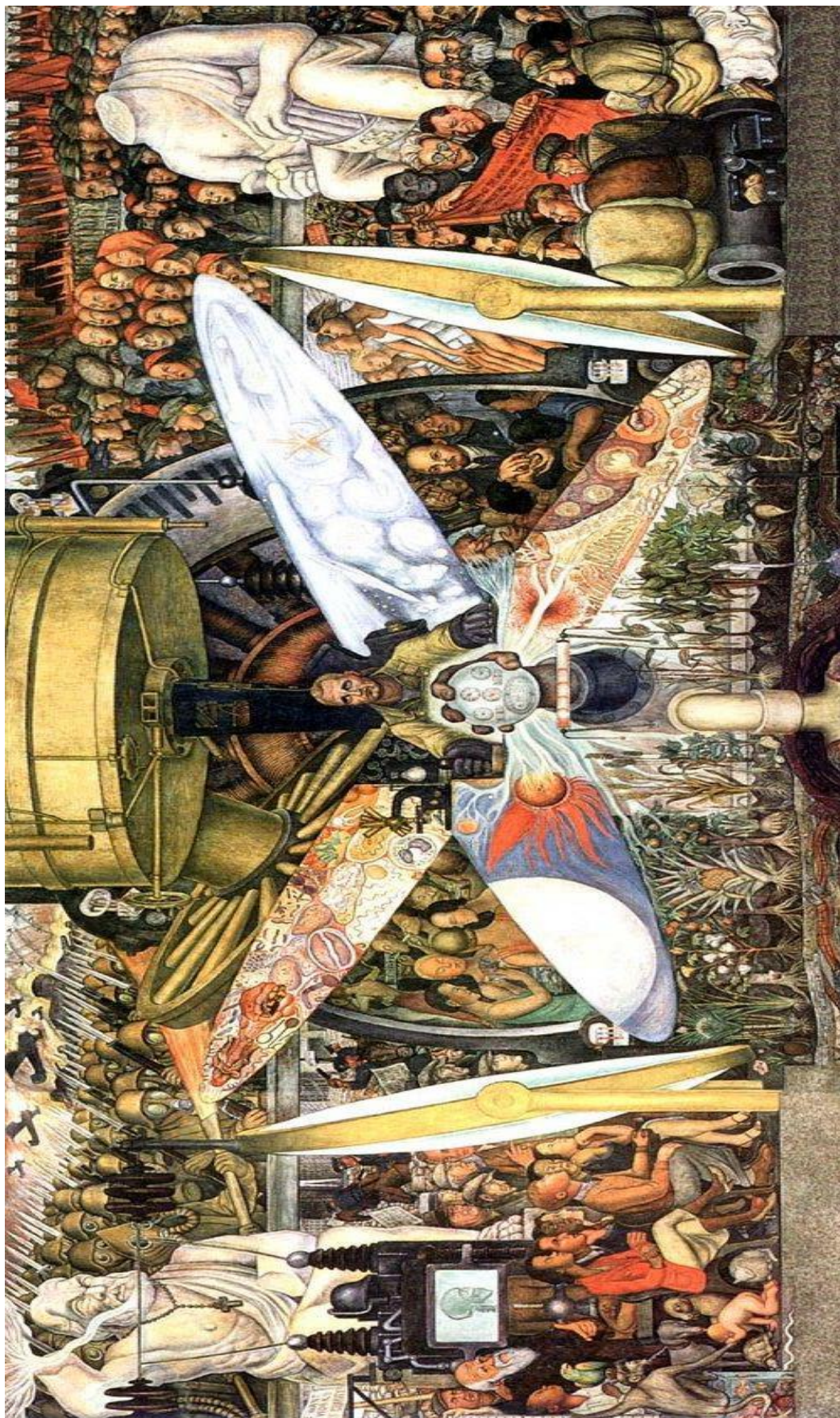
I believe to my soul now,
Poor Bob is sinkin' down
You can run, you can run
Tell my friend Willie Brown

You can run, you can run
Tell my friend Willie Brown
(Th)'at I got the crossroad blues this mornin' Lord
Babe, I'm sinkin' down

And I went to the crossroad, momma
I looked east and west
I went to the crossroad, baby
I looked east and west
Lord, I didn't have no sweet woman
Well, babe, in my distress²⁰
(JOHNSON, 1936)

²⁰ “Fui na encruzilhada/Caí de joelhos/Eu fui na encruzilhada/Caí de joelhos//Pedi ao Senhor: "tenha misericórdia, salve o pobre Bob"/Em pé na encruzilhada/Tentei descolar uma carona/Eu tentei descolar uma carona//Parecia que ninguém me via, *babe*/De pé na encruzilhada, *babe*/ Sol nascente se pondo/ De pé na encruzilhada, *babe*/ Sol nascente se pondo// Acredito em minha alma agora/O pobre Bob está se afundando/Você pode correr, pode correr/Conte ao meu amigo Willie Brown// Você pode correr Você pode correr/ Conte a seu amigo Willie Brown/Que eu consegui o *blues* encruzilhada essa manhã, *Lord/ Babe*, estou afundando// Fui na encruzilhada, mamãe/Olhei de leste a oeste/Fui na encruzilhada, querida/Olhei de leste a oeste/Senhor, não tive uma doce mulher/Bem, querida, na minha aflição”.

Imagem 05 – *Man at the crossroads / Man, Controller of the Universe* (1934), de Diego Rivera.



Fonte: www.diegorivera.org

Interessante ressaltar que uma possibilidade de caminho surge aqui. Trata-se de afirmar que o *rock* nem é coisa de Deus, nem mesmo deste mundo. Essa canção foi interpretada como a celebração de um pacto com o Diabo para obter dinheiro e fama. Em meio ao que parece um diálogo entre dois amigos, temos o relato: após dia e noite na encruzilhada, sem que ninguém note a personagem que espera, ela vai “*sinking down*”, ou seja, para baixo, bem para o fundo, onde figura o imaginário do Inferno. A música fez sucesso e, desde então, o Diabo foi decretado como o pai do *rock*, especialmente pela repreensão da ideia de se obter fama e fortuna repentinamente.

Sendo o dito-cujo pai ou não do *rock*, o importante é que aquela geração que esteve imbricada em várias frentes não respondia mais aos comportamentos estabelecidos, que, visivelmente, causavam inúmeros sofrimentos, e se levantou para buscar uma nova forma de viver como ressaltam os versos de Little Richard:

All around the world
 Rock and roll is here to stay
 You can hear those jukebox jumping
 All night and all through the day

They never no time for romance
 They only wanna dance
 The people all holla when they hit the floor
 Go, cat, go²¹
 (RICHARD, 1956)

1.6 “ELA NÃO QUER SER TRATADA / DOUTOR! / E NÃO PENSA NO FUTURO”

Dentre tantas novidades comportamentais como a maneira de se vestir, de amar, de dançar, de usar psicoativos, o modo de ganhar dinheiro se destaca pelo fato de atingir em cheio a visão do trabalho como algo sagrado, da abnegação, dos sacrifícios que traria bênçãos futuras. A geração *rock ‘n’ roll* foi a primeira de não-ricos a viver sem o trabalho braçal, a pavimentar o caminho para viver de sua arte de forma massiva, como retrata a letra de Chuck Berry, “Johnny B. Goode” (1958), na qual um menino do interior, que não sabia ler nem escrever, mas sabia tocar violão muito bem e sonhava, junto com sua mãe, em ser conhecido por seu talento:

²¹ “Por todo o mundo / *Rock and roll* chegou para ficar / Você pode ouvir a *jukebox* vibrando / A noite toda e ao longo do dia // Não têm tempo nenhum pra romance / Eles só querem dançar / O povo grita quando eles descem até o chão / Vai, gato, vai”.

His mother told him: Some day you will be a man
 And you will be the leader of a big old band
 Many people comin' from miles around
 To hear you play your music 'till the sun go down
 Maybe someday your name will be in lights
 Sayin': Johnny B. Goode tonight

Go, go, go, Johnny, go²² (4x)
 (BERRY, 1958)

A afronta dessa atitude de dizer não ao trabalho demasiado penoso e mal remunerado das fábricas, ao buscar a liberdade do pensamento e do corpo permeia a sua música. A expressão famosa “A-wop-bop-a-loo-bop-a-lop-bam-boom!” foi criada como resposta às ofensas raciais que seu patrão lhe dirigia quando trabalhava como lavador de pratos em uma lanchonete. Aclamada por sua energia, virou o grito de guerra de Little Richard, tomou as rádios e chegou aos ouvidos dos jovens de classe média que acabaram por instaurar a juventude sinônimo de rebeldia. Uma geração que não quer repetir as fórmulas que culminaram nas duas grandes guerras, que busca se esquivar da intransitividade dos nascer, crescer, trabalhar, casar, procriar e morrer, criando maneiras inusitadas de viver o presente.

1.7 “EU PROCURO ESTAR POR DENTRO, DOUTOR! / DESSA NOVA GERAÇÃO”

Claro que o *rock* como produto cultural não só tirou proveito do crescente consumismo, mas também contribuiu para o mercado consumidor se estabelecer com a venda dos discos e as consequentes aparições na TV e circulação de subprodutos que remetam à sua atitude. As estimativas apontam que a venda de discos nos Estados Unidos “subiu de 277 milhões de dólares em 1955, quando o *rock* apareceu, para 600 milhões em 1959 e 2 bilhões em 1973” (HOBSBAWM *apud* BERAS, 2015, p. 33).

É também evidente que, como produto de uma sociedade que ainda privilegia o homem cristão, heterossexual e branco, seja possível observar comportamentos que busquem manter esse padrão social. No entanto, como fenômeno cultural, o *rock* se colocou, mobilizou e modificou o padrão sócio comportamental para além de uma simples

²² “Sua mãe lhe disse: um dia será um homem / E será o líder de uma grande banda / Muitas pessoas virão de longe / Para te ouvir tocar sua música até o sol se pôr / Talvez um dia seu nome esteja bem grande no cartaz / Dizen’o: Hoje à noite Johnny B. Goode // Vai, vai, vai, Johnny, vai (4x)”.

trilha sonora, alimentando e sendo alimentado, contribuindo para construção do indivíduo pós-moderno.

Na controversa fuga da mercantilização e busca por fama e dinheiro, após embalar e sacudir o corpo por mais de dez anos, o *rock* ganha em velocidade e agressividade, com a distorção dos instrumentos no final dos anos 1960. A chegada do *punk* e do *heavy metal* faz com que os olhos se voltem novamente para a Inglaterra após o furor causado pelos Beatles e pelos Rolling Stones.

No entanto, as grandes empresas do mercado fonográfico percebem a baixa maleabilidade da cena e engendram um novo movimento: a era *disco* (ou discoteca, no Brasil), a qual troca toda a instabilidade e a latente discordância entre os membros de uma banda por uma única pessoa, o DJ (*disc jockey*), que deixa as rádios e ganha as pistas de danças. Importante ressaltar que já não há substituição de um ritmo pelo outro, há uma sobreposição e cada um encontra o seu espaço. Da aceleração da *soul music*, cria-se o *funk*, por exemplo. Surge o *pop*, que compreende os artifícios das apresentações das bandas de *rock*, dos *happenings*, ou seja, a ideia de *performance* oriunda dos ideais da contracultura e das leituras coletivas de poemas. Seguem essa linha artistas como Michael Jackson, Madonna e Beyoncé.

O movimento perdeu forças nas rádios, mas legitimou seu próprio *mainstream*. Os números dos anos 1970 mostram que o *rock* virou um negócio estelar. A indústria fonográfica faturou mais que o cinema, certamente reflexo de um público de quarenta milhões de norte-americanos que escolheram o *rock* como estilo de vida. Mas é na Inglaterra que a nova cena se faz. O *rock* progressivo, liderado por Pink Floyd, segue com a experimentação de recursos eletrônicos. As letras seminais dos anos 1960 cedem espaço à viagem única do instrumental, com toques de requinte da formação em música erudita de seus artistas.

No *rock*, agregam-se em torno do *rockabilly* os saudosos dos ingênuos e despolitizados tempos dançantes, enquanto multiplicam-se os adjetivos ao lado do termo: *jazz rock*, *southern rock*, *folk rock* e *soft rock*, *glam rock*, *rock* progressivo, *rock* psicodélico, *acid rock*, *hard rock*, *rock* alternativo, no qual figura inclusive o movimento tropicalista. Mas são os dois subgêneros, o *punk* e o *heavy metal*, aqueles que ganham vida própria.

Na virada da década, o *rock* pesado do Black Sabbath, ou popularmente conhecido no Brasil como *rock* pauleira, ganha adeptos. Com temáticas mais “sombrias”, chegam as teorias de Aleister Crowley e as apresentações teatrais de Alice Cooper. Nesta mesma

linha, acrescentando caveiras e seres desfigurados, surge o *heavy metal*, mais rápido e mais alto, que pede a *performance* ao vivo para sacudir as madeixas. Nomes como Judas Priest e Iron Maiden levam esta bandeira. O metal conquista a nova geração e a cor preta domina o ambiente.

Barulhentos demais, sujos demais, demoníacos demais, malcriados demais, como afirma o documentário em três partes *The decline of western civilization* (1981, 1988, 1998), direção de Penelope Spheeris, lançado no Brasil sob o título de *Juventude decadente*. A primeira parte dedica-se ao *punk* (volume publicado em 1981); a segunda ao *heavy metal* (1988); e a terceira, ao *gutter punk*²³ (1998). Todas as três partes do *rockmentary* foram gravadas em Los Angeles, Estados Unidos, e posteriormente selecionadas para integrar a Livraria do Congresso por seu valor cultural, histórico e estético.

Punk, o ritmo tachado por fazer muito barulho com pouco (acorde e talento); destituiu-se de ídolos; pregou o “faça você mesmo”; chocou com sua estética (cabelos eriçados e pintados, rebites, *piercings*, alfinetes, correntes, coturno, roupas surradas); e foi censurado por insistir em expressar suas mensagens políticas de antiautoritarismo e revolução, inclusive contra o próprio *rock*, cujos ídolos pareciam ter esquecido suas motivações primeiras. O movimento *punk* surge com a fama de agressivo. Muggiat explica:

Os Beatles e os Stones surgiram num momento em que a classe operária estava em ascensão; dez anos depois, os punks encontram o país na recessão e vieram fazer eco à raiva e à frustração de uma juventude sem perspectivas, chegando por isso a serem chamados de ‘roqueiros’ da fila dos desempregados’. (MUGGIAT, 1985, p. 70).

Ao longo da década de 1970, ritmos como reggae, disco e o rap são incorporados ao *rock* e ao mercado fonográfico. Oriundos de outros grupos sociais que não brancos europeus ou norte-americanos, sua comercialização abre espaço para as minorias – negros, latinos e gays. As mulheres conseguem uma inserção mais significativa. Na esteira de Janis Joplin e Grace Slick (do Jefferson Airplane), Suzi Quatro é saudada por abrir caminhos. Também se destacaram por sua atitude Patti Smith, dos Estados Unidos, Gianna Nannini, da Itália e Nina Hagen, da Alemanha.

²³ Movimento cultural que se caracteriza pelo agrupamento de jovens moradores de rua ou transeuntes, em geral fugido de violência doméstica, que exibem tatuagens e *piercings* no rosto, além de cabelos e vestimentas de expressão *punk*.

Nos anos seguinte, surgem outros gêneros que levam *rock* no nome, destacando-se *comedy rock*, *funk rock*, *eletronic rock*, *sci-fi rock*. Essas denominações são fluídas e muitas vezes a banda se filia a mais de um gênero. São exemplos disso o próprio David Bowie, a banda Kiss e o Led Zeppelin. Na esteira de fundição, surgem incontáveis novos subgêneros do *metal* como *trash metal*, *black metal*, *death metal*, *Christian metal*, *alternative metal*, *doom metal* e *glam metal*.

1.8 “UMA MOSCA, UM MISTÉRIO / UMA MODA QUE PASSOU / – JÁ PASSOU!”

O *rock* sempre esteve ligado à tecnologia e, portanto, avançou junto aos dispositivos. Um apetrecho fundamental no espraio do *rock*, datado de 1877, foi a invenção do fonógrafo pelo norte-americano Thomas Edison, que, acionado por moeda, viria a ser o *jukebox*. Com este, o então *rhythm & blues* fez a juventude dançar e acertar em cheio os lares e os valores da sociedade estadunidense. Outro dispositivo importante foi o livro, datado de 1455, sendo resultado do aperfeiçoamento da imprensa pelo alemão Johannes Gutenberg, ajudou a levar ares respeitosos e inspiração ao segundo momento do *rock ‘n’ roll*, quando as novas teorias e as letras politizadas também sobem ao palco.

Com os adventos da comunicação em meados do século XX – a televisão formando uma influente trindade junto ao rádio e ao jornal –, o nascimento do *rock* foi transmitido ao vivo para os mais de 70% dos lares norte-americanos que possuíam um aparelho. E seu impacto foi repetido nas rádios e reverberado por jornais e revistas. O *rock*, tão influenciado pelas mais diversas fontes, acabou se tornando um influenciador. A moda que atendeu aquele chamado das primeiras décadas, hoje mistura e adapta os estilos mais marcados de roqueiro, *punk* e metaleiro, fazendo circular produtos que atuam como opção, por exemplo, para as meninas não adeptas do rosa.

A produção audiovisual explorou a temática da rebeldia à exaustão. A indústria cinematográfica diminuiu a produção dos musicais com sua beleza encantadora, abrindo espaço para propagar os ideais do *American way of life*. Na rota de Marlon Brando, que ajudou a destruir o *star system* hollywoodiano com sua rebeldia ítalo-americana e sua interpretação demasiado física e sexualizada, entram em cena James Dean e Elvis Presley. O primeiro, no filme *Rebel without a cause* (Nicholas Ray, 1955), com os tais modos incompreensíveis para os pais que não entendem as reclamações vindas de um garoto abastado. Elvis, por sua vez, vem com o físico, com seu reboledo embalado pelo mais

novo ritmo dançante. A trilogia “De volta para o futuro” (Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990) tem como pano de fundo essa mudança na sociedade. No primeiro filme, o personagem de Michael J Fox retorna 30 anos no tempo e apavora os moradores da pacata cidade de Hill Valley (Califórnia). A sociedade dos anos 1950 fica perturbada com o comportamento um tanto desleixado do jovem skatista e guitarrista, que é da turma do “deixa disso”, não entra em brigas, é irônico e sempre escapole das situações de forma inesperada, por uma terceira margem.

Desde os anos 1960, o *rock* se tornou trilha sonora de reportagens sobre esporte radicais ou qualquer coisa que transmita emoção; está presente em filme acompanhando personagens de personalidade tida como forte, aventureira, despojada. Dentre as animações temos verdadeiras odes ao *rock* como *Minions*, o filme (Pierre Coffin e Kyle Balda, 2015), quando os personagens chegam aos Estados Unidos nos anos de 1960 e vivem a cena local, seguindo depois para a Inglaterra da década de 1970, quando as cenas *punk* e *metal* se firmam. Em *Pets*, a vida secreta dos animais (Yarrow Cheney e Chris Renaud, 2016), o destaque é o *poodle* Leonard que espera seu dono sair de casa para bater cabeça ao som de *heavy metal* no último volume. Há também os desenhos seriados que, além da trilha sonora, exibem aquele comportamento desafiador dentre os quais pode-se citar *As terríveis aventuras de Billy e Mendy* (Maxwell Atoms, 2003-2010), no qual duas crianças conseguem enganar e escravizar a morte; e os clássicos do canal MTV: *South Park* (Trey Parker, no ar desde 1997), conhecido e criticado por seu humor satírico e cruel, e o brasileiro *Fudêncio e seus amigos* (Thiago Martins e Pavão, 2005-2011), que retrata a vida de um jovem *punk* em uma escola pública e o seu cotidiano repleto de problemas sociais.

1.9 “ELA NÃO FALA COMIGO / DOUTOR! / QUANDO ELE ESTÁ POR PERTO”

O cinema foi o veículo propagador do *rock* aos quatro cantos do mundo. Senão quando da estreia, com certeza, o primeiro filme a causar comoção pública foi *Blackboard jungle* (Richard Brooks, 1955), exibido no Brasil como *Sementes da violência*. Adaptado do romance *The blackboard jungle* (1954), de Evan Hunter²⁴, filme e livro tratam do fenômeno da delinquência juvenil, embora a culpa pelo mesmo mude de uma obra para a outra. No romance, as revistas em quadrinhos e o cinema incentivavam a desobediência

²⁴ Um dos pseudônimos de Salvatore Albert Lombino, que também escreveu o roteiro de *The birds* (1963), de Alfred Hitchcock.

e a homossexualidade, enquanto no filme, a mudança de comportamento dos jovens seria consequência da II Guerra Mundial.

Tudo isso foi secundário diante do início estrondoso do filme. A canção “Rock around the clock” (1954), regravada por Bill Haley and His Comets, toca alto enquanto garotos no pátio da escola implicam com passantes, importunam uma jovem transeunte e dançam *rock ‘n’ roll*. A canção alcançou o topo das paradas e lá permaneceu por semanas. Sentindo, ou melhor, lucrando com o estrondoso sucesso da fita e do disco, a indústria cinematográfica investiu no segmento e lançou vários filmes semelhantes, inclusive estrelados por Elvis Presley. Destacamos *Rock around the clock (No balanço das horas 1956)*, dirigido por Fred F. Sears, com o próprio Bill Haley no papel principal. Desta vez, o enfoque não era a delinquência, era o *rock ‘n’ roll* como algo divertido e inocente.

Segundo relatos²⁵, na exibição de *Blackboard jungle*, a reação da jovem plateia nos Estados Unidos, na Inglaterra, no Canadá e no Brasil, inclusive, foi a mesma: levantar e dançar – e, em muitos casos depredar a sala de cinema, tamanha a excitação. Para a música brasileira, o grande lucro foi o despertar das musicalidades de Raul Seixas e Tom Zé. A partir daquela experiência no cinema, ambos sentiram uma inquietação – Tom Zé começou a compor e Raul formou uma banda.

Enquanto nossos futuros músicos se aprofundavam na criação, a indústria fonográfica brasileira agiu da mesma forma que a norte-americana e investiu na fórmula. Nora Ney foi escolhida para gravar “Rock around the clock”. Cauby Peixoto gravou uma versão aclimatada “Rock and roll em Copacabana” (1957). Seguiram-se Tony e Celly Campello, com mais versões bem sucedidas, como “Estúpido cupido” (1959) e “Banho de lua” (1960). A questão é que esses artistas pertencem a outras raízes e não se identificam com a cultura *rock*. Cauby e Nora, por exemplo, já eram grandes cantores da época de ouro do rádio. No entanto, vale ressaltar a importância de suas aventuras no ritmo do momento para a divulgação e popularização do mesmo, pois, com essas músicas tocando nas rádios, vários grupos se identificaram e surgiram.

Aqui faz-se necessário marcar que o *rock* figura no Brasil em pelo menos quatro linhas: versão e original *mainstream*, versão e original *underground*. *Mainstream* são artistas que habitam as grandes mídias, enquanto os artistas do *underground* buscam outros caminhos de divulgação. Claro que há nuances, mas a divisão nestas quatro linhas nos ajuda a compreender como foi este processo. No geral, os primeiros “representantes”

²⁵ *The history of rock ‘n’ roll: the rock explodes* (Andrew Solt, 1995); DAPIEVE, 2015, p. 13-14; Revista Superinteressante, 30 set. 2004; JÚNIOR, Gonçalo. 21 mar. 2014; ZANDT, In: teachrock.org, s/d.

copiaram o estilo e os trejeitos dos estrangeiros, cantando sucessos traduzidos ou não, e figuraram como versão *mainstream*. São exemplos os citados Nora Ney, Cauby, os irmãos Tony e Celly, e boa parte do que foi produzido sob o rótulo “Jovem Guarda”. Já os artistas que atuam como versão no *underground*, tendem a desempenhar o papel de *covers* de cantores e bandas, fazendo a alegria dos fãs, cujos ídolos estão *lejos*.

Há aqueles que se arriscaram fazendo jogo duplo, como Erasmo Carlos e Ronnie Von. Este ficou entre versões e programas de auditório nos primeiros anos da década de 1960, mas lançou três álbuns²⁶ de forte experimentalismo, aos moldes do *rock* progressivo, unindo *rock 'n' roll* e música erudita e ainda pitadas da musicalidade brasileira.

E por falar em musicalidade brasileira, artistas como Tim Maia alcançaram uma mistura original, assim como o fizeram os participantes do histórico *Tropicalia ou Panis et circencis* (1968). Raul Seixas, Mutantes e Mamonas Assassinas são artistas que conseguiram produzir um som original na base rítmica do *rock*, com inserções significativas da música brasileira, bem como temáticas e estilos típicos da contestação social proposta pelo movimento. Na linha do *underground*, boa parte dos artistas canta em língua inglesa e produz um som bem semelhante ao “original” europeu ou norte-americano. Músicos e fãs insistem em seguir uma fórmula, especialmente no *heavy metal*.

É aqui que acontece o divórcio do *rock* com as grandes empresas de mídia, e, por isso, a paixão pelo *heavy metal* foi sempre fundamental na pavimentação de novos caminhos que ajudam a estabilizar a rede *underground*. O documentário brasileiro *Woodstock: mais que uma loja* (2014), dirigido por Marcelo Takeshi e Wladimir Cruz, mostra como uma única pessoa fez o trabalho de formiguinha ao criar condições de buscar na Inglaterra os discos que as gravadoras não se dispunham comercializar no Brasil. Foi através do esforço do Walcir Chalas que puderam surgir bandas brasileiras como o Angra e o Sepultura e toda uma geração de *headbangers* (em português, “batedores de cabeça”). No documentário *Aos berros: movimento punk em Juiz de Fora* (FERREIRA, 2011), Chico Amieiro, que estava à frente de alguns pontos de encontro da cidade, conta como o pessoal se reunia para apreciar um disco novo, quando alguém conseguia um. Da dificuldade de adquirir o material, surgem as aproximações, as trocas, as lojas, as correspondências, as rádios, as revistas, que foram o principal meio de propagação do estilo até a popularização da *internet* nos anos 2000.

²⁶ Ronnie Von (1968), *A misteriosa luta do Reino de Para Sempre contra o Império de Nunca Mais* (1969) e *A máquina voadora* (1970).

Em *Heavy metal no Brasil: os incômodos perdedores (década de 1980)*, Wlisses James de Farias Silva trata da história do *heavy metal* no Brasil. Do começo tímido mas consistente, o som pesado dominou o *underground* brasileiro e até exportou bandas. Em meio à ditadura civil-militar e à crise econômica, a NWOBHM também invade o Brasil (cf. SILVA, 2014, p. 89-93). O primeiro disco de *heavy metal* gravado no Brasil foi da banda Stress, que investiu suas economias numa viagem de Belém do Pará, sua cidade natal, ao Rio de Janeiro. Era o ano de 1982 e, na cidade maravilhosa, também não havia aparelhagem, nem mão de obra qualificada. O resultado foi “um som tosco, sem peso e sem qualidade”, nas palavras do vocalista e baixista Roosevelt Bala (*apud* SILVA, 2014, p. 93).

Apesar das dificuldades técnicas, já era tempo de o *rock* deixar os ares de brincadeira inocente ao qual foi relegado nos anos 1960 e assumir seu lado politizado, questionador da sociedade (cf. SILVA, 2014, p. 89). A cena em si se fez *underground* e, por isso, muito dada a questões políticas. Parece contraditório imaginar a cena *heavy metal* em silêncio, mas aconteceu no Brasil durante a ditadura, devido ao acesso restrito à informação. A descoberta da cena veio com os *shows* das bandas de Alice Cooper (1974), Queen (1981) e Kiss (1983), sendo essa última a mais polêmica, pois foi acusada de ter pacto com o demônio (cf. SILVA, 2014, p. 97-98). Logo, surgiram lojas de discos e programas de rádio, revistas e *fanzines* começaram a circular, realizaram-se *shows* em escolas, praças e pequenos teatros. Mas, sem dúvida, foi com o festival Rock in Rio, em 1985, que a cena se escancarou e a grande imprensa e a população em geral constataram assustados que uma parcela significativa da juventude idolatrava estrangeiros cabeludos que falavam do diabo, e não a jovem guarda ou a MPB (Música Popular Brasileira) (cf. SILVA, 2014, p. 110). O jornalista André Barcinski relata a comoção do anúncio do festival:

Fica até difícil explicar o que foi a comoção causada pelo festival... Parecia mentira. Pra se ter uma ideia da indignação da cena roqueira no Brasil, basta dizer que a rádio Fluminense promovia, no Rio, uma noite chamada TV Maldita, em que eram mostrados em vídeos, *shows* de bandas gringas. E o público pogava, e dava mosh em frente ao telão (BARCINSKI *apud* SILVA, 2014, p. 108-108).

No documentário *50 anos de rock brasileiro* (ROSSI, 2012) podemos conferir os relatos de quem fez a cena acontecer entre os anos 1950 e 2000. Já o livro *BRock: o rock brasileiro dos anos 80* (DAPIEVE, 1995) e o guia *Rock nacional anos 80: a década de*

ouro do rock brasileiro (ON LINE, 2016) se concentram nos anos 1980, quando se entende que o *rock* fora absorvido, deglutido e já se expressa por si. Nas três obras, podemos identificar três vias do *rock* brasileiro: versão e original do *mainstream* e original *underground*. Todas as bandas mencionadas têm em comum as letras em língua portuguesa e centradas na realidade brasileira.

Estão nesta lista: Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii, Ira!, Kid Abelha. Essas bandas encontram-se no limbo entre o *mainstream* e o *underground*, uma vez que seu som é pesado ou seco demais para o *mainstream*, ou seja, sem apelo comercial, e, ao mesmo tempo, leve demais para o *underground*. O mesmo acontece com Rita Lee, Cazuza e Cássia Eller, grandes ícones do *rock* nacional. Já a banda Raimundos faz uma mistura mais pesada de *punk* e forró, o “forrocore”, que agrada mais a turma do *underground*. Percebemos no Brasil um comportamento semelhante ao europeu e estadunidense, ou seja, com muitos rachas no interior do movimento, o que torna a cena mais plural em musicalidade e capaz de agregar um maior número de fãs.

Controverso, o *rock* segue seu caminho em terras brasileiras acusado de propagar o imperialismo norte-americano, de ser imoral, de ser barulhento, de ser prepotente e ignorante a ponto de afirmar-se como a única música verdadeira... O expressivo número de material publicado e “rockmentários” (documentários sobre *rock*) feitos a partir dos anos 2000 permite estabelecer sua história e reconhecer o vigor de sua cultura, na medida em que bandas que tinham encerrado suas atividades voltam aos palcos e, por consequência, revigoram velhos fãs e conquistam novos adeptos.

Dentre esses novos adeptos está Zândhio Huku, nascido ao redor de terras indígenas no estado de Tocantins, onde ouvia baião, catira, cantigas de roda e vaquejada. Na adolescência, conheceu o *rock* do Metallica e do Black Sabbath. Ao se expressar musicalmente, essas influências se somaram ao *folk metal* (*metal* com inserções de instrumental e temática folclóricos) e o *doom metal* (andamento musical lento e sombrio), alternando vocal gutural e agudo. A banda Arandu Arakuua (“saber dos ciclos dos céus” ou “sabedoria cósmica” em tupi-guarani) foi fundada em 2008, na cidade de Brasília, com a preocupação de divulgar e valorizar a cultura indígena brasileira. Suas letras são inspiradas em lendas, ritos e lutas de seu povo e expressas nas línguas akwẽ xerente, tupi, xavante e portuguesa. A banda já está em seu terceiro álbum – *Kó Yby Oré* (2013), *Wdê Nnãkrda* (2015) e *Mrã Waze* (2018) –, lançou também um EP: *Arandu Arakuua* (2012). A banda também investe na produção multimídia, e já lançou seis vídeos clipes e dois

“lyrics” vídeos. Além do guitarrista Zândhio Huku, a banda conta com Lís Carvalho (vocais/pífano), Guilherme Cezario (guitarra), Saulo Lucena (baixo/vocais) e João Mancha (bateria/percussão). Indígena, negro, mulher, nortista e nordestinos. Toda essa composição ainda assusta empresários e parte do público, mas eles também seguem. E já figuram em uma tese de doutorado sobre poder e resistência em favor da ecologia e da educação ecológica através da música extrema, ou seja, do *heavy metal* e seus subgêneros.²⁷

²⁷ Cf. <http://www.aranduarakuaa.tnb.art.br>

2. ROCK: QUANDO A CONTRACULTURA E A LITERATURA SE ENCONTRAM NA MÚSICA

2.1 BEAT GENERATION

Em “Like a rolling stone” (1965), Bob Dylan foi capaz de desvelar o sentimento de falta de paridade entre os anseios da geração pós-guerra que se beneficiara com o desenvolvimento econômico, mas que discordava do roteiro predeterminado que a aguardava. Com parâmetros diferentes dos da classe média, os jovens perguntavam à sociedade norte-americana “How does it feel?”²⁸ (DYLAN, 1965). E ainda afirmavam “when you got nothing, you got nothing to lose”²⁹ (DYLAN, 1965), desafiando a mesma classe média a viver despida daquele *status* que só o bem-estar financeiro pode oferecer. Uma das mais aclamadas de todos os tempos, a canção de “som eletrificado retratava com senso de urgência o estado de confusão em que se mergulhava uma geração inteira” (MERHEB, 2012, p. 28).

Dylan representa uma nova vertente do *rock ‘n’ roll*. As letras que, nos anos 50, expressavam os anseios dos negros por uma vida digna ou os anseios dos jovens brancos por aventuras sexuais e vertiginosas, agora colocam as mais variadas virtudes e necessidades do ser humano no centro das questões políticas. São os desajustados, aqueles que não se encaixam nos grupinhos da escola, que sobem ao palco.

Essas “aberrações” sociais vão em busca de um lugar ao sol. E logo encontram um caminho pavimentado pelos *happenings*. Não o de Günther Stent, mencionado por Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986) que lamenta o fim da “Era de ouro” e do “Homem Fáustico” e toma o *happening* como prova cabal do fim do progresso: “Um milênio de dedicação às artes e às ciências finalmente transformará a tragicomédia da vida em um *happening*” (STENT *apud* BERMAN, 1986, p. 80). O lugar cavado em meio a sociedade pelos *hippies* se parece mais com o descrito pelo próprio Marshall Berman: “... *happenings* que saíam dos ateliês e das galerias diretamente para as ruas, a fim de afirmar sua presença e praticar ações que a um só tempo incorporariam e enriqueceriam a própria vida espontânea e aberta das ruas” (BERMAN, 1986, p. 303).

Ao invés de observar a cidade em movimento como Baudelaire no início da modernidade, ou de ceder espaço às máquinas como Whitman no auge do modernismo artístico-literário, a juventude *hippie* se acomodou e incomodou em espaços públicos. Ela

²⁸ “Como se sente?” ou “Como é?”, no encadeamento frasal; quase um “E aí? Qual é?”.

²⁹ “Quando você não tem nada, você não tem nada a perder”.

estava seguindo os *happenings* dos poetas *Beat*, que ocupavam espaços boêmios, declamando poemas ao som de *cool jazz* e *bebop*, disseminando ideais e práticas de purificação do ser humano baseadas em religiões orientais e fugindo aos padrões das novas formas de consumo, popularizadas pela publicidade e pela indústria cinematográfica.

Assim, nos anos 1960, a geração do *rock* agrega as aventuras do *rock 'n' roll* e as movimentações citadinas e linguísticas dos *Beats* aos seus anseios e sobe ao palco, onde o grande barato é ser diferente. Apenas em um reduto de *beatniks*³⁰, na Universidade do Texas, em Port Arthur (região marcada pela ação do grupo extremista Ku Klux Klan), poderia acontecer o encontro entre uma jovem apaixonada por literatura, *blues* e *jazz* e um ex-estudante de engenharia empenhado em se tornar um poeta *beat*. Do *Ghetto*, Janis Joplin e Chet Helms partiram para São Francisco. Ele, o “pai” do “Summer of love”, “Verão do amor”, pois ajudou a organizar o primeiro *Human be-in*. Ela, mulher em alta dose de liberdade, cantora, letrista e verdadeira *rock star*.

Os poetas *Beats* também passam à frente o epíteto pelo qual essa juventude ficaria conhecida. *Hippie* seria um jovem *hipster*, que, por sua vez, é aquele em busca de novidades³¹. Allen Ginsberg, William S. Burroughs e Jack Kerouac, junto com o amigo Neal Cassady – figura inspiradora para os escritores –, além de Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti e Gregory Corso, lideraram o caminho para os chamados “boêmios brancos”, atingindo e inspirando a geração seguinte: Bob Dylan, Jerry Garcia (do Grateful Dead), Janis Joplin, Jorma Kaukonen e Jack Cassady (do Jefferson Airplane), Carlos Santana, John Lennon, Paul McCartney, John Sinclair e tantos outros.

As mudanças feitas pelos poetas *Beats* da costa leste para a oeste – ou de Nova York para a Califórnia (Ginsberg) e para a Flórida (Kerouac) – foram demasiado representativas. Colocar-se em movimento foi uma das ações mais buscadas por aquela geração que pode ser representada pelo ditado “pedra que rola não cria limo” ou “a rolling stone gathers no moss” – cantado por Muddy Waters em “Rollin’ stones” (1950),

³⁰ “Indivíduo que rejeita o conformismo burguês, os seus costumes e valores convencionais, assumindo uma filosofia de vida e um comportamento pessoal exóticos para o padrão médio” (HOUAISS, 2009).

³¹ Popularmente, nos anos 1950, “drogado e marginal”. Em registros, encontramos pelo menos dois significados, o do dicionário e o do contexto musical: 1. “Origin 1930s (in sense ‘female jazz dancer’, then ‘fashionable person in the jazz world’): from hip + -ster.” (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2019). “Origem nos anos 1930 (primeiro ‘dançarina de jazz’, depois ‘qualquer pessoa elegante do mundo do jazz’)” (tradução nossa); 2. Grupo de músicos que criaram o *bebop* em um movimento de rejeição à “imagem do ‘bom crioulo’, sintetizada pelo riso alegre e pelos olhos esbugalhados de Louis Armstrong. No plano musical, eles combatem os clichês do *swing* que tornava o jazz tão fácil de ser imitado, tão vulnerável. No plano pessoal, *boppers* se interiorizam e intelectualizam, criando uma linguagem-código e lançando a primeira versão do existencialista *made in USA*: o *hipster*” (MUGGIATI, 1983, p. 33).

idealizado pela banda The Rolling Stones em 1962 e repetido a plenos pulmões no refrão de “Like a rolling stone” por Bob Dylan em 1965.

Tal ditado ora é entendido como um conselho para alguém se colocar em movimento, pois parado, sem ir à luta, cria-se lodo. Ora há o entendimento positivo do “limo” proverbial. “Criar limo” é “ter bagagem”, se aprofundar em algo. Se uma pessoa ficar rolando a esmo, não acumula posses, nem conteúdo. E foi exatamente a dicotomia entre duas possíveis interpretações que gerou o ataque à temática *Beat*.

A opinião pública, ornada pelas belas cercas brancas do subúrbio e pelo recém-dividido mundo em azul e rosa³², não conseguiu compreender um movimento tão heterogêneo. Enquanto os membros da classe média se empenhavam para ser cidadãos de bens (consumidores, acumuladores), a juventude queria sentir-se bem (rolando por aí). As novas teorias em torno da psique corroboravam para a abertura de possibilidades através das abordagens humanista e existencialista. Em busca de autoconhecimento, era preciso movimentar-se e experimentar. Assim, a metáfora da estrada talvez seja a única questão que perpassa a obra de todos os artistas dos anos 1950-1960, pois cada um enfatizava aquilo que lhe aprazia, o estilo múltiplo do movimento.

O que se tornou uma bandeira única foi o combate à esterilização da linguagem causada pelos “ritmos monótonos dos *mass media*, ou da sintaxe do governo”, conforme as palavras de Allen Ginsberg em *Viagem à literatura americana contemporânea* (KOSTELANETZ, 1985, p. 247). Em entrevista concedida a *Voice of America*, Ginsberg resume a trajetória da referida esterilização:

Você pode perceber como a poesia inglesa sai das sonoridades de Milton, da oratória, depois para um tipo de fala de salão, inteligente, com Alexander Pope, e em seguida através do brilho oratório e intelectual de Shelley chegando ao blábláblá ordinário dos vitorianos, e de volta ao século XX quando Pound e Williams disseram: vamos tentar escrever do jeito que falamos, tentar encontrar a cadência da própria forma. Mas em torno de 1950 e nos anos 60 os negros americanos tinham influenciado a poesia de tal forma que os poetas americanos [*sic*] estavam começando a cantar blues e depois música folk... (KOSTELANETZ, 1985, p. 243).

Assim não teria novidade no que a geração *Beat* ou Bob Dylan fazem em termos de estilística, só estavam voltando à lírica clássica cantada, como fizeram os poetas do

³² PAOLETTI, 2012.

século XVI, consoante o entendimento destes menestréis por William Carlos Williams e Ezra Pound.

Essa esterilização, segundo Ginsberg, seria causada pela civilização industrial, que homogeneiza e estereotipa a linguagem. Perdemos a linguagem da mesma forma que perdemos as habilidades manuais e de caça, ou de prever o tempo na observação do céu. Neste sentido, Ginsberg denuncia:

Aconteceu a mesma coisa com a poesia e com a política – a poesia se separou do corpo como a política foi separada dos corpos reais das pessoas. Desse modo tornaram-se possíveis enormes holocaustos como os campos de concentração nazistas, os massacres de negros pelos belgas no Congo no início do século XX, ou os enormes campos de concentração e Gulags na Rússia, ou os massacres que os Estados Unidos cometem na América Central e em outras partes, ou o meio milhão de “vermelhos” mortos no golpe de Estado apoiado pelos Estados Unidos que derrubou Sukarno na Indonésia, em 1965-66 (KOSTELANETZ, 1985, p. 243).

“A civilização não está sadia”, conclui Ginsberg (KOSTELANETZ, 1985, p. 250). A principal causa seria a “guerra fria” de imagens e ideias promovidas por empresas e governos, caminhando para o “holocausto nuclear”. Nestes termos, entre os trabalhos artísticos que promovem imagens consensuais e confortadoras e aqueles que atacam e contrariam as mesmas, a diferença reside no apoio de instituições e dólares governamentais aos primeiros, enquanto os outros podem contar apenas com o próprio artista (cf. KOSTELANETZ, 1985, p. 249).

Em tal realidade, para contrariar, seja poética, seja roqueira, a arte deve fazer-se instrumento de mobilização, como propugna Ginsberg:

A arte, por exemplo da guitarra de Bob Dylan ou de John Lennon, teve uma influência mundial no sentido de acordar as consciências. Suas canções atingiram todas as partes do mundo, passando através dos reflexos condicionados das massas amedrontadas por seus governos. (KOSTELANETZ, 1985, p. 249).

Sobre sua própria obra, Ginsberg afirma: “... na realidade acredito que minha poesia moveu o mundo talvez uns dois centímetros, que é mais ou menos o que qualquer pessoa pode desejar mover, mesmo a si mesma.” (KOSTELANETZ, 1985, p. 248). No final da entrevista, o poeta revela como mudou seu discurso por influência de William Carlos Williams. Os primeiros textos de Ginsberg seguiam o padrão da poesia escrita e

silenciosa, mas as considerações críticas de Williams, poeta responsável por reintroduzir o verso livre cadenciado na lírica norte-americana do século XX, despertaram Ginsberg, tanto quanto o contato com os ritmos negros (cf. KOSTELANETZ, 1985, p. 257-258).

O primeiro e mais significativo poema de Ginsberg, “Howl”, começou a ser escrito em 1954 e, após ser lido e relido em vários *happenings*, foi publicado em 1956. No ano seguinte, o livro *Howl and other poems* teve suas cópias apreendidas, seguindo-se um processo por obscenidade no Tribunal Superior do Estado da Califórnia. O escândalo chamou a atenção para o poema, tanto quanto a temática “repulsiva” e o linguajar das ruas, tornando-o um fenômeno editorial.

Os versos mais censurados explicitam relações sexuais entre dois homens em linguagem de extração chula e popular:

who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and
 [screamed with joy,
 who blew and were blown by those human seraphim, the sailors,
 [caresses of Atlantic and Caribbean love,
 who balled in the morning in the evenings in rosegardens [sic] and the
 [grass of public parks and cemeteries scattering their semen freely to
 whomever
 [come who may³³
 (GINSBERG, 1956, s.p.)

A linguagem se torna ainda mais “promíscua”, expondo uma sexualidade indefinida, pois a relação agora acontece entre um homem e uma mulher:

but sit on her ass and snip the intellectual golden threads of the
 [craftsman’s loom,
 who copulated ecstatic and insatiate with a bottle of beer a sweetheart
 [a package of cigarettes a
 candle and fell off the bed, and continued along the floor and down the
 [hall and ended fainting
 on the wall with a vision of ultimate cunt and come eluding the last
 [gyzym of consciousness³⁴
 (GINSBERG, 1956, s.p.)

³³ “Que permitiam que motociclistas devotos lhes comessem o cu e gritavam de alegria, / que chupavam e eram chupados por esses serafins humanos, os marinheiros, carícias de amor atlântico e caribenho, / que trepavam de manhã de tarde nos jardins de rosas e na relva dos parques públicos e dos cemitérios espalhando livremente o sêmen a quem calhasse vir”.

³⁴ “Mas senta no cozinho dela e tece os fios de ouro intelectuais do tear, / que copulavam em êxtase e insaciáveis com uma garrafa de cerveja uma querida um maço de cigarros uma vela e caíam da cama, e continuavam pelo chão até o corredor e acabavam desmaiando na parede com uma visão da buceta derradeira fintando o último fluido fértil da consciência”.

Drogas lícitas e ilícitas são referenciadas como necessárias para estar neste mundo: “with a belt of marijuana”³⁵; “looking for an angry fix”³⁶; “the endless ride from Battery to holy Bronx on benzedrine”³⁷ (GINSBERG, 1956, s.p.). E obviamente a sociedade norte-americana também repudiou o uso e o abuso público de drogas.

O que passou despercebido à época, mas fazemos questão de ressaltar, são os “pequenos delitos” cometidos por jovens oriundos das classes média e alta que figuram no poema: “who went out whoring through Colorado in myriad stolen night-cars”³⁸; “who were expelled from the academies for crazy & publishing obscene odes on the windows of the skull”³⁹; “burning their money”⁴⁰, “who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof waving genitals and manuscripts”⁴¹ (GINSBERG, 1956, s/p).

Com tantas polêmicas, as questões técnicas da versificação ficaram em segundo plano. Dividido em três partes e acrescido de uma nota de rodapé, “Howl” foi aclamado como divisor de águas da poesia estadunidense no século XX. Seus versos longos o colocam na linhagem de Walt Whitman. Para além dos substantivos e verbos “obscenos”, há o preciosismo de palavras latinas, como “gyzym”, e gregas, “myriad” (empregada tanto pelo poeta inglês John Milton quanto pelo pensador, ensaísta e escritor norte-americano Henry David Thoreau). Aos modos de um discurso cotidiano, o poema requer uma leitura atenta, uma vez que as pausas não estão marcadas pela pontuação padrão do texto escrito e a declamação segue o encadeamento natural da fala, ou do uivo, já que se trata de um grito de desabafo e desespero, numa tentativa de libertar-se da miséria urbana/humana.

As críticas negativas normalmente não abordam o sentimento de impotência perante o frenético século XX, cravado logo nos primeiros versos: “I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked / dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix”⁴² (GINSBERG, 1956, s/p). Já que os *Beats* vendem suas obras como biográficas, podemos incluir aqui o fato destes escritores e poetas, excetuando-se Burroughs que é de 1914, terem nascido entre 1922 e

³⁵ “Um cinturão de maconha”.

³⁶ “Na fissura por um pico”.

³⁷ “A interminável viagem desde a Battery ao santo Bronx cheios de anfetaminas”.

³⁸ “Que se prostituíram Colorado afora em uma miríade carros noturnos roubados.

³⁹ “Que foram expulsos de universidades por pirarem e publicarem odes obscenas nas entradas do crânio”.

⁴⁰ “Queimando seu dinheiro”.

⁴¹ “Que uivaram ajoelhados no metrô e foram arrancados do telhado balançando as genitálias e os manuscritos”.

⁴² “Eu vi as melhores mentes da minha geração destruídas pela loucura, faminta histórica nua / se arrastando na madrugada por ruas negras em busca de um pico”.

1930, ou seja, uma geração que viveu a Grande Depressão dos anos 1930, a entrada na II Guerra Mundial e toda a construção da opinião pública pela política externa norte-americana no sentido de afirmar os EUA como defensor e disseminador da “democracia” em termos planetários⁴³. Os membros da geração beat viram as melhores mentes daquela geração se tornarem esses “who”⁴⁴ que iniciam os versos de Ginsberg, sujeitos de todos os atos obscenos enumerados ao longo da primeira parte, cometidos contra si e contra a sociedade.

A segunda parte de “Howl” parece estar à procura de uma resposta: “What sphinx of cement and aluminum bashed open their skulls and ate up their brains and / imagination?”⁴⁵ (GINSBERG, 1956, s.p.). Trata-se de Moloch, figura mítica da tradição cristã que exige sacrifícios horrendos. E toda esta parte de *Howl* se dedica a apresentar a face de Moloch, como nos versos a seguir: “Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the / stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!”⁴⁶ (GINSBERG, 1956, s.p.).

Na terceira parte, se esclarece e se justifica a dedicatória do poema – “for Carl Solomon” – e, mais uma vez, expõe-se o viés biográfico do poema. O eu lírico se declara junto de Carl Solomon no obsessivo refrão. Carl e Ginsberg estiveram internados no hospital psiquiátrico, e os versos expõem o sofrido tratamento: “I’m with you in Rockland / where fifty more shocks will never return your soul to its body again from its pilgrimage to a cross in the void”⁴⁷ (GINSBERG, 1956, s.p.).

Por sua vez, a nota de rodapé vem como uma oração, louvando a sacralidade da vida. Desde as partes do corpo – “The tongue and cock and hand / and asshole holy!”⁴⁸ – até a alma – “Holy the supernatural extra brilliant intelligent kindness of the soul!”⁴⁹. Também são sagrados os arranha-céus, as drogas, o *jazz*. Sagrada é a mãe: “Holy my mother in the insane asylum!”⁵⁰. Sagrados são seus conhecidos e também os desconhecidos: “Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac holy

⁴³ Temática presente em *Age of anxiety* (1944-1946), um dos mais aclamados trabalhos do poeta inglês W. H. Auden.

⁴⁴ Pronome relativo que retoma o sujeito da primeira oração.

⁴⁵ “Que esfinge de cimento e alumínio arrebentou seus crânios e devorou seus cérebros e a imaginação?”

⁴⁶ “Moloch! Solidão! Sujeira! Feiura! Lata de lixo e dólares inalcançáveis! Crianças gritando sob as escadas! Meninos soluçando de tanto chorar no exército! Velhos chorando baixinho nas praças!”

⁴⁷ “Estou com você em Rockland / onde cinquenta choques a mais nunca vão retornar sua alma ao corpo de sua peregrinação em uma cruz no vazio”.

⁴⁸ “A língua o pau a mão o cu / santos!”.

⁴⁹ “Santa a supernatural extra brilhante delicadeza da alma!”.

⁵⁰ “Santa a minha mãe no asilo insano!”.

Huncke holy Burroughs holy / Cassady holy the unknown buggered and suffering beggars holy the hideous human angels!”⁵¹.

Após desvelar as tentativas de suicídio na primeira seção, apresentar os sacrifícios feitos a Moloch na segunda e confidenciar as agruras do tratamento psiquiátrico na terceira, o olhar do eu lírico se volta para o sagrado. Trata-se de um olhar piedoso, que com empatia, busca o melhor de cada coisa. Versos ditos em uma linguagem honesta e, ao mesmo tempo, excitante tornam o poema um verdadeiro uivo, um berro contundente e vigoroso por mudanças sociais, a ponto de “Howl” se tornar o manifesto da contracultura dos anos 1960.

Ainda em defesa de seu estilo de escrita, Ginsberg afirma que “a tradição poética de improvisação espontânea é a forma mais antiga e mais clássica da poesia em todo mundo” (KOSTELANETZ, 1985, p. 246-247). Como estudioso de outras culturas, o poeta refere-se à tradição dos aborígenes australianos para questionar a relação da poesia com a escrita no Ocidente: “A poesia nunca teve nada a ver com escrita desde a época madaleniana – 24.000 a.C. – até a época da invenção da imprensa por Gutemberg. (KOSTELANETZ, 1985, p. 247).

No entanto, nada convence os defensores de poéticas tradicionalistas. No ensaio “The white negro” (1957), o romancista Norman Mailer acusa (em termos repudiantes para o século XXI) o *hipster* de não apenas absorver a cultura negra, mas também a essência aventureira e marginal de ímpeto sexual aflorado, “típica” dos negros. Em resposta, o também escritor James Baldwin, afirma: “It is still true, alas, that to be an American Negro male is also to be a kind of walking phallic symbol: which means that one pays, in one's own personality, for the sexual insecurity of others.”⁵² (BALDWIN, 1961, s.p.). Nestes termos, invocando a cor de sua pele e sua origem no Harlem, Baldwin dispara contra os *hipsters* – na figura de Jack Kerouac, autor de *On the road* (1957), a “bíblia” dos *beatniks* –, e contra a sociedade norte-americana, encarnada na figura do próprio Norman Mailer:

But I was also baffled by the passion with which Norman appeared to be imitating so many people less talented than himself, i.e., Kerouac, and all the other Suzuki rhythm boys. From them, indeed, I expected nothing more than their Pablum-clogged cries of Kicks! and Holy! It

⁵¹ “Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos desconhecidos fudidos e mendigos sofredores santos os hediondos anjos humanos”.

⁵² “Ainda é verdade, infelizmente, que ser um americano negro é também ser um tipo de símbolo fálico ambulante: o que significa que uns pagam pela insegurança sexual dos outros.”

seemed very clear to me that their glorification of the orgasm was but a way of avoiding all of the terrors of life and love. But Norman knew better, had to know better.⁵³ (BALDWIN, 1961, s/p).

Justificando o título do ensaio, “The black boy looks at the white boy Norman Mailer”⁵⁴, Baldwin tece suas impressões sobre as pessoas de pele branca:

I am afraid that most of the white people I have ever known impressed me as being in the grip of a weird nostalgia, dreaming of a vanished state of security and order, [...] it is a terrible thing to say, but I am afraid that for a very long time the troubles of white people failed to impress me as being real trouble. They put me in mind of children crying because the breast has been taken away.⁵⁵ (BALDWIN, 1961, s.p.).

Baldwin parece concordar com Mailer sobre a apropriação dos *hipsters*, mas não permite que ele se isente de culpa, nem pelo que sente, nem por ter se comportado como um deles:

Norman felt compelled to carry their mystique further than they had, to be more “hip,” or more “beat,” to dominate, in fact, their dreaming field; and since this mystique depended on a total rejection of life, and insisted on the fulfillment of an infantile dream of love, the mystique could only be extended into violence. No one is more dangerous than he who imagines himself pure in heart; for his purity, by definition, is unassailable.⁵⁶ (BALDWIN, 1961, s.p.).

A discussão pública entre dois escritores de destaque do século XX, com declarada preferência pela formalidade linguística, endossava o pensamento de

⁵³ Mas também me surpreendi pela paixão com a qual Norman imitou tanta gente menos talentosa do que ele, como é o caso de Kerouac e todos os outros *Suzuki rhythm boys* [expressão pejorativa, algo como “batuqueiros de Suzuki” – D.T. Suzuki, escritor e tradutor, foi um dos principais responsáveis pela introdução de teorias orientais nos Estados Unidos]. Deles, de fato, não esperava nada mais que Pablum-clogged cries of Kicks [expressão pejorativa, algo como “o esperneio de um bundão constipado”]! Nossa! Parece bem claro para mim que a glorificação que eles fazem do orgasmo não era nada mais que um jeito de evitar todos os terrores da vida e do amor. Mas Norman sabia mais. Tinha que saber mais do que isso. (BALDWIN, 1961, s/p).

⁵⁴ “O menino negro olha para o menino branco Norman Mailer”.

⁵⁵ “Receio que a maioria das pessoas brancas que conheci me impressionara por se apegar a uma estranha nostalgia, sonhando com um estado de segurança e ordem perdidos, [...] é terrível, mas receio que, por um longo tempo, os problemas de pessoas brancas não se mostraram como um problema real para mim. Me fazem lembrar de crianças chorando porque lhe tiraram o seio. (BALDWIN, 1961, s.p.)

⁵⁶ “Norman se sentiu obrigado a mostrar mais mística do que eles, de ser mais “hip,” ou mais “beat,” a dominar aquilo que eles buscavam, na realidade; e já que esta mística depende da total rejeição da vida, e insiste em uma realização infantil do amor, a mística só poderia virar violência. Ninguém é mais perigoso do que aquele que se entende de coração puro, pois sua pureza, por definição, é intocável” (BALDWIN, 1961, s/p).

governantes, pais, religiosos e parte da imprensa que marginalizava o movimento. De fato, há muitas polêmicas em torno de *On the road* (1957). No referido ensaio, “The black boy looks at the white boy Norma Mailer”, James Baldwin cita o trecho abaixo do romance de Kerouac dizendo tratar-se de mera ruminação:

At lilac evening I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Welton in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night. I wished I were a Denver Mexican, or even a poor overworked Jap, anything but what I so drearily was, a ‘white man’ disillusioned. All my life I’d had white ambitions. — I passed the dark porches of Mexican and Negro homes; soft voices were there, occasionally the dusky knee of some mysterious, sensuous gal; and dark faces of the men behind rose arbors. Little children sat like sages in ancient rocking chairs.⁵⁷ (KEROUAC *apud* BALDWIN, 1961, s.p.).

Na sequência, Baldwin comenta:

Now, this is absolute nonsense, of course, objectively considered, and offensive nonsense at that; I would hate to be in Kerouac’s shoes if he should ever be mad enough to read this aloud from the stage of Harlem’s Apollo Theatre. And yet there is real pain in it, and real loss, however thin; and it is thin, like soup too long diluted; thin because it does not refer to reality, but to a dream.⁵⁸ (BALDWIN, 1961, s.p.).

O tom de indignação de Baldwin ressalta a ignorância do narrador sobre o que é viver na pobreza, além de todo o preconceito que ele consegue carregar em si ao reificar a imagem das pessoas de pele negra como objetos-sexuais-irresponsáveis-nascidos-para-

⁵⁷ “Num entardecer lilás, caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27th com a Welton, no bairro negro de Denver, desejando ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase bastante para mim, não era vida suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite suficiente. Parei num quiosque, onde um homem vendia chili apimentado em embalagens de papel; comprei algumas, e comi-as percorrendo ruas escuras e misteriosas. Quis ser um mexicano de Denver, ou mesmo um pobre japonês sobrecarregado de trabalho, qualquer coisa menos aquilo que eu era tão tristemente, um ‘branco’ desiludido. Durante toda a minha vida, tivera ambições de branco: por isso abandonara uma boa mulher como Terry no vale de San Joaquim. Passei pelos portais escuros das casas dos mexicanos e dos negros; ali ecoavam vozes amenas e, ocasionalmente, podia-se vislumbrar o joelho moreno de uma garota enigmática e sensual, ou rostos sombrios de homens por trás das roseiras. Criancinhas sentavam-se como sábios em cadeiras de balanço.” (KEROUAC, 2012, p. 222-223).

⁵⁸ “Agora veja, isso é um verdadeiro absurdo, claro, considerando-se objetivamente, uma ofensa absurda; eu odiaria estar no lugar de Kerouac se ele fosse louco o suficiente para ler isso em voz alta no palco do teatro Apollo no Harlem.”

“Mesmo assim há uma dor verdadeira ali, e uma perda real, ainda que pequena, e rala como uma sopa diluída, a dor e a perda são pequenas porque não se referem à realidade, mas a um sonho.”

festejar. É como se nesta única citação fosse retirada a máscara daqueles que se sentem pertencentes à elite social, expondo o preconceito travestido de elogio.

Essa ode ao preconceito faz perguntar: Kerouac quer liberdade para quem? Bom, para si e para os seus, é a resposta. É uma luta contra o sistema, contra quem está acima deles. A geração que se sente oprimida pelo sistema capitalista participa da recém-forjada classe média, à procura de seu espaço entre os “coitadinhos” e os “malvados”. Trata-se de uma luta contra aquela vida já planejada – nascer, trabalhar, casar, reproduzir e morrer –, trata-se de optar por acatar os infortúnios da vida e transformá-los em aventuras.

No entanto, o ponto de ataque arquitetado pela academia e pela mídia atinge em cheio o estilo de vida boêmio e os vínculos esquerdistas dos *Beats*, atuantes em protestos, especialmente contra as operações bélicas estadunidenses. Artigos como “The know-nothing bohemians” (1958), de Norman Podhoretz, comprovam que o termo “*beatnik*” foi criado com o intuito de difamar os escritores. O colunista do *The San Francisco Chronicle*, Herb Caen, misturou *Beat* com *Sputnik*, o então recém-lançado satélite soviético:

Look Magazine, preparing a picture spread on San Francisco’s Beat Generation (oh, no, not AGAIN!), hosted a party in a North Beach house for 50 Beatniks, and by the time word got around the sour grapevine, over 250 bearded cats and kits were on hand, slopping up Mike Cowles’s free booze. They’re only Beat, y’know, when it comes to work...⁵⁹ (CAEN, 1958, s.p.).

Enquanto Ginsberg afirma que a obra de Kerouac “foi um belo brado da espontaneidade” (KOSTELANETZ, 1985, p. 246), os críticos dizem que tal estética seria, na verdade, falta de talento. Não se pode negar que 1958 foi um ano efervescente para a cultura norte-americana com os lançamentos de “Johnny B. Goode”, de Chuck Berry, e *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e as estreias de *Krapp’s Last Tape*, de Samuel Beckett; *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, e *Touch of Evil*, de Orson Welles. O sucesso de público e crítica de tais obras, dentre muitas outras, acabou por diminuir em muito a repercussão da obra de Kerouac, editada no ano anterior.

⁵⁹ “A revista *Look*, preparando uma matéria sobre a *Beat Generation* em São Francisco (ah, não, de novo NÃO!), organizou uma festa em uma casa de North Beach para 50 *Beatniks*, e quando a notícia se espalhou, mais de 250 gatos e gatinhos barbudos apareceram, virando as bebidas oferecidas por Mike Cowles. Eles são apenas *Beat*, você sabe, agora quando o assunto é trabalho...”

Foi preciso tempo para mudar a recepção crítica da obra *beat* Ginsberg concedeu muitas entrevistas tentando explicar tal questão. O filme *Howl* (Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 2010) retrata bem o percurso deste poema até se tornar obra referencial da poesia norte-americana contemporânea. Com a obra de Kerouac especificamente, o reconhecimento crítico só aconteceu em 1981, a partir da publicação de *Kerouac's Crooked Road. Development of a Fiction*, de Tim Hunt. Muitos outros estudos foram feitos desde então. A tese da portuguesa Sara Sá Jones (2014), por exemplo, desvela a viagem interior e existencial contida no romance:

Os diferentes estádios de existência kierkegaardianos parecem uma analogia para aquilo que os Beats percepcionavam à sua volta: um núcleo reduzido de pessoas ligadas ao “autêntico” vs. a grande maioria, autómatos formatados e implantados na maquinaria capitalista, que por sua vez teria o interesse de afastar o ser humano do seu corpo e da natureza orgânica da qual veio e faz parte, para uma esfera da futilidade, do simulacro e da ilusão. (JONES, 2014, p. 36).

Ainda segundo Jones, “o existencialismo veio reclamar um novo vocabulário e novas categorias para conferir sentido à existência humana” (JONES, 2014, p. 7). Sal Paradise, o narrador e viajante, se mostra um artista conflituoso em busca de sua veia artística, deparando-se com situações que o ajudam a desdobrar-se e a enxergar o mundo de outra forma (cf. JONES, 2014). Neste sentido, Sal Paradise e seu amigo Dean Moriarty seriam mais uma construção literária do que uma descrição biográfica.

Dean será, neste contexto, um polo de referência crucial, cuja existência de santo/idiota se torna catalisadora mas também desafiante para o crescimento de Sal/Kerouac como narrador de histórias. Catalisadora pela proximidade ao outro mundo, o espiritual, ao qual Sal precisa de aceder para criar arte. Desafiante porque essa proximidade não só o leva ao mundo da(s) ideia(s), mas também ao lado dos mortos (JONES, 2014, p. 10).

Um outro motivo da não aceitação da obra pela crítica está relacionado ao fator autobiográfico que deslocou *On the road* de romance para prosa de não-ficção, uma vez que até os nomes próprios do autor e de seus amigos foram usados em uma primeira versão. Por outro lado, segundo o levantamento de Sara de Sá Jones, houve muito interesse pelo livro, pois figura entre os mais roubados de todos os tempos (JONES, 2014, p. 6). Esse sentimento de identificação se deve, ainda segundo a autora, à necessidade de autoconhecimento daquela geração que teve sua identidade ameaçada pelas novas

tecnologias, pela aniquilação em massa de seres humanos em holocaustos, o que, por consequência, propiciou a perda de inocência da opinião pública perante os discursos bélicos de seus governantes (cf. JONES, 2014).

Mas esta obra insere-se igualmente no diálogo cultural tipicamente americano que, ao mesmo tempo que afirma, nega e vice-versa e nesse vice-versa vai negociando opostos. O “yea-saying” compulsivo de Dean é contraposto com a insatisfação crescente sentida por Sal. A condição dele como escritor é de importância crucial para o entendimento do principal paradoxo simbolizado através de dicotomias como euforia-melancolia, vitalidade-agonia e velocidade-apatia: é que a estrada, aquilo que o levaria a conquistar território interior e passar as portas da percepção para o seu próprio universo, revela-se sobretudo pela associação à companhia e “orientação” de Dean, cada vez mais um simulacro em si, e nesse sentido fútil e meramente anestesiante. (JONES, 2014, 41).

Da mesma forma que os outros membros da *Beat Generation*, Kerouac recebeu influência da música. Neste sentido, Allen Ginsberg afirma que “Kerouac utilizava os ritmos dos músicos e cantores de blues modernos e incorporava-os aos sons da prática literária branca americana, usando as cadências básicas de nossa fala americana atual, que é distinta da fala Inglesa.” (KOSTELANETZ, 1985, p. 247). Já o estudioso da obra de Kerouac, John Tytell, destaca o estilo da prosa de Kerouac como “rapsodicamente lírico e tão expansivo quanto foi Whitman numa época de estreiteza cultural.” (TYTELL, 1985, p. 230). Tytell diz que a personagem de Neal Cassady, Dean Moriarty, é o protótipo do aventureiro rimbaudiano consumido pelo excesso de vida. Além de Rimbaud, Kerouac se inspirava em F. Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway e, por isso, Ginsberg diz que, “em vez de sobriedade, respeitabilidade e afluência, as prioridades dele [Kerouac] eram prazer e liberdade de expressão” (KOSTELANETZ, 1985, p. 234).

On the road é um parágrafo único (TYTELL, 1985, p. 235), escrito em um suspiro; a leitura flui tal qual o fluxo do *jazz* em busca de viver, numa resposta às fontes de asfixia cultural dos anos 1950. Para o desespero daqueles que defendiam arte com decoro, a perturbação causada pelos textos *beats* atingiu os padrões literários. Aparentemente, algum tabu havia sido ameaçado, algum acordo tácito entre artistas e público havia sido quebrado.

Apesar das críticas negativas, Allen Ginsberg continuou agitando a cena cultural. Em junho de 1965, liderou um sarau de poesia com auditório repleto de ouvintes no

mesmo Royal Albert Hall, em Londres, onde tocara Bob Dylan um mês antes⁶⁰. Dois anos depois aconteceu a ruptura entre as duas gerações:

Curiosamente, quase todos que forneceram a trilha sonora para aquele dia especial mal tinha chegado aos 25 anos. Quase todos os que pegaram o microfone para falar já tinham passado dos 40: Timothy Leary, os poetas Gary Snider, Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, todos ansiosos por se manter em sintonia com a nova era. Essa divisão sintetizou a ruptura do discurso verbal e literário dos beats dos anos 1950 com a expressão essencialmente musical dos novos boêmios (MERHEB, 2012, p. 142-143).

Essa ruptura simbólica aconteceu em 14 de janeiro de 1967, no primeiro *Human be-in*, no qual o sonho da comunidade *hippie* se materializou em atividades culturais, alimentação alternativa, oficinas e *shows* gratuitos. Importante salientar que a admiração entre o poeta e os músicos seguiu e tornou-se mútua, uma vez que Ginsberg era presença certa nos festivais e nos protestos.

2.2 LITERATURA EM ALTO E BOM SOM

Conforme outras bandas foram se formando, mais obras literárias emergiam no imaginário dos letristas, intensificando ainda mais a relação entre a literatura e o *rock*. Janis Joplin foi fisgada pela obra de F. Scott Fitzgerald na adolescência, e flagrada pela revista *Rolling Stone* com o livro *Look homeward, Angel* (1929), de Thomas Wolfe, e com a biografia de Zelda Fitzgerald. John Sinclair, figura expoente da contracultura, fez mestrado em literatura, era amante dos *beats* e marxista convicto⁶¹. John Roberts, um dos organizadores do Festival de Woodstock, estudou literatura⁶². O cantor Nick Drake também estudou literatura, mas em Cambridge⁶³. O *rock* progressivo é composto basicamente de literatura de fantasia e ficção científica⁶⁴.

No sentido contrário, do *rock* para a literatura, de êxito muitas vezes questionado por críticos, destacamos cinco personalidades. Lou Reed abandonou os palcos do Velvet Underground para se dedicar à poesia, participando da cena de Nova York pós-Beat. Seus escritos em prosa e versos foram publicados postumamente sob o título *Do angels need*

⁶⁰ Cf. MERHEB, 2012, p. 18.

⁶¹ Cf. MERHEB, 2012, p. 316.

⁶² Cf. MERHEB, 2012, p. 382.

⁶³ Cf. MERHEB, 2012, p. 484.

⁶⁴ Cf. MERHEB, 2012, p. 461.

a haircut (2018). Billy Corgan, vocalista e letrista da banda Smashing Pumpkins, lançou-se no mundo da poesia com *Blinking with fists: poems* (2004). Temos ainda um dos últimos artistas *beatnik*, Tom Waits, autor dos poemas de *Hard ground* (2011), com fotografias de Michael O'Brien, e a musicista e poeta P. J. Harvey, que publicou *The hollow of the hand* (poesia, 2015) em parceria com o fotógrafo Seamus Murphy. Em 2007, Gianna Nannini, destaque do movimento *punk* italiano, lançou a ópera *pop Pia come la canto io*, cuja personagem principal é Pia de' Tolomei, da *Divina commedia* (1472), de Dante Alighieri.

Por informações de bastidores, sabe-se que Jimi Hendrix também teve seus momentos de poeta – ainda na escola⁶⁵, quando em estúdio⁶⁶ e na noite anterior à sua morte.⁶⁷ Escrevem por influência das letras de Jimi Hendrix, os poetas ingleses Antonia Jade King e Peter deGraft-Johnson, conhecido como The Repeat Beat Poet. Jimi tem suas letras estudadas por sua arte poética em eventos como “Handel & Hendrix in London”, organizado pela fundação The Handel House Trust Ltd, mantenedora da Hendrix House.

Jim Morrison, estudante de técnicas cinematográficas, publicou *The lords. Notes on vision* (1969) e *The new creatures* (1969), ambos de poemas, nos quais Jim revela sua admiração pelo teórico da comunicação Marshall McLuhan e por William Blake, poeta, tipógrafo e pintor inglês.

Congratulado com o Nobel de Literatura de 2016 “for having created new poetic expressions within the great American song tradition”⁶⁸, Bob Dylan publicou *Tarantula* (1966), uma coleção de poemas em prosa; *Writings and drawings* (1973), com textos e desenhos; e ainda o *best-seller* autobiográfico *Chronicles: vol. one* (2004).

Os ingleses, assim como outros povos, injetaram no *rock* sua tradição literária. Dos Beatles, temos a lendária reverência à própria Geração *Beat* na escolha do nome da banda. Além disso, na capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)⁶⁹,

⁶⁵<<http://www.lettersofnote.com/2010/03/happiness-is-within-you.html>>;

<<https://www.hardrock.com/cafes/hamburg/de/memorabilia.aspx>>;

<https://www.liveauctioneers.com/item/57073739_jimi-hendrix-handwritten-poem> Acesso em: 23 nov. 2017

⁶⁶PRENDERGAST, Mark. Resenha. HENDRIX, Jimi. *In the studio*. (2006) <<https://recordcollectormag.com/reviews/in-the-studio>> Acesso em: 05 jan. 2019.

⁶⁷ SAUNDERS, 2010, p. 136.

⁶⁸ “Por ter criado uma nova expressão poética em meio à tradição musical norte-americana” (tradução nossa). Disponível em: Bob Dylan – Facts. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2019. Sat. 5 Jan 2019. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/facts/>> Acesso em: 05 jan. 2019.

⁶⁹ Ver imagem em anexos.

os quatro garotos de Liverpool referenciam diversas personalidades⁷⁰. Das oitenta e sete imagens⁷¹, destacam-se treze, dentre elas o psiquiatra Carl Jung (7)⁷² e o pensador Karl Marx (31), cujas obras se tornaram relevantes para os estudos literários. As demais são de escritores por ofício. William Burroughs (26) se destaca como o mais influente dos poetas *Beat*. Terry Southern (20), H. G. Wells (32), Stephen Crane (46), Oscar Wilde (41) e George Bernard Shaw (48) são escolhidos pelo conjunto da obra. A obra do poeta galês Dylan Thomas (19) inspirou ao menos três dos quatro Beatles, a ponto de Paul McCartney confidenciar: “I read him a lot. I think that John started writing because of him.”⁷³ (BEATLES, 2000, p. 209). O mesmo John Lennon que teve Lewis Carroll (52) como uma paixão de infância (DAVIES, 1968, p. 16).

O poeta e dramaturgo Aleister Crowley (2) foi uma das figuras mais influentes do *rock* por sua perspectiva hedonista, por seu conhecimento das forças ocultas e por sua atuação como crítico social. Aldous Huxley (18)⁶⁵ contribuiu com a distopia de *Brave new world* (1931) e com as experiências psicodélicas de *The doors of perception* (1954), sendo este a inspiração para o nome da banda The Doors. Entre “The raven” (1845) e “The tell-tale-heart” (1843), Edgar Allan Poe (8)⁶⁵, o mestre do macabro, conquistou a contracultura do século XX ao revelar com horror, sátira e afã a morbidez humana. Edgar Allan Poe também inspirou outras duas bandas com a compilação de contos *Tales of mystery and imagination* (1902): a de rock progressivo Alan Parsons Project em seu álbum de estreia em 1976 e a banda de *power metal* Nocturnal Rites em seu segundo álbum (1998).

As obras literárias também rondam as canções dos Rolling Stones. “Sympathy for devil” (1968), cujo batuque foi inspirado nos terreiros baianos, teve a letra escrita a partir do romance *The master and the margarita* (1966-1967), de Mikhail Bulgakov. Flagrado em meio a turnês com livros de poesia em mãos (cf. NORMAN, 2012), Mick Jagger propiciou um momento único no Hyde Park, de Londres (1969). Em tributo a Brian Jones, o *frontman* dos Rolling Stones recitou para uma atenta plateia de cerca de 250 mil pessoas o poema “From Adonais” (1821), de Pierce Shelley, elegia pela morte do também poeta John Keats⁷⁴.

⁷⁰ DRAPER, Jason. “Who’s who on The Beatles’ ‘Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band’ Album Cover”, 2017.

⁷¹ Ver imagem em anexos.

⁷² Os números que se encontram entre parênteses logo após os nomes das personalidades correspondem a posição delas na capa do álbum dos Beatles. Veja o mapa na imagem 45.

⁷³ “Eu o li muito. Acho que John começou a escrever por influência dele.”

⁷⁴ Ver imagem nos anexos.

Segundo Merheb, o primeiro álbum do Pink Floyd, *The Piper at the gate of dawn* (1967), “criava diversas pontes com o universo mitológico britânico em canções repletas de atmosferas e significados que abriam um canal direto com os romances de Lewis Carroll, Tolkien e Kenneth Grahame. (MERHEB, 2012, p. 194). J.R.R Tolkien também inspirou as bandas Black Sabbath, Rush, Blind Guardian e Nitghwish, enquanto o Led Zeppelin compôs “The battle of evermore” (1971) após a leitura de *The lord of the rings* (1954-1955).

Na linha do *heavy metal*, a banda Iron Maiden se destaca por musicar fatos históricos e peças literárias. Destacamos doze canções compostas a partir de várias obras. O já mencionado *Brave new world* (1931), de Aldous Huxley foi fonte de inspiração para um álbum e uma canção homônimos, ambos do ano 2000. A partir do poema “The rime of the ancient mariner” (1834), de S. T. Coleridge, foi composta a longa canção de mesmo título em 1984. A ideia para “Muders in the Rue Morgue” (1985) surgiu após leitura do conto homônimo de E. A. Poe (1841). “Revelations” (1983) foi desentranhada do romance de G. K. Chesterton intitulado *O god of earth and altar* (1906). O primeiro livro da trilogia de C. S. Lewis, *Space trilogy* (1938-1945) inspirou a canção “Out of the silent planet” (2000). “To tame a land” (1983) resultou da leitura de *Dune* (1965), de Frank Hebert. Umberto Eco, com seu *Il nome della rosa* (1980), inspirou “Sign of a cross” (1995). Já do poema “The charge of the light bridge” (1854), de A. L. Tennyson, o Iron Maiden criou “The trooper” (1983). “The man that would be a king” (2010) foi composta a partir do poema homônimo de R. Kipling, escrito em 1888, enquanto o romance *Stranger in the strange land* (1961), do escritor norte-americano Robert A. Heinlein, motivou a canção de mesmo título, gravada em 1986. A face de Lúcifer descrita em “Lord of light” (2006) foi escrita após a leitura de *Paradise lost* (1667), de John Milton. E, por fim, o mito de Ícaro inspirou a canção “Flight of Icarus” (1983).

Outros roqueiros e algumas bandas clássicas também se inspiraram ao menos uma vez em obras literárias ou similares: no âmbito da filosofia, Friedrich Nietzsche inspirou “Quicksand” (1971), de David Bowie. A banda The Cure escreveu “Killing an arab” (1984) após a leitura de *L'étranger* (1942), de Albert Camus. *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, levou o The Police a compor “Don't stand so close to me” (1980). A banda Royal Hunt lançou seu sexto álbum *The Mission* (2001) a partir da leitura de *The marcian chronicles* (1950), de Ray Douglas Bradbury, cuja obra mais conhecida é *Fahrenheit 451* (1953). O álbum *The idiot*, lançado por Iggy Pop em 1977, foi composto a partir de O

idiota, de Fiódor Dostoiévski, cuja primeira parte foi publicada em março de 1868 e os últimos capítulos em fevereiro de 1869.

Na vertente alternativa do *rock*, encontramos na Austrália a banda de *indie rock* The Go-Between que retirou seu nome do romance de L. P. Hartley (1953), enquanto a banda de *industrial punk*, The Bell Jar fez o mesmo com o único romance publicado pela poeta norte-americana Sylvia Plath, de 1963. *La chute* (1956), de Albert Camus, foi escolhido para nomear a banda britânica de *art punk*. O mesmo aconteceu com William Faulkner que teve o título do seu romance (publicado em 1935) eleito pela banda Pylon, cujo som vai do *new wave* ao *funk rock*.

A combinação de rock com literatura acontece também em países da América Latina, como no Chile, por exemplo. O álbum *Sudamerica suda* (1995), da banda Sexual Democracia, foi composto a partir de *Cien años de soledad* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Já Los Jaivas mistura a cultura inca com a poesia de Pablo Neruda. Atuando na vertente progressiva do rock, a banda musicou *Alturas de Machu Picchu* (1945) com inserções da musicalidade indígena. O álbum homônimo, de 1981, conquistou o segundo lugar dentre os mais importantes do Chile no levantamento feito pela revista *Rolling Stone*, abril de 2008. A banda tem mais dois álbuns nesta lista de cinquenta.

O rock brasileiro também mantém uma relação interessante com a literatura. Logo no primeiro disco *Secos & Molhados I*, (1973), o grupo Secos & Molhados apresenta versões musicais de sete poemas: “Amor” e “Primaveras nos dentes”, de João Apolinário; “Mulher barriguda”, de Solano Trindade; “Rosa de Hiroshima”, de Vinicius de Moraes; “Rondó do capitão”, de Manuel Bandeira; “As andorinhas” e “Prece cósmica”, de Cassiano Ricardo. No ano seguinte, o grupo lançou o segundo álbum com mais cinco poemas. “Flores astrais”, “Angústia” e “Voo”, de João Apolinário; “O hierofante”, de Oswald de Andrade; e “Não: não digas nada”, de Fernando Pessoa. Em 1978, no terceiro disco, temos mais três poemas: “Minha namorada” e “Insatisfação”, de João Apolinário, e “Cobra coral indiana”, de Cassiano Ricardo.

Don Quijote de la Mancha (1605-1615), do escritor espanhol Miguel de Cervantes, serviu de inspiração para “As minas do Rei Salomão” (1973), de Raul Seixas, e “Dom Quixote” (1969), dos Mutantes. Raul ainda foi inspirado por *Illusions /As aventuras de um messias indeciso* (1977), do autor norte-americano Richard Bach, para compor “Um messias indeciso” (1984). *Todo futuro é fabuloso* (2012), da banda Bazar Pamplona, foi escrito após a leitura de *Jangada de pedra* (1986), de José Saramago.

Já a banda Legião Urbana teve como horizonte a filosofia de Jean-Jacques Rousseau na fatura de “Índios” (1986). E não podemos esquecer “Monte Castelo”, canção na qual se entrecruzam o soneto de Luís de Camões (“Amor é fogo que arde sem se ver”) e excertos do “Hino à caridade”, de São Paulo (I Coríntios 13). *Os meninos da Rua Paulo* (1991), disco da banda Ira!, resultou da leitura da novela homônima do escritor húngaro Ferenc Molnár, enquanto o tratado de alquimia atribuído a Tomás de Aquino inspirou o álbum *Aurora Consurgens* (2006), da banda Angra. A partir da *Divina commedia* (1472), de Dante Alighieri, a banda Sepultura lançou em 2006 o álbum *Dante XXI*.

Destacamos ainda a banda Dorsal Atlântica, que começou a produzir sua (autointitulada) “ópera *trash*” em 1981. Em reportagem do jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, o jornalista Omar Godoy traça o perfil de Carlos Lopes, no qual o vocalista e principal compositor da banda discorre acerca da conexão entre o *rock* e a literatura, reverberando em voz e guitarra as colocações encontradas nas obras. Trata-se de um perfil muito semelhante a de outros *rock stars* que seguem a vertente do “metal conceitual” ou *rock* engajado.

Carlos Lopes relata como entendeu o mundo a partir de agressões que sofreu na escola. Quem seria a “aberração”? “Me dividi entre me achar o ‘estranho’ ou ‘melhor do que os colegas que praticavam *bullying*” (GODOY, 2016, p. 16). As artes ocuparam esse espaço da amizade e, assim, a literatura perpassou toda a formação do letrista – Monteiro Lobato, Lúcia Machado de Almeida, Machado de Assis –, cada obra a seu tempo. Na fase adulta, obras consideradas de “esquerda”, como *As veias abertas da América latina* (1971), de Eduardo Galeano, e *Para ler Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo* (1971), de Ariel Dorfman e Armand Mattelart, lhe propiciaram uma sensibilização em relação à sociedade brasileira. Carlos Lopes conta ter percebido a invasão de produtos industrializados como uma mera maquiagem:

Vi o Brasil ser modernizado com TV em cores, rádio FM, iogurte, frango desossado, leite longa vida... No entanto, nada mudou para melhor. Até já tentei desistir do formato de ‘ópera trash’. Mas não dá porque o país não progride desde a Guerra do Paraguai. (GODOY, 2016, p. 17).

Foram constatações como estas que, somadas à necessidade de se posicionar contra o regime ditatorial⁷⁵, aproximaram e reuniram os músicos. As canções da Dorsal

⁷⁵ Global metal, Sam Dunn, Scot McFadyen, 2008.

Atlântica tratam de fatos históricos e dos nós sociais que afligem a sociedade brasileira acrescentar: tais como corrupção, violência e injustiças sociais.

Quanto à visão de poetas e escritores brasileiros acerca do rock, restringimo-nos a único exemplo, mas bastante sintomático no seu caráter equívoco e algo irônico. Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, fez uma leitura de outro gênero do *rock* que agitou os anos 1970 e 1980. Na crônica “João Brandão adere ao punk?” (1983), publicada no *Jornal do Brasil*, o poeta Carlos Drummond de Andrade reflete acerca do gênero do *rock* que agitou os anos 1970-1980, comentando os modos ousados de ser e de vestir do movimento *punk* com condescendência e cautela. O que o *punk* queria de chocante não abala João Brandão. Na verdade, as reivindicações do movimento lhe parecem muito justas e ele se mostra muito inclinado a aderir⁷⁶ ao movimento:

O punk é mais sério do que ousamos imaginar. Até seu nome impressiona. Que quer dizer punk? “Madeira podre, isca, mecha, fedelho”, segundo os dicionários. Não quer dizer nada de unívoco. Pra mim, punk, londrino, quer dizer pum, em português coloquial. E é isso mesmo: um gás importuno, estrondoso, no salão de festa, na rua, no gabinete da autoridade. É um som altamente contestatório das conveniências, preconceitos e ideias congeladas. – João, estou te estranhando! – Eu também estou me estranhando. E estou gostando de me estranhar. Mas sou apenas um observador, desculpe. Como disse, não concluí nada, por enquanto. (DRUMMOND, 1983, s.p.).

Atitude consoante com nosso poeta *guache*, sempre acompanhado de seu anjo torto.

2.3 ROCK: VOZ DE QUEM?

Para que *rock* fosse acolhido na coluna de um jornal de ampla circulação, sob a insígnia de Drummond, um dos expoentes da cultura brasileira no século XX, passaram-se quase três décadas desde a estreia *Blackboard jungle (Sementes da violência)*, 1955), de Richard Brooks, nos cinemas brasileiros. Nas telas dos cinemas, a canção “Rock around the clock”, regravada por Bill Haley and His Comets, causou uma verdadeira comoção nacional.

⁷⁶ No curta de mesmo nome, João Brandão e Drummond, de fato, entram no *mosh* – aquela dança em roda, típica do *rock* pauleira (*João adere ao punk*, GROSSERO, 2017).

O longa-metragem é uma adaptação do romance *The blackboard jungle* (1954), de Evan Hunter⁷⁷, mas, embora como o livro, trate da delinquência juvenil, atribui a culpa desta a outros fenômenos. No romance, são as revistas em quadrinhos e o cinema que incentivavam desobediência e homossexualidade; já no filme, essa mudança de comportamento dos jovens seria uma consequência da II Guerra Mundial. Ambos, livro e filme, tentavam desvelar as mudanças culturais da Era da Ansiedade, aqueles anos incertos após a II Guerra Mundial

E são exatamente os pensamentos teóricos de meados do século XX que corroboram as novas formas de agir. Ao fazer uma revisão desses pensamentos e dos movimentos culturais, Frederick Jameson, em *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism* (1991), afirma que houve uma ruptura significativa nos anos finais da década de 1950 e no início dos anos 1960 (JAMESON, 1991, p. XXII-05). Trata-se do fim da Modernidade artístico-literária, já com mais de cem anos de percurso, ensejando a ruptura com a ideologia e a estética modernas, que dariam seus últimos suspiros na Baixa Modernidade, antes de desembocar na Pós-modernidade. Nesta transição, o sentimento de perda dos ideais da Modernidade apavora e angustia, uma vez que os valores desta já estavam enraizados, principalmente na cultura das grandes cidades ocidentais.

O *rock* está envolvido nessa mudança. Já no princípio da década de 1990, Jameson afirma que “the Beatles and the Stones now standing as the high-modernist moment of that more recent and rapidly evolving tradition”⁷⁸ (JAMESON, 1991, p. 1). O movimento *punk* e o *wave rock*⁷⁹, já nos anos 1970, integrariam a estética pós-modernista, assim como a obra de escritores como William S. Burroughs e as novas críticas literárias propícias às novas textualidades (como vimos anteriormente em relação à obra de Kerouac).

Na tentativa de desvelar a passagem entre as estéticas modernista e pós-modernista, Jameson tem como foco a arquitetura, mas se refere também a vários outros aspectos da cultura. Assim, a cultura *rock ‘n’ roll* é mais uma vez citada, agora fazendo referência à nostalgia e ao historicismo pós-modernos. O filme *Rumble Fish (O selvagem da motocicleta)*, de Francis Ford Copolla, seria um exemplo dessa nova estética,

⁷⁷ Um dos pseudônimos de Salvatore Albert Lombino, que também escreveu o roteiro de *The birds* (1963), de Alfred Hitchcock.

⁷⁸ “... os Beatles e os Stones representam agora como que o momento alto-modernista desta tradição mais recente e em rápida evolução”.

⁷⁹ Imagino que Jameson esteja se referindo aos subgêneros do *rock*, e mesmo do *metal* e do *punk*, que ao entrarem em contato com outras culturas receberam outros elementos rítmicos batizados de *new wave* (nova onda).

pois, em seu lamento, retrata o sentimento estadunidense de perda em relação aos dourados e esperançosos anos 1950, quando havia estabilidade e prosperidade, “but also the first naive innocence of the countercultural impulses of early rock and roll and youth gangs”⁸⁰ (JAMESON, 1991, p. 18).

Enquanto no âmbito da produção cinematográfica, o “canibalismo” pós-moderno devora todo o passado e o processa em sobreposição de imagens, remodelando a estética sob o viés do pastiche; na linguagem verbal também foi preciso descobrir um outro caminho. Narrar a guerra pós-moderna, por exemplo, exige uma nova estética e, segundo Jameson, foi o que Michael Herr fez em seu livro *Dispatches* (1977), que trata da Guerra do Vietnam, amalgamando a “linguagem do *rock*” com a “linguagem negra”:

The extraordinary linguistic innovations of this work may still be considered postmodern, in the eclectic way in which its language impersonally fuses a whole range of contemporary collective idiolects, most notably rock language and black language⁸¹ (JAMESON, 1991, p. 44).

Seja no Vietnã, seja nas grandes cidades, com qual linguagem se deve narrar a experiência da guerra acrescida de máquinas tão sedutoras quantos letais? “This first terrible postmodernist war cannot be told in any of the traditional paradigms of the war novel or movie”⁸² (JAMESON, 1991, p. 43-44).

Jameson procura explicar como, na prática, a estética pós-moderna dilui dicotomias como alta/baixa cultura, música erudita /popular (JAMESON, 1991, p. 147). Os novos artistas já não explicitam citações, apenas incorporam obras às suas de modo a esvaecer as categorias críticas centradas no modelo modernismo *versus* cultura de massa. Esvaece mas não desaparece. Fora de suas obras, a corrente modernista percorre a pós-modernidade, ao lado da estética pós-modernista, insistindo em seus valores sublimes, mantendo em conserva a família, a religião e a estética, e ainda acusando o pós-modernismo de ser superficial, confuso e degenerado. Enquanto isso, as obras pós-modernistas utilizam os próprios ícones modernistas para atingir suas utopias com ironia e sagacidade.

⁸⁰ “... mas também a primeira e ingênua inocência dos impulsos da contracultura do começo do *rock and roll* e das gangues de jovens”.

⁸¹ “As extraordinárias inovações linguísticas deste trabalho podem ser consideradas pós-modernas, na forma eclética em que sua linguagem mistura de modo impessoal toda uma gama de idioletos coletivos contemporâneos, com destaque para linguagem do rock e a linguagem negra”.

⁸² “Essa primeira guerra pós-moderna foi horrível e não pode ser contada em nenhum dos paradigmas tradicionais de filme ou romance de guerra”.

Não há ainda uma explanação simplificada sobre a difusão de estéticas e teorias difundidas desde os anos 1950:

The conception of Postmodernism outlined here is a historical rather than a merely stylistic one. I cannot stress too greatly the radical distinction between a view for which the postmodern is one (optional) style among many others available and one which seeks to grasp it as the cultural dominant of the logic of late capitalism: the two approaches in fact generate two very different ways of conceptualizing the phenomenon as a whole: on the one hand, moral judgments (about which it is indifferent whether they are positive or negative), and, on the other, a genuinely dialectical attempt to think our present of time in History.⁸³ (JAMESON, 1991, p. 44-45).

Uma das razões para tamanha multiplicidade é o plural de vozes que buscaram assumir seus próprios discursos em detrimento das observações de notas de rodapé às quais estavam circunscritas, assim como atestam as reflexões de Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), e Paul Gilroy, em *O Atlântico negro* (2001), em relação à falta de representatividade dos marginalizados nos locais de fala mais significativos – ou o intelectual aprende a ouvir e fala com, ou o subalterno consegue seus próprios meios de falar por si e de se fazer ouvido.

Os Estudos Culturais mostraram que o local de fala, *a priori*, encontra-se nas diversas instâncias de poder, cargos políticos e funções executivas em grandes empresas. Mas este poder também se encontra nas muitas manifestações artísticas e literárias que insistem em negar – ou minimizar – as consequências drásticas das ideologias impostas pela indústria cultural, seja pelo apagamento, seja pela superexposição ao serem transformadas em mercadorias.

O *rock* se tornou um desses lugares de fala para os negros e jovens estadunidenses. Ocupar praças, subir no palco e se fazer ouvir – pelo volume das caixas de som, pela excentricidade, pelo talento – fez com que o mundo não mais pudesse deixar de escutá-los. E mais ainda: fez com que aqueles que pensavam da mesma forma se levantassem e aderissem ao movimento, o que determinou o início de ações similares nos mais diversos

⁸³ “O conceito de Pós-modernismo traçado aqui é mais histórico do que simplesmente estilístico. Eu não consigo distinguir de maneira eficaz entre um ponto em que o pós-moderno é um estilo (opcional) entre muitos outros disponíveis, de um outro ponto que procura apreendê-lo como o dominante cultural da lógica do capitalismo tardio, as duas abordagens de fato geram duas formas muito diferentes de conceituar o fenômeno como um todo: por um lado, julgamentos morais (sobre os quais é indiferente se eles são positivos ou negativos) e, por outro, uma tentativa genuinamente dialética de pensar a nossa presença na História.”

países. E a mensagem era clara: estamos convidando todo mundo a cair fora do *establishment* que destrói e mata. (“Paz sem voz, paz sem voz, / não é paz é medo”⁸⁴.)

Na Holanda, também nos anos 1960, os Provos convidaram a sociedade a sair do automatismo:

A revolta Provo foi o primeiro episódio em que jovens, como grupo social independente, tentaram influenciar o território da política. Fazendo-o de modo absolutamente original, sem propor ideologias, mas um novo e generoso estilo de vida antiautoritário e ecológico (embora esta palavra ainda não existisse naqueles anos). Caminhando contra a corrente do “cair fora” beat, os Provos holandeses empenharam-se descaradamente em permanecer “dentro” da sociedade, para provocar nela um curto-circuito (GUARNACCIA, 2015, p. 13).

Segundo o autor, este movimento foi precursor da contracultura, inclusive a norte-americana. Seus feitos ficaram limitados pela barreira da língua e pelo chauvinismo da mídia holandesa e dos demais países europeus. Mesmo assim, foram mais de dois anos de ações surpreendentes, como a de espalhar bicicletas brancas pela cidade a fim de promover o bem-estar social, e a conquista da política de diminuição de danos do consumo de drogas. A grande herança do movimento foi Amsterdã ter-se tornado um grande centro da contracultura.

Nas cidades de Milão e Roma, em 1966, os jovens também se organizaram sob o legado dos Provos, levado à Itália pelo poeta Gianni Milano. Da mesma forma que em Amsterdã, a fonte de inspiração do movimento foi a *Beat Generation*, o que ficou patente em vários cartazes e no título de informativos como *Mondo Beat*. Contra a guerra, a obrigatoriedade dos serviços militar e as fronteiras, a favor da natureza e do proletariado, o movimento italiano foi assim descrito pelo jornal *Il Giorno*: “os cabeludos organizam-se como os ‘Provos’ holandeses. Ontem, a primeira manifestação oficial antimilitarista, erótico-pacifista (*make love not war*) dos *beatniks* da Madonnina.” (GUARNACCIA, 2015, p. 164).

A contracultura do século XX conseguiu espaço devido aos meios de comunicação que estavam em plena expansão nas décadas de 1950 e 1960. O espetáculo midiático que expunha as ações públicas com o intuito de combater o movimento, acabou promovendo-o. Tratando o *rock* como uma das mais significativas manifestações contraculturais, documentários como *Global metal* (Sam Dunn, Scott McFadyen, 2008),

⁸⁴ Versos da música “Minha alma (a paz que eu não quero)”, (YUKA, 1999), da banda O Rappa.

Flight 666 (Sam Dunn, Scott McFadyen, 2009) e *Woodstock, mais que uma loja* (Marcelo Takeshi, Wladimir Cruz, 2014) apresentam os desdobramentos deste fenômeno na América Latina, na Ásia e na Oceania. De modo similar, o livro *Heavy metal Africa: life, passion, and heavy metal in the forgotten continent* (2016), de Eduard Bunchs, apresenta um panorama das características e dos efeitos da cultura *rock* em vários países do continente africano. Contar sua própria história e ativar sua memória mantém viva uma cultura e também ajuda a remodelá-la para torná-la mais justa ou mais orgânica. Com o *rock* não poderia ser diferente.

A música está para o prazer: descansar, dançar, ouvir e escutar histórias, aproximar pessoas e permitir conforto espiritual. Com o lema “sexo, drogas e *rock ‘n’ roll*”, a busca hedonista se tornou uma das principais bandeiras da cultura *rock* – e também sua grande condenação social. Colocar o corpo e a mente à disposição do prazer em detrimento do capital e da religião foi um ato chocante para os defensores do *status quo*. Jimi Hendrix provocou escândalo ao expor seu relacionamento quase sexual com a guitarra uma relação que muito “se assemelha à dança de acasalamento de uma espécie estranha, de uma raça interplanetária.” (MUGGIATI, 1985, p. 17). Janis Joplin cravou “faço amor no palco com 25 mil pessoas e depois vou pra casa sozinha” (MUGGIATI, 1985, p. 13) e deixou transparecer que, no “Verão do Amor”, nem tudo eram flores.

Quando das primeiras incursões dos Rolling Stones na América do Norte, a dupla Jagger/Richards compôs *Satisfaction* (1965), na qual critica a sociedade de consumo denunciando tanto o volume de informações inúteis veiculadas pelos meios de comunicação, quanto “o branco mais branco” que a publicidade promete para as roupas. O sucesso foi imediato. Mesmo censurada, a música se popularizou graças às rádios piratas por seu *riff* (espécie de frase musical curta e de fácil reconhecimento) e pela franca declaração de insatisfação com a vida. Em 2004, foi escolhida a segunda melhor música de todos os tempos, perdendo apenas para “Like a rolling stone”, de Bob Dylan, segundo o levantamento da revista *Rolling Stone*⁸⁵.

Anos após seu lançamento, com as novas críticas, os últimos versos começaram a ser questionados.

When I’m ridin’ ‘round the world
And I’m doin’ this and I’m signin’ that
And I’m tryin’ to make some girl, who tells me
Baby, better come back maybe next week

⁸⁵ ROLLING STONE. “The 500 greatest songs of all times”. 9 dez. 2004, ed. 963.

Can't you see I'm on a losing streak?
 I can't get no, oh, no, no, no, hey, hey, hey
 That's what I say, I can't get no, I can't get no
 I can't get no satisfaction, no satisfaction
 No satisfaction, no satisfaction
 I can't get no
 (Richards/Jagger, 1965)

Os três versos mais polêmicos são: “E ‘tou tentan’o pegar uma garota, que me diz / Baby, melhor voltar na próxima semana / Não vê que ‘tou numa fase ruim?”. A expressão “fase ruim” foi relacionada ao período menstrual, enquanto outras interpretações compreenderam o “não”] como reconhecimento involuntário do poder feminino. No entanto, o que mais as críticas ressaltam é o machismo do eu lírico à cata de mulheres.

Susan Hiwatt (1971) e Stephanie Doktor (2003) apontaram as canções dos Stones como “cock rock”, gênero que revela a dominância e a representatividade masculinas nas canções de *rock*. A cantora e compositora norte-americana Cat power gravou em 2009 uma versão sem o refrão e com algumas alterações na letra, mas nenhuma tão significativa quanto a troca de “girl” por “boy” no verso “And I’m tryin’ to make some girl”. Björk e PJ Harvey fizeram uma versão ao vivo em 1994, trocando “girl” por “dough”, gíria que pode significar “dinheiro, cara, traficante, milico”. Britney Spears omitiu os versos polêmicos, mas fez alterações interessantes na estrofe sobre a televisão:

When I’m watching my TV, uh, uh
 And that girl comes on to tells me
 How tight my skirts should be
 Well, she can’t tell me who to be, babe
 I’ve got my own identity
 I can’t get no, oh no, no, oh no⁸⁶
 (SPEARS, 2000)

Como todos (ou quase todos) os gêneros musicais, também o *rock* começou sendo feito, tocado e vendido por homens e para homens, expressando os sentimentos, os valores e o estilo de vida do jovem branco heterossexual de classe média. O machismo e a misoginia da sociedade cristã ocidental, muitas vezes, foi escancarado junto aos melhores solos de guitarra. Da mesma forma a literatura *beat*, que inferioriza as mulheres

⁸⁶ “Quando estou assistido TV / E aquela garota vem me dizer / o quão curta minha saia pode ser / Bem, ela não pode me dizer quem eu devo ser, *baby* / eu tenho minha própria identidade / Não consigo ter satisfação, oh não”.

e pessoas não brancas. No romance de Jack Kerouac, a personagem principal Sal admira Dean por “seus companheiros de rua, suas inumeráveis garotas e orgias e fotos pornográficas, seus heróis, heroínas, aventuras” (KEROUAC, 2012, p. 24). O grande exemplo de Dean? Acumular relacionamentos com Marylou e Camille, ter filhos e não assumir suas responsabilidades de pai.

A única voz que expõe o machismo é a da tia de Sal:

Certa vez, minha tia disse que o mundo jamais encontraria a paz, até que os homens se jogassem aos pés das mulheres e lhes pedissem perdão. [...]

– A verdade disso tudo é que não compreendemos nossas mulheres; nós as culpamos, mas a culpa é toda nossa – disse-lhe eu.

– Mas não é tão simples assim – alertou Dean. – A paz virá de repente, a gente não vai nem compreender quando acontecer – percebe? (KEROUAC, 2012, p. 155-156).

Apesar de Sal fazer mea-culpa neste trecho, em geral os seus valores e comportamentos são idênticos aos de Dean: “Arranjamos duas garotas, uma linda jovem loira e uma morena gorda. Elas eram burras e chatas, mas a gente queria ganhá-las mesmo assim. Arrastamos as garotas a um night club insignificante [...]” (KEROUAC, 2012, p. 56).

Quando Janis Joplin foi eleita por seus “colegas” o “homem mais feio do *campus* onde estudava”⁸⁷ e, com todas as suas dores, subiu ao palco, poder-se-ia pensar que a causa das mulheres reverberaria junto de sua potente voz. Mas isto não aconteceu nem no *rock ‘n’ roll*, nem no *rock* (progressivo, “pauleira”), nem no *metal*. Jimmy Page, o guitarrista do Led Zeppelin, além de famoso por seus *riffs*, ficou conhecido pelo relacionamento com uma menina de quatorze anos. A banda estadunidense Mötley Crüe usou e abusou da misoginia. Além de estupro, assassinato e coisificação feminina nas letras, a banda ainda levava ao palco mulheres seminuas que faziam performances sensuais/eróticas. E sem arrependimentos! Quando arguidos respondem que, na época era normal, eram jovens querendo se divertir.⁸⁸

⁸⁷ *Janis Joplin: little girl blue* (Amy Berg, 2015).

⁸⁸ Entrevista do letrista e baixista Nikki Sixx concedida à Rolling Stone, em 2017, um ano após a aposentadoria da banda. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/motley-crue-on-girls-girls-girls-at-30-it-was-like-caligula-121895/>

Somente no *punk*, as mulheres conseguem espaço⁸⁹. E do *punk* vem algum remorso. Em entrevista, João Molina, da banda brasileira Ratos de Porão, afirma que vem de uma família machista. O contato com outras culturas o despertou para isso, mas ele só mudou de comportamento após ter uma filha (MOLINA, 2017).

Em 1954, Muddy Waters gravou “I’m your hoochie coochie man”⁹⁰. Big Joe Turner gravou “Nobody in my mind” (1946) com os impressionantes versos “If you don’t mean me no good / Because I’ll bust your head / Just like I’d cut a block o’wood”⁹¹. Décadas se passaram, o ritmo mudou, mas a temática da misoginia se manteve – Big Joe nos anos 1940, Muddy Waters nos 1950, Rolling Stones nos 1960, Led Zeppelin, nos 1970, e Mötley Crüe nos 1980. Nessa pequena amostragem, vemos que as canções atravessam os anos e as bandas mantêm seus sucessos. Por que será que isso acontece? Por que fãs ignoram essas apologias preconceituosas?

Parece que, para o bem ou para o mal, o ritmo sobrepõe-se à mensagem e conquista de imediato. Esse som foi capaz de começar a dissolver a barreira entre negros e brancos através da melodiosa voz de Fats Domino. A sonoridade eletrificada também ultrapassou a barreira da língua e conquistou pessoas dos mais diversos lugares do planeta, inclusive do Brasil, como exemplifica o Rock in Rio de 1985, no qual 250 mil pessoas surpreenderam Freddie Mercury ao cantar à capela “Love of my life” (1975), num inglês perfeitamente inteligível. E também participou da superação dos muros político-ideológicos, tanto que, em 1991, no decorrer do processo que resultou no fim da União Soviética, 1,5 milhão de russos enfim puderam “bater cabeças” no show de bandas norte-americanas como Metallica, ainda que sob forte vigilância policial. Em contexto não de todo análogo, em 2016, os Rolling Stones se apresentaram, em Cuba, onde o *rock* estava proibido desde 1960, para um público de mais de um milhão de pessoas que dançavam e cantavam como se conhecessem aqueles *hits* há anos...

⁸⁹ Anna Bella Bernardes, 2017. <https://medium.com/entre-lp/40-anos-de-mulheres-na-frente-do-punk-f5988b727c43>

⁹⁰ “Eu sou sua melhor transa”.

⁹¹ “Se suas intenções não são boas / Vou quebrar sua cabeça / Do mesmo jeito que quebraria um bloco de madeira”.

3 ENCONTRO 01 – TITÃS E TORQUATO NETO: A HORA E VEZ DOS BICHOS ESCROTOS

3.1 “PALAVRAS PRA DIZER DE NOVO O QUE FOI DITO”⁹²

Titãs é o tipo de banda que pode se apresentar por horas, sem repetir uma única música, e todas serem consideradas clássicas. Com mais de 30 anos de estrada, e não sem poucos percalços, o som da banda ao vivo mantém a energia e o volume no máximo.

Nos álbuns, ocorreram muitas experimentações musicais: do *new wave* ao *punk*, passando pelo *reggae*, pelo repente nordestino e pela MPB. A primeira apresentação, ainda em 1982, incluía músicas de Noel Rosa, Odair José e Tim Maia, além de versões das duplas John Lennon e Paul McCartney e R. Dunbar e G. N. Johnson, que apareceriam no primeiro álbum *Titãs* (1984), como “Balada para John e Yoko” e “Marvin” respectivamente (MARMO; AZER, 2002, p. 42). O grupo produz com o bom e velho antropofagismo brasileiro, em movimento constante de internalização e exteriorização de elementos culturais.

Cabeça dinossauro (1986), *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991) e *Titanomaquia* (1993) são considerados os álbuns mais pesados da banda. Sendo o último produzido por Jack Endino, que tem no currículo, dentre outras, a produção de *Bleach* (1989), o primeiro álbum do Nirvana e o álbum *Skunkworks* (1996), de Bruce Dickinson. A parceria entre o produtor norte-americano e a banda brasileira se repetiu nos discos *Domingo* (1995), *As dez mais* (1999), *A melhor banda de todos os tempos da última semana* (2001) e *MTV ao vivo* (2005). Endino foi chamado para atender a um desejo pungente da banda de fazer um disco de rock bem produzido, e o fez. *Titanomaquia* é um álbum de rock que realiza dois movimentos simultâneos: faz vacilar a presença da banda nos meios de comunicação de massa e lhe permite circular nos meios especializados em rock, chamando a atenção dos amantes do som pesado.

Um movimento similar se repetiu com os álbuns *Nheengatu* (2014) e *Nheengatu ao vivo* (2015). Os álbuns foram bem recebidos pela crítica, mas afastaram a banda dos grandes veículos de comunicação. Tony Bellotto, em entrevista à revista *Rolling Stone* por ocasião do lançamento da versão ao vivo, comenta: “Nós entendemos os motivos, mas é uma sensação paradoxal. A aceitação foi tremenda, mas ninguém quer tocar as

⁹² Os subtítulos deste capítulo são versos retirados da música “Palavras”, do álbum *Õ blésq blom* (1989), da banda Titãs.

músicas” (BELLOTTO, 2015). Entre os temas abordados em *Nheengatu*, estão aqueles nós sociais, como a violência policial, a pedofilia e o estupro, os quais são referidos *en passant* pelas emissoras de rádio e televisão, mas nunca merecem o espaço necessário e suficiente para um debate aprofundado e sério, muito menos são combatidos de maneira eficaz. “Nosso cenário político é absolutamente histórico. É importante que as pessoas se posicionem, mas não há a menor intenção de debater os problemas” (BELLOTTO, 2015).

Garantida a polêmica, a responsabilidade social e a qualidade musical, a banda não descuida da performance: “A vontade de registrar a turnê foi nossa. Achamos que as performances têm uma carga visual muito forte e que dialoga de maneira muito interessante com as letras. Queremos registrar isso” (BELLOTTO, 2015).

Os Titãs são frequentemente referenciados pelo cuidado com a sua obra. Letra, instrumentação, arranjos, produção, estética visual, divulgação, performance: todas as etapas recebem a atenção da banda. Preocupação essa surpreendente até para Jack Endino, que, famoso por suas declarações escancaradas, constantemente elogia a banda em entrevistas: “Eles são uma boa banda! [...] Eu gosto do som deles [...] O que eu realmente gosto nos Titãs é que todos os álbuns que fizemos são diferentes dos outros” (ENDINO, 2011).

Todo esse cuidado e a multiplicidade de ritmos e temas são atribuídos à quantidade de integrantes da banda e, principalmente, à diversidade de interesse de cada um. Não há um nome de referência, um único representante da banda, nem mesmo a figura do vocalista, pois a banda já chegou a contar com cinco que gravavam as músicas e se apresentavam em esquema de rodízio.

Da formação clássica, temos os integrantes que por mais tempo permaneceram juntos: 1) Charles Gavin, baterista, pesquisador de música brasileira, produtor, apresentador, também conhecido por seus hábitos avessos ao que se espera de um *rock star*; 2) Branco Mello, cantor, compositor, se arriscou como produtor de musical infantil e de cinema, toca baixo, guitarra e violão; 3) Arnaldo Antunes, poeta de influência concretista, é cantor e compositor, toca violão e guitarra; 4) Sérgio Brito, que assina a maioria das letras da banda, canta, toca teclado, baixo, violão, piano, guitarra e órgão; 5) Paulo Miklos, dedica-se às artes cênicas, compõe, canta, toca flauta transversal, saxofone, gaita, piano, violão, guitarra, baixo, dentre outros; 6) Nando Reis, cuja paixão pelo tricolor paulista lhe rendeu uma coluna semanal sobre futebol e um livro infantil, compõe, canta e toca baixo e violão; 7) Tony Bellotto é guitarrista, escritor de romance, de coluna em jornal, apresentador de programas sobre literatura e linguagem; 8) Marcelo Fromer,

também guitarrista, escreveu sobre suas paixões, gastronomia e futebol, em livros e jornais⁹³.

3.2 “PALAVRAS SÃO IGUAIS/ SENDO DIFERENTES”

Nas composições dos Titãs, tornam-se evidentes o trânsito, com a participação de todos os integrantes e a formação de variadas parcerias. Os múltiplos interesses surgem timidamente, são normalmente guardados e resolvidos nos famosos projetos individuais. Já o referencial musical doméstico de cada um permeia a obra da banda, seja a música erudita, seja a bossa nova, sejam os ritmos urbanos que circulavam nas rádios ao longo das décadas de 1960 e 1970. Contudo, é no rock que confluem suas expressões artísticas, como afirma, em entrevista, Branco Mello:

O Titãs desde que nasceu sempre teve uma busca da “linguagem titânica”, um estilo nosso. A mistura, no começo, do rock, *punk*, *reggae* e *funk* acabou formando o som dos Titãs. Quando você ouve uma música dos Titãs, independente de ser mais pesada ou não, tem a cara dos Titãs. Isso nos permite caminhar pelo rock, *ska*, diversos estilos. Isso é muito rico. Por isso estamos tanto tempo juntos. Experimentamos muita coisa, colocamos novos elementos no som e isso dá mais prazer em tocarmos juntos. Mas é uma banda de rock sem dúvida, com estilo mais aberto. Um estilo titânico (MELLO, 2013).

3.3 “PALAVRAS EU PRECISO/ PRECISO COM URGÊNCIA”

Tratamos de temas sociais sempre com um som pesado. A letra e a poesia na música sempre foram importantes para nós. Antigamente, tínhamos um lado *punk* de "dar o recado", do desapego e da porrada. Por outro lado, havia a sofisticação da poesia e a importância do texto. Foi da somatória dessas coisas que nós nascemos (MIKLOS, 2013).

A experimentação também ocorre no nível da letra. Para um país acostumado a ouvir histórias de amores e dissabores, seja ao ritmo da viola ou do tambor, as abordagens temáticas do Titãs ensejam, no mínimo, curiosidade. A partir dessas afirmações, buscamos desvelar nas letras titânicas as características da estética pós-moderna e suas perspectivas em relação à passagem do tempo, ao consumo, às formas de amar, à vida urbana, à política, violência, religiosidade e linguagem.

⁹³ Para mais detalhes sobre a vida dos membros do grupo, confira o documentário *Titãs, a vida até parece uma festa* (MELLO, ALVES, 2008), e os livros *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs* (MARMO, ALZER, 2002) e *Titânicos caminhos* (TROTTA, 1995).

Desde o primeiro álbum, o jeito titânico se manifesta ora pelo significado, ora pela forma. Há músicas com melodias capazes de fazer toda uma plateia cantar uníssona, como “Os cegos do castelo” (1997) e “Flores” (1989). Ambas as músicas figuram entre as dez mais da banda, apesar da realização temática um tanto enigmática (ou seria exatamente por isso?). À segunda vista, com um pouco mais de consideração, parecem conter mensagens subliminares, vinculadas ao uso de entorpecentes. Não há dúvida que a dor seja o mote. Em “Os cegos do Castelo”, pela recusa a continuar a senti-la – “Eu não quero mais mentir/Usar espinhos que só causam dor” (TITÃS, 1997) – e vontade de encontrar um lugar para pertencer: “Eu não enxergo mais o inferno que me atraiu/ Dos cegos do castelo me despeço/ E vou a pé até encontrar/ Um caminho, o lugar/ Pro que eu sou” (TITÃS, 1997). Já em “Flores”, é a “dor [que] vai curar essas lástimas” e também é a “dor [que] vai fechar esses cortes”. As flores aparecem como paliativo mais frequente para a dor, sendo ofertadas em quaisquer situações: “Os punhos e os pulsos cortados/E o resto do meu corpo inteiro/Há flores cobrindo o telhado/E embaixo do meu travesseiro/Há flores por todos os lados/Há flores em tudo que eu vejo” (TITÃS, 1989).

A temática da banda, ainda quando segue essa linha mais intimista, retratada na primeira pessoa, aborda questões sociais – o “eu” normalmente trata do “nós” em contextos sociais. Situada no olho do furacão da sociedade brasileira, a banda flagra o processo de mudança latente. São do ano de 1982 as primeiras apresentações. Até aquele momento, o Brasil vivera episódios isolados e espaçados de industrialização. Em cerca de 30 anos, da década de 1950 aos anos 1980, aconteceu uma convulsão social com a abertura para o capital estrangeiro; a criação da Petrobrás; os primórdios dos parques industriais; o êxodo-rural e a conseqüente aglomeração populacional e predial nas cidades; a primeira leva significativa de aparelhos eletrônicos, dentre eles a televisão, coautora com cinema do processo de standardização do estilo de vida moderno.

Ser moderno, segundo Marshall Berman (*Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, 1986), é viver uma experiência, “é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 1986, p. 11). Trata-se, portanto, de uma experiência, das sensações cotidianas tomadas ora pela atração, ora pelo repúdio pelas transformações.

Assim, simultaneamente, chegam ao Brasil as teorias de resistência à modernização, acusando-a de destrutiva. Ainda insurgem movimentos de rejeição ao

capital cultural externo, como a marcha contra a guitarra-elétrica⁹⁴, em 1967. Movimento seguido de perto pela apropriação do referido instrumento e de tantos outros elementos estrangeiros. Entre assassinatos e exílios, o país assistiu à mobilização da juventude que se organizou e tomou as ruas nos anos 1980, pedindo o fim da ditadura militar (1964-1985). Atos significativos para a inserção de uma nova forma de pensar na sociedade brasileira. Os versos de “O inimigo sou eu” (1987) trazem um pouco dessa articulação de ideias, ainda que contrárias: “O inimigo é você/ O inimigo é você/ O inimigo sou eu// Às vezes você tem razão/ Às vezes não”. Na proposta pós-moderna de articulação, um discurso dissolve o outro, minando a definição de razão e fazendo oscilar a posse da verdade. O embate de ideias, que deveria se realizar nessa proposta da música dos Titãs, na prática, ocorre através da subjugação do oponente (nos mais diversos círculos sociais: familiar, profissional, religioso, político, etc.).

3.4 “PALAVRAS DOENTIAS/ PÁGINAS RASGADAS”

A modernidade, como paradigma criado a partir da vida urbana, com a experiência das máquinas, com perspectivas de tempo, espaço e velocidade alteradas em relação à sociedade agrícola, espalhou-se pelo Brasil anos depois do Modernismo brasileiro. Movimento artístico esse que eclodiu na década de 1920, que apesar das pretensões nacionalistas, se circunscreveu quase exclusivamente aos grandes centros urbanos do Sudeste, o qual já vivenciava a presença de companhias ferroviárias, carros, avenidas, viadutos, etc..

Quando a modernidade chega em outras partes do território brasileiro após os anos 1950, inclusive com a mudança da capital para a região central do país, várias vezes se levantam em um país ainda rural, latifundiário e de economia primária. Dentre essas vezes elencamos: a bossa nova, a estética concretista, a MPB, a tropicália, a poesia marginal, as novelas, os telejornais, os programas de auditório. A sociedade brasileira, tão enamorada da cultura europeia, recebe os novos ídolos norte-americanos, a música – *jazz*, *rock*, *soul*, *disco*, *pop* –, os novos hábitos alimentares e de vestimenta, a ampliação do debate sobre direitos civis, tudo em uma convulsão de recepção de boas-vindas e rechaço. Campo fértil para os paradoxos políticos, culturais, ideológicos, sociais e

⁹⁴ O documentário *Tropicália* (MACHADO, 2012) encontra-se referenciado na filmografia.

econômicos que acionam e fomentam a estética pós-moderna. Pão e circo não bastam mais. Cabe perguntar você tem fome e sede de quê?

Bebida é água
Comida é pasto
Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê?

A gente não quer só comida
A gente quer comida, diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída para qualquer parte

A gente não quer só comida
A gente quer bebida, diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida como a vida quer

Bebida é água
Comida é pasto
Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê?

A gente não quer só comer
A gente quer comer e quer fazer amor
A gente não quer só comer
A gente quer prazer pra aliviar a dor

A gente não quer só dinheiro
A gente quer dinheiro e felicidade
A gente não quer só dinheiro
A gente quer inteiro e não pela metade

Diversão e arte
Para qualquer parte
Diversão, balé
Como a vida quer
Desejo, necessidade, vontade
Necessidade, desejo, eh
Necessidade, vontade, eh
Necessidade
(TITÃS, “Comida”, 1987)⁹⁵

Como insiste Frederic Jameson (*Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, 1991), não há uma distinção precisa entre modernidade e pós-modernidade. Os conceitos fazem referência à passagem do tempo, à era, suas invenções, como são realizadas as atividades econômicas. No entanto, na tentativa de materializar a passagem

⁹⁵ Com o intuito de manter a clareza da informação, optamos por inserir o título da música na referência, quando esse estiver longe dos versos citados.

de uma era para outra, podemos tomar como parâmetro a perspectiva de Alfonso Berardinelli, em *Da poesia à prosa* (2007), e ter como marco a II Guerra Mundial:

O Pós-moderno começa já nos anos 1940, durante e sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando a centralidade europeia declina e o ‘século americano’ sai definitivamente do estado de latência e explode nas formas mais evidentes em todos os campos: política, estilo de vida, cultura de massa, e cultura das elites” (BERARDINELLI, 2007, p. 177).

Modernismo e pós-modernismo, por sua vez, estão vinculados à estética, ao modo como o ser humano capta, antecipa e realiza as questões pertinentes ao tempo em que vive. As vanguardas modernistas estão relacionadas principalmente à literatura e à pintura, aconteceram nas grandes capitais europeias no final do século XIX e se estenderam até 1930, segundo Malcolm Bradbury e James McFarlane, em *Modernismo: Guia geral. 1890-1930* (1976, p. 16). Já o pós-modernismo estaria vinculado essencialmente à arquitetura dos anos 1950 e 1960, numa atitude antimodernista que ao mesmo tempo engloba sua estética e acrescenta o elemento popular daqueles recém-chegados aos centros urbanos, no processo gradual de acomodá-los ao mercado (JAMESON, 1991, p. 62-66).

NEm outras formas de expressão, permaneceria a estética de recuperação, reavivamento e releitura da arte, não só modernista, mas de tempos remotos e de origens distintas. A um tanto esquisita estética modernista – por vezes dotada de códigos e abstrações de tal forma obscuros que exigiam exercícios hermenêuticos de decifração –, tornava, de fato, difícil o acesso para aqueles que ainda não passaram pela avalanche do progresso, nem dominavam o repertório cultural e linguístico empregado na obra. Nesse sentido, a arte, antes imaculada, ganha as telas e as ruas na modalidade de “massa”, acredita-se que tanto pela necessidade de evasão e lazer daqueles que passavam mais da metade do seu dia trabalhando, quanto pelo investimento da indústria ao incentivar o consumo de seus produtos.

3.5 “PALAVRAS SÃO SOMBRAS/ AS SOMBRAS VIRAM JOGOS”

Os valores e os modos das pequenas cidades e das áreas rurais não estavam mais à altura das questões e necessidades das novas realidades. Por isso, a modernidade chega pós-moderna ao Brasil. Já não há uma estética privilegiada como as que se sucederam até

o modernismo, nem espaço, nem expectativa para alcançar esse paradigma. Os gritos de ordem logo ganham um tom menor “da minha contribuição”, “do meu recorte”, “do meu ponto de vista”. Assumir a dúvida faz parte da estética pós-moderna: “Eu não sei fazer música/ Mas eu faço/ Eu não tenho certeza/ Mas eu acho/ Eu não sei o que falar/ Mas eu falo// Ninguém sabe nada/ Ninguém sabe nada/ Ninguém sabe nada/ Ninguém sabe nada” (“Eu não sei fazer música”, *Tudo ao mesmo tempo agora* 1991).

A urgência de recontar nosso passado, de entender nosso presente, também nos faz esquecer o futuro. O lema é “Uma coisa de cada vez/ Tudo ao mesmo tempo agora” (“Uma coisa de cada vez”, 1991). Em entrevista, Michel Maffesoli (2004) comenta a situação do Brasil face à condição pós-moderna:

O paradigma pós-moderno [ainda] está em elaboração. Não está acabado. [...] Considero o Brasil como um laboratório da pós-modernidade tanto quanto a Europa foi o grande laboratório da modernidade. [...] E acredito que este seja o desafio para os intelectuais brasileiros, isto é, não continuar a copiar os esquemas que vêm da Europa, mas, ao contrário, elaborar esta nova visão social. O Brasil tem todas as características do pós-moderno no mundo: é o verdadeiro laboratório da pós-modernidade. [...] o Brasil nunca foi moderno; ele sempre esteve além da modernidade. Ele copiou a modernidade, mas sempre foi pós-moderno. O brasileiro tem o jeitinho para encontrar o novo esquema. O jeitinho é encontrar o viés. O grande elemento da modernidade é o racionalismo enquanto o que está em jogo na pós-modernidade é o ser sensível (MAFFESOLI, 2004, p. 171-172).

Há, portanto, na pós-modernidade, especialmente a brasileira, sobretudo no ato de consumir, o contínuo do impacto da modernidade da ânsia pela novidade, da presença das máquinas e dos eletrônicos, ainda que esses se apresentem no âmbito da estética pastiche, que se apropria, desloca, relê, desconstrói, acumula e confunde uma infundável gama de elementos da modernidade (ritmos, temas, imagens, etc.). Mas, sem nunca alcançar um estilo “pessoal” e intransferível (porque o “novo” é esta marca inédita, a assinatura do “gênio” criador, que o identifica e se repete).

Mesmo com toda essa efervescência, era parco o avanço na tentativa de se libertar das amarras sociais ainda vinculadas aos padrões religiosos; à ainda estimada estética das belas artes (com suas imagens realistas e bucólicas, narrativas inteiras e poemas metrificados e rimados); à soberania do homem sobre a mulher, do rico sobre o pobre, dos quem têm a cor da pele branca sobre os de pele preta. Então, o grupo clamou pelas novas formas de expressão:

Precisa perder o medo do sexo
 Precisa perder o medo da morte
 Precisa perder o medo da música
 Precisa perder o medo da música
 O que se vê não se via
 O que se crê não se cria
 Precisa perder o medo da musa
 Precisa perder o medo da ciência
 Precisa perder o medo da perda
 Da consciência
 O que se vê não se via
 O que se crê não se cria
 Precisa perder o medo de mim
 Precisa perder o medo de mim
 Precisa perder o medo da música
 Precisa perder o medo da música
 O que se vê não se via
 O que se crê não se cria
 Medo medo medo medo
 O que se crê não se cria
 Precisa perder o medo da musa
 Precisa perder o medo da musa
 Precisa perder o medo da música
 Precisa perder o medo da música
 Medo medo medo medo
 O que se crê não se cria
 (TITÃS, “Medo”, 1989)

Os Titãs se inserem nessa estética pós-moderna na medida em que estão abertos a informações de toda ordem (dados do passado, novidades rítmicas) e se propõem a inseri-las em seu trabalho, de forma que cada álbum é diferente do anterior. Tal atitude se difere da dos artistas modernos (que, ao tratarem de questões políticas, sociais e estéticas, o faziam com um viés crítico virulento e propositivo no intuito de propor uma utopia sustentada por ideologias específicas). Os Titãs tratam tais questões para lhes conferir a visibilidade que as mesmas não têm na mídia de massa, com o objetivo de acionar o debate.

Assim, a banda estava igualmente atenta aos sinais do processo de internacionalização (afrouxamento das fronteiras nacionais no âmbito econômico), que estão assinalados pela marca-símbolo e nos termos em língua inglesa em “Babi índio” (Titãs, 1984), com o refrão “Babi índio enjoy coca cola”. A opção por inserir em seu repertório o *cover* de autoria de Raul Seixas e Cláudio Roberto recupera ironicamente a crítica à subserviência do governo brasileiro ao imperialismo econômico norte-americano e oferece a única solução plausível para o país: “A solução pro nosso povo/ Eu vou dá/

Negócio bom assim/ Ninguém nunca viu/ Tá tudo pronto aqui/ É só vi' pegar/ A solução é alugar o Brasil! [...]” (TITÃS, “Aluga-se”, 1999).

Estágio posterior à internacionalização, a globalização, que consiste na produção e distribuição voltadas para um mercado mundial, aparece em “Disneylândia” (1993), na qual a circulação de pessoas não ocorre tão livremente quanto a circulação de produtos, ainda que não haja origens “puras”, como assinalado logo na primeira estrofe:

Filho de imigrantes russos casado na Argentina
Com uma pintora judia,
Casou-se pela segunda vez
Com uma princesa africana no México

Música hindu contrabandeada por ciganos poloneses faz sucesso
No interior da Bolívia zebras africanas
E cangurus australianos no zoológico de Londres.
Múmias egípcias e artefatos incas no museu de Nova York

Lanternas japonesas e chicletes americanos
Nos bazares coreanos de São Paulo.
Imagens de um vulcão nas Filipinas
Passam na rede de televisão em Moçambique

Armênios naturalizados no Chile
Procuram familiares na Etiópia,
Casas pré-fabricadas canadenses
Feitas com madeira colombiana
Multinacionais japonesas
Instalam empresas em Hong-Kong
E produzem com matéria prima brasileira
Para competir no mercado americano

Literatura grega adaptada
Para crianças chinesas da comunidade europeia.
Relógios suíços falsificados no Paraguai
Vendidos por camelôs no bairro mexicano de Los Angeles.
Turista francesa fotografada seminua com o namorado árabe
Na baixada fluminense

Filmes italianos dublados em inglês
Com legendas em espanhol nos cinemas da Turquia
Pilhas americanas alimentam eletrodomésticos ingleses na Nova Guiné

Gasolina árabe alimenta automóveis americanos na África do Sul.
Pizza italiana alimenta italianos na Itália

Crianças iraquianas fugidas da guerra
Não obtém visto no consulado americano do Egito
Para entrarem na Disneylândia
(TITÃS, “Disneylândia”, 1993)

Enquanto isso, o Brasil continua a oferecer os mesmos produtos: a alegria como bem imaterial e a sorte da beleza natural. A referência ao poema “Canção de exílio”, de Gonçalves Dias, apropriado posteriormente por Oswald de Andrade, em “Canto de regresso à pátria”, não nega que, apesar das mudanças econômicas promovidas pela industrialização, conservamos os valores do Brasil patriarcal e latifundiário, só pincelamos os produtos com a modernidade do inglês:

Yes, nós temos pierrôs
 O arco de oxóssi nas mãos do Cristo Redentor
 Temos ioiô e iaiá
 Minha terra tem palmares onde gorjeia o mar
 Yes, nós somos o carnaval
 Temos o corpo blindado, não tem nada igual
 Temos a Carmem Miranda
 Temos café e também temos o samba

Yes, nós temos o amanhã
 A Virgem Maria sem culpa, e sem sutiã
 Yes, nós temos a lua
 Quadra de tênis e meninos de rua
 Yes, nós somos mulatas
 Temos loirinhas, rios e matas
 Aqui sempre dá o que quer que se plante
 Temos roleta-russa e roda-gigante e a bossa nova

Temos bananas, temos bananas
 E temos o sol pra rasgar nossas retinas
 Temos bananas, temos bananas
 E temos o céu pra agradar nossas meninas

“A minha esperança é um sol que brilha mais
 Este sol iluminará nossos passos
 Pela harmonia universal dos infernos
 Chegaremos a uma civilização”
 Temos bananas, temos bananas
 E temos o sol pra rasgar nossas retinas
 Temos bananas, temos bananas
 E temos o céu pra exorcizar nossa ruína
 (TITÃS, “Bananas”, 2001)

Trata-se de uma tentativa de abarcar o Brasil em sua tão aclamada diversidade, com elementos do sincretismo religioso – Oxóssi, orixá iorubá, nas mãos do Cristo Redentor, do corpo blindado e a presença da Virgem Maria e da lua, símbolo de religiões não cristãs, como a Wicca; os elementos estrangeiros – da língua inglesa, do pierrô francês, e a própria Carmen Miranda; a cultura popular do ioiô e do iaiá junto à tradição literária; pretos, brancos e a mistura de etnias na presença da mulata; a pobreza dos

meninos de rua e a pretensa sofisticação das quadras de tênis; as características físicas naturais, o carnaval, os ritmos musicais e a esperança de um futuro melhor. A crítica social contundente fica explícita na citação na última estrofe de *Terra em transe* (1967), do cineasta Glauber Rocha⁹⁶.

Os desajustes sociais e da economia brasileira frente à cultura internacionalizada e às grandes companhias multinacionais não impedem os brasileiros de se tornarem consumidores compulsivos. “Flat-cemitério-apartamento” (*Tudo ao mesmo tempo agora*, 1991) faz a crítica à idolatria que caracteriza a indústria cultural e indaga a reação dos consumidores se grandes marcas praticassem barbaridades escancaradas como “e se a *du loren* anunciasse uma nova linha de calcinhas que já vêm com corrimento?”, ou “e se as casas da banha abatessem alguns gordos para seu abastecimento?”, ou ainda “e se a suvinil testasse nos albinos uma nova série de pigmentos?”. Perguntas retóricas, feitas para cutucar a passividade do cidadão em vias de se tornar só consumidor.

Opera nesse mesmo sentido o verso “Não importa contradição/ O que importa é televisão/ Dizem que não há nada que você não se acostume/ Cala a boca e aumenta o volume, então” (“A melhor banda de todos os tempos da última semana”, 2001). O jogo das indústrias e a arte descartável é percebido através da valorização exacerbada de artistas com o abuso de superlativos incompatíveis com o talento e da contundente exposição midiática dos mesmos. Aqui critica-se a vitória, na indústria cultural, da estética moderna da espera pelo novo. Artistas “incríveis” são logo substituídos e esquecidos, relegados à depressão. Já ao público, resta a ansiedade da espera pelo próximo, seguida dos sentimentos de euforia e descaso. Da era pós-moderna, temos a mão da indústria cultural que alimenta este movimento contínuo.

Tornadas confusas as identidades nacionais e as referências espaciais, negada a confiança cega nas firmas e nos artistas, os valores e as crenças são desacreditados e as culturas embaralhadas. O resultado é o sujeito desterritorializado de “Lugar nenhum” (1987):

Não sou brasileiro
 Não sou estrangeiro
 Não sou brasileiro
 Não sou estrangeiro
 Eu não sou de nenhum lugar
 Sou de lugar nenhum

⁹⁶ Para uma análise mais profunda dessa música, sugerimos a leitura do artigo “Breve análise da música ‘Bananas’, do grupo Titãs – um olhar sobre os aspectos positivos e negativos da imagem cultural do Brasil” (PEREIRA, s/d).

Sou de lugar nenhum
Não sou de São Paulo
Não sou japonês
Não sou carioca
Não sou português
Não sou de Brasília
Não sou do Brasil
Nenhuma pátria me pariu

Eu não tô nem aí
Eu não tô nem aqui
Eu não tô nem aí
(TITÃS, 1987)

Sintoma da condição pós-moderna é o verso “Nenhuma pátria me pariu”, particularmente se recorrermos às considerações de Renato Ortiz (2003) sobre a mudança de classificação da sociedade e dos modos de produção nas décadas finais do século XX. De acordo com Ortiz (2003), além da internacionalização e da globalização, há ainda o fenômeno da mundialização da cultura, que permeia as manifestações culturais e enraíza-se nas práticas cotidianas. A mundialização opera a partir de subgrupos (especificidades étnicas, como o abate religioso) e cada um deve ser atendido em suas necessidades (ainda que criadas, afinal quantos pares de sapatos precisamos?). A própria literatura serve de exemplo para entendermos essa mudança. Antes sua produção e consumo estavam vinculados à elite, às classes próximas ao poder. Uma vez superados o fator analfabetismo e o acesso aos meios de produção, com o barateamento do aparato tecnológico, a leitura e a escrita tornam-se facultativas. Da mesma forma, ocorre com filmes, música, práticas esportivas. É por uma questão de gosto, de estilo, que a pessoa vai ler ou escrever, não por classe social ou origem (até porque a família e a comunidade vizinha deixam de ser a única fonte de informação). Assim, trata-se de escolher uma identificação, de “criar” a própria identidade.

Identidade que transparece nos produtos que a pessoa consome, na medida em que suas aquisições a fazem pertencente a uma determinada tribo. Saem de cena as nacionalidades e as classes sociais, e o estilo de vida passa a guiar as estratégias de departamentos de *marketing*. Nesta rotulação, importa menos o quanto de dinheiro o consumidor possui, e mais o quanto está disposto a gastar. Segundo ORTIZ (2003, p. 205), a sociedade passou a ser dividida em quatro grupos de estilo de vida: os dirigidos pela necessidade (de pouca relevância para o mercado), os integrados (tradicionalistas, precavidos e conformistas), os êmulos (jovens em busca desesperada por identidade), e os sócio-conscientes (legítimos representantes do espírito “moderno” de consumo). Com

essa classificação, no âmbito do mercado, os indivíduos perdem suas origens sociais e passam a responder pelo estilo de vida que levam, ou seja, pelo que consomem, não importando em que país vivam, nem as crenças ou o gênero sexual, nem preferências musicais, esportivas ou alimentares. Enquanto o consumidor-indivíduo sócio-consciente quer ser tratado como único e busca produtos customizados. Aos outros resta o produto feito em larga escala, pois, como diz o verso de “Miséria” (1989), as “riquezas são diferentes”. Mas o imediato descarte daqueles que vivem no limiar da pobreza mostra que, independente de “índio, mulato, preto, branco”, “miséria é miséria em qualquer canto” (TITÃS, 1989).

3.6 “OS NÚMEROS PROS DIAS/ E OS NOMES PRAS PESSOAS”

Nos desdobramentos do capitalismo, verifica-se um Estado cada vez menor em comparação com as empresas transnacionais, que compõem oligopólios mundiais capazes de precisar cada movimento de cada tipo de consumidor. O ciclo promovido pela indústria cultural se repete em várias instâncias. Repete-se cada vez que aceitamos o descarte dos produtos e adquirimos as versões mais recentes, principalmente quando respondemos aos apelos dos comerciais e nos perguntamos: Por que não? Por que resistir? Por que ficar de fora? Afinal, pensamos: “hoje aqui amanhã não se sabe/ vivo agora antes que o dia acabe/ este instante nunca é tarde/ mal começou e já estou com saudades” (“Amanhã não se sabe”, 1998). Além disso, a alta rotatividade de produtos e sua baixa durabilidade propiciam a sensação de fugacidade do tempo, que atinge cada um de nós, em nossos pensamentos, em nossas atitudes, tornando-nos inseguros e decididos a ceder à insistência de viver o hoje.

Entendemos que há dois modos ao menos de experimentar a noção de *carpe diem* (“aproveitar o dia”) contemporâneo: de um lado, a fixação no presente pelo caráter “novidadeiro” do consumo; de outro, o afirmar-se no presente por desacreditar daquilo que Octavio Paz denomina a “colonização do futuro” pelas utopias da modernidade. Nas músicas dos Titãs não se faz explicitamente tal distinção, o que torna impalpável decidir se temos uma crítica ou uma adesão a um desses modos do *carpe diem*, uma vez que tais modos aparecem confundidos e indistintos. Assim, há um modo apático, reativo e fraco de *carpe diem*, estimulado pela sociedade de consumo, e um outro modo, forte, ativo e característico da pós-modernidade.

Nesse sentido, várias músicas têm a passagem do tempo como tema, dentre elas, “Tempo pra gastar” (1993). A mensagem vem até de outro mundo – “o futuro é hoje/ cabe na mão”. Repetido por quatro vezes no refrão da música “Daqui pra lá” (2001), o recado foi enviado por um “pacato cidadão”, invisível socialmente, que não tinha sequer nome aqui na Terra.

Interessante notar que, mesmo quando a urgência cede lugar a certa melancolia, a necessidade de aproveitar o “agora” mantém-se em “Caras como eu” (1998), que “estão tirando o pé/ Andando em marcha ré”, pois têm medo de “entrar na contramão”. Eles decidem que “não vou [vão] mais medir o tempo/ Não vou [vão] mais contar as horas/Vou [Vão] me [se] entregar ao momento/ Não vou [vão] mais tentar matar o tempo”. Viver o hoje é um imperativo que independe da faixa etária e da condição social. No processo histórico e cultural, deixamos de viver para o futuro. Nem o da Igreja, nem o da utopia modernista. Ainda que haja fé e crença na vida após a morte (com sua punição e com seus louros), ou na construção de um futuro melhor a partir da tecnologia, ainda assim, vivemos um dia de cada vez, fomos convencidos a nos presentear com o dia hoje.

E como vivemos cada um desses dias? Fazendo “Qualquer negócio” (1995): “Compra-se tudo, tudo se vende/ É conversando que a gente se entende/ Você pode ser a namorada do Brasil/ De novo pra você o que você nunca viu”. Então, a vida acontece no cotidiano, na compra nossa de cada dia, no ir e vir dos carrinhos nos supermercados, como em “Dona Nenê” (1985) e o medíocre *frisson* por uma promoção repentina, que, na verdade, já é prevista dentro da rotina de um comércio “pegue e pague”. A perspectiva pós-moderna, “como é antigo o passado recente”, se faz todos os dias: “Dentro de mais alguns instantes/ De novo tudo igual ao que era antes” (TITÃS, “Qualquer negócio”, 1995).

A vida acontece no recorrente ato de quando se está “Esperando para atravessar a rua” (2003): “Acendo um cigarro/ Vejo as horas/ Olho em volta/ Tusso, coço a cabeça”. Da mesma forma, na pasmeira repetitiva de “Domingo” (1995), que faz pedir para que passe logo esse nada, esse vazio de programas televisivos costumeiros. Até quando suportaremos a rotina de realizar as tarefas cotidianas da mesma maneira, guiados pela televisão, perguntam os Titãs em “Rotina” [1986]/ (1999).

E por falar em cotidiano, nada mais cotidiano do que relacionamentos, cujo maior arquétipo se faz na família: “A mãe morre de medo de barata (Uô! Uô!)/ O pai vive com medo de ladrão/ Jogaram inseticida pela casa (Uô! Uô!)/ Botaram cadeado no portão” (TITÃS, 1986). A família que, na música, ultrapassa o tal núcleo tradicional – composta

por tios, avós, agregados e animais –, se entende bem nos quesitos limpeza e segurança. Quando tem conflitos ou estranhamentos, usa o dinheiro como regulador: “Mas quando a filha quer fugir de casa/ Precisa descolar um ganha-pão/ Filha de família se não casa/ Papai, mamãe não dão nem um tostão”. A única situação inquestionável no âmbito familiar é o sagrado ato de assistir à televisão: “Mas quando o neném fica doente (Uô! Uô!)/ Procura uma farmácia de plantão/ O choro do neném é estridente (Uô! Uô!)/ Assim não dá pra ver televisão”.

Está nos versos da outra família, a de “Marvin” (1984), o cotidiano da luta sem vitória da vida rural, sujeita às intempéries: “Trabalhava feito um burro nos campos/ Só via carne se roubasse um frango”. Uma vez mais, a precariedade da estrutura socioeconômica do país interfere no cotidiano da população, que apela às divindades em busca de alento. Como o pai, o filho tem de trabalhar desde muito jovem e não pode frequentar a escola. A vida se torna ainda mais desajustada com sua circularidade: “Marvin, a vida é pra valer/ Eu fiz o meu melhor/ E o seu destino eu sei de cor”. Apesar de não explicitar um motivo, percebemos que algo impede a família de viver com dignidade: “Ganhava a vida com muito suor/ E mesmo assim não podia ser pior/ Pouco dinheiro pra poder pagar/ Todas as contas e despesas do lar”. Sobretudo com a morte repentina do pai, a vida da família atravessa muitos sobressaltos, com a impossibilidade de conseguir a tranquilidade pela qual a mãe tanto orava.

A relação de amor e ódio das duas famílias mencionadas com o dinheiro é apenas um relance da sociedade encurralada pelo “Amor por dinheiro” (2003):

Acima dos homens, a lei
E acima da lei dos homens
A lei de Deus

Acima dos homens, o céu
E acima do céu dos homens
O nome de Deus

E acima da lei de Deus
E acima da lei de Deus
O dinheiro!

Que mata, salva, compra
Amor verdadeiro
Que suja, limpa, compra
Amor por inteiro
Amor verdadeiro
Amor verdadeiro
Dinheiro!

Amor por dinheiro!
Amor por dinheiro!

Você não vale nada.
Você não vale nada
Você não vale nada
(TITÃS, 2003)

Na medida em que os variados discursos se propõem, ao longo do século XX, a desconstruir aqueles tomados por inteiriços – dos governantes, da Igreja, da ciência –, o único que sobrevive é o discurso do amor pelo dinheiro, ainda colocado acima do bem e do mal. A tripla repetição do último verso – “você não vale nada” – adianta e reforça na obra titânica a questão da credibilidade dos discursos. Postos por terra o das firmas e o dos meios de comunicação, é a vez de dismantelar o da figura paterna nos versos da música “Trauma” de Roberto Carlos em “32 dentes” (1989): “Meu pai um dia me falou/ Pra que eu nunca mentisse/ Mas ele se esqueceu de dizer a verdade/ Ha! Ha! Ha! Ha!” (TITÃS, 1989). Como não gargalhar perante a miragem ideológica propiciada pelo ser humano? Como confiar quando o ato difere tanto do discurso? A saída pode estar na conquista da sonhada “Autonomia” (1985) – “Os pais são todos iguais/ Prendem seus filhos na jaula/ Os professores com seus lápis de cores/ Te prendem na sala de aula”, enquanto “o que eu queria, o que eu sempre queria/ Era conquistar a minha autonomia” (TITÃS, 1985).

No entanto, o imperativo do controle – seja por parte do capital, da família ou da escola – traz a incômoda ansiedade, uma vez que estamos sujeitos a sair da linha a qualquer momento, como exemplifica o questionamento insistente de “Já” (1991): “Já colocou todas as roupas do armário na mala? / A sua casa já desmoronou no meio da sala?”. A busca por autonomia pode ser tão cruel e baldada quanto assinala o verso mais insistente: “Você já tentou varrer a areia da praia?” (TITÃS, 1991).

3.7 “PALAVRAS PRA ESQUECER/ VERSOS QUE REPITO”

Há muitas vozes nas músicas do Titãs, mas, *grosso modo*, ora elas se dirigem aos que normatizam (em várias instâncias), ora representam o clamor dos oprimidos. Boa parte denota denúncia. O espaço onde se trava essa batalha, essencialmente por liberdade, é o dos grandes centros urbanos, expressão máxima do imperativo do controle do indivíduo. Para sobreviver na cidade, o recado inicial nos diz que “É bom desconfiar”,

(2001), e de fato seguimos desconfiados “dessa vida urbana/ [onde] Eu fui posto de lado/ Mas que cara estranho/ Parou do meu lado” (TITÃS, 2001). A solidão e o medo imperam nos grandes centros urbanos.

Não podemos esperar a corroboração do cidadão por parte da mídia, pois a postura investigativa desaparece diante do imperativo do capital. Representação maior desse *modus operandi*, a televisão passa a ter influência direta em nossas opiniões e as consequências não são boas. Tanto que o aparelho doméstico mais querido do país ganha uma crítica exclusiva no repertório titânico. A interferência cotidiana deste é retratada em várias músicas, como vimos em “A melhor banda de todos os tempos da última semana”, “Família”, “Disneylândia” e “Rotina”. Ora diminui o apetite sexual do casal, ora impede o amadurecimento do filho, estendendo para além dos limites saudáveis a dependência da mãe. Fato é que os telespectadores se tornam passivos e atormentados com a quantidade de informação que recebem, muitas das quais inúteis e contraditórias:

A televisão me deixou burro, muito burro demais (Oh! Oh! Oh!)
 Agora todas coisas que eu penso me parecem iguais (Oh! Oh! Oh!)
 O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida
 E agora toda noite quando deito é boa noite, querida

Oh! Cride, fala pra mãe
 Que eu nunca li num livro que o espirro fosse um vírus sem cura
 Vê se me entende pelo menos uma vez criatura
 Oh! Cride, fala pra mãe!

A mãe diz pra eu fazer alguma coisa, mas eu não faço nada (Oh! Oh!
 Oh!)
 A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada (Oh! Oh! Oh!)
 É que a televisão me deixou burro, muito burro demais
 E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais

Oh! Cride, fala pra mãe
 Que tudo que a antena captar meu coração captura
 Vê se me entende pelo menos uma vez criatura
 Oh! Cride, fala pra mãe!

A mãe diz pra eu fazer alguma coisa, mas eu não faço nada (Oh! Oh!
 Oh!)
 A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada (Oh! Oh! Oh!)
 É que a televisão me deixou burro, muito burro demais
 E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais

E eu digo: Oh! Cride, fala pra mãe
 Que tudo que a antena captar meu coração captura
 Vê se me entende pelo menos uma vez criatura
 Oh! Cride, fala pra mãe

Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
 Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
 Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
 Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
 (TITÃS, “Televisão”, 1985)

Os telejornais só noticiam o “mundo cão”. “Massacre! Massacre de uomo!/
 Matança! Matança de dona!/
 Eu vi, eu vi, eu vi, eu vi, eu vi/ En jornal nazionale!”⁹⁷
 (TITÃS, 1985). Discurso monocórdico que só faz assustar, que ignora as mazelas do
 “Homem cinza” (1985), pequeno perante o agronegócio: “Desde pequeno trabalho numa
 plantação de uva/ Hoje veneno é para mim mais limpo que água de chuva” (TITÃS,
 1985).

Após as críticas desfechadas contra a mídia, em uma única tacada, as instituições
 Família (já referida), Igreja, Polícia e Estado são alvejadas em “Cabeça Dinossauro”
 (1986). À “Igreja” (1986), uma sonora declaração de desafeto:

Eu não gosto de padre
 Eu não gosto de madre
 Eu não gosto de frei

Eu não gosto de bispo
 Eu não gosto de Cristo
 Eu não digo amém

Eu não monto presépio
 Eu não gosto do vigário
 Nem da missa das seis

Não!

Não!

Eu não gosto do terço
 Eu não gosto do berço
 De Jesus de Belém

Eu não gosto do Papa
 Eu não creio na graça
 Do milagre de Deus

Eu não gosto da igreja
 Eu não entro na igreja
 Não tenho religião

⁹⁷ Os termos utilizados não estão escritos em um idioma específico: em italiano, escreve-se *donna* (= mulher) e não “dona” como está no texto; o correto é *nazionale* e não “nacionale”; *in* e não “em”; enquanto *El* é do espanhol. Trata-se, portanto, de um idioma inventado.

Não!

Não!
 Não gosto!
 Eu não gosto!

Não!
 Não gosto!
 Eu não gosto!
 (TITÃS, 1986)

A esperança nacional de que a ordem e o progresso aconteçam de cima para baixo tropeça na primeira estrofe de “Estado violência” (1986), na qual nos defrontamos com a descrição de um Estado que só atua de forma agressiva sobre o cidadão:

Sinto no meu corpo
 A dor que angustia
 A lei ao meu redor
 A lei que eu não queria
 Estado Violência
 Estado Hipocrisia
 A lei não é minha
 A lei que eu não queria
 Meu corpo não é meu
 Meu coração é teu
 Atrás de portas frias
 O homem está só
 (TITÃS, 1986)

Cada movimento do indivíduo é recortado pela mão pesada daqueles que deveriam protegê-lo, que deveriam garantir seus direitos, pois o Estado atua violentamente sobre cada sonho, sobre cada corpo, e tem a polícia como forte aliada. Para esta, o verso “polícia para quem precisa de polícia” denuncia, em 1986, o sucateamento dos aparatos físicos e psicológicos da corporação.

Nas estrofes de “Vossa Excelência” (2005), estão as manobras políticas de nossos governantes e suas táticas para ludibriar a população: “Sorrindo para a câmera/ Sem saber que estamos vendo/ Chorando que dá pena/ Quando sabem que estão em cena/ Sorrindo para as câmeras/ Sem saber que são filmados/ Um dia o sol ainda vai nascer/ Quadrado!”. Enquanto isso, o refrão traz a resposta mais recitada no Brasil: “Filha da Puta! Bandido!/ Corrupto! Ladrão! Senhores!/ Filha da Puta! Bandido!/ Senhores! Corrupto! Ladrão!” (TITÃS, 2005).

Talvez a política – como arte ou ciência da organização, direção e administração da vida de um povo – pudesse estar à altura das ações necessárias para uma população

sadia, na medida em que procura determinar os movimentos de todos nós. No entanto, a política se apresenta sempre de forma desastrosa, especialmente na área econômica, que atinge a chamada classe média brasileira em seu maior temor: “Muito eu já gastei/ Vivi como rei”, mas “meu salário/ Desvalorizou” e agora são só restaram dívidas (TITÃS, “Dívidas”, 1986).

Cabe aqui perguntar quem quer manter a ordem e quem quer criar desordem. Em um país com tantas contradições, com o referido comportamento de nossas instituições, com uma população tão conformada, seriam os políticos os únicos culpados? A situação vai além do simples bom *versus* mau. Eis o nosso comportamento recorrente:

Os presos fogem do presídio,
Imagens na televisão.
Mais uma briga de torcidas,
Acaba tudo em confusão.
A multidão enfurecida
Queimou os carros da polícia.
Os presos fogem do controle,
Mas que loucura esta nação!
Não é tentar o suicídio
Querer andar na contramão?

Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem?

Não sei se existe mais justiça,
Nem quando é pelas próprias mãos.
População enlouquecida,
Começa então o linchamento.
Não sei se tudo vai arder
Como algum líquido inflamável,
O que mais pode acontecer
Num país pobre e miserável?
E ainda pode se encontrar
Quem acredite no futuro...

Quem quer manter a ordem?
Quem quer criar desordem?

É seu dever manter a ordem?
É seu dever de cidadão?
Mas o que é criar desordem,
Quem é que diz o que é ou não?
São sempre os mesmos governantes,
Os mesmos que lucraram antes.
Os sindicatos fazem greve
Porque ninguém é consultado,
Pois tudo tem que virar óleo
Pra por na máquina do estado.

Quem quer manter a ordem?
 Quem quer criar desordem?
 (TITÃS, “Desordem”, 1987)

É criar desordem, deixar de obedecer a instituições seculares que não respondem à pós-modernidade? E as instituições mais recentes, como os sindicatos? Nascidos com a modernidade, atuam a favor de quem? As perguntas “quem quer manter a ordem?” e “quem quer criar desordem?” são pertinentes na esfera pós-moderna, na difícil tarefa de precisar lados e valores.

A única certeza dos tempos modernos é a violência urbana – e mesmo a consciência de que violência gera violência não a evita, nem a explica. Vale ressaltar as muitas formas de violência existentes. Não é mais apenas uma questão de nação contra nação ou grandes conflitos com hora para começar e terminar. Não é mais a violência gerada pela ira de “Deus” ou por brincadeira do “Diabo”. A violência está em cada atitude nossa, vem de nós.

O movimento começou, o lixo fede nas calçadas
 Todo mundo circulando, as avenidas congestionadas
 O dia terminou, a violência continua
 Todo mundo provocando todo mundo nas ruas

A violência está em todo lugar
 Não é por causa do álcool nem é por causa das drogas
 A violência é nossa vizinha
 Não é só por culpa sua nem é só por culpa minha

Violência gera violência

Violência doméstica, violência cotidiana
 São gemidos de dor, todo mundo se engana
 Você não tem o que fazer, saia pra rua
 Pra quebrar minha cabeça ou pra que quebrem a sua

Violência gera violência

Com os amigos que tenho não preciso inimigos
 Aí fora ninguém fala comigo
 Será que tudo está podre, será que todos estão vazios?
 Não existe razão, nem existem motivos

Não adianta suplicar, porque ninguém responde
 Não adianta implorar, todo mundo se esconde
 É difícil acreditar que somos nós os culpados
 É mais fácil culpar Deus ou então o Diabo

O crime é venerado e posto em uso por toda terra

De um polo a outro se imolam vidas humanas
 No reino de Zópito os pais degolam os próprios filhos
 Seja qual for o sexo, desde que sua cara não lhes agrade
 Os coreanos incham o corpo da vítima a custa de vinagre
 E depois de estar assim inchado, matam-no a pauladas
 Os irmãos Morávios mandavam matar com cócegas
 (TITÃS, “Violência”, 1987).

Os versos de “A guerra é aqui” (2003) refletem a violência velada na hipocrisia das medidas protetórias para com as minorias: “Hoje é o dia dos índios, das crianças e dos animais/ Hoje é o dia dos negros, das mulheres e dos homossexuais/ Hoje é o dia internacional da paz/ E amanhã não será nunca mais”. Em “Planeta morto” (2000), a ameaça da violência dirige nossos passos desde a tenra infância até os últimos suspiros. Mais uma vez a situação crítica aparece como uma criação nossa: “Um dia dividiram o planeta em estados/ Inventaram os pecados/ Os velhos não eram respeitados/ Os nenês nasciam preocupados/ Era um planeta/ Tinha noite e dia/ Ninguém mais chorava quando alguém morria” (TITÃS, 2000).

Decerto que a luta contra o que é “Hereditário” (1993), incluindo a violência, ocorre todos os dias. A luta é para quebrar a tradição que dificulta a liberdade de cada um de nós. Sabemos que, desde o homem primata até o capitalismo selvagem, criamos e destruimos. A formação das cidades apenas exacerba nossos impulsos na medida em que somos encurralados em tribos e impomos barreiras contra tudo o que é diferente de nós mesmos. “Homem primata” (1986), da qual reproduzimos apenas duas estrofes, nos lembra que não avançamos muito, que mantemos na cidade nosso mesmo comportamento violento da selva:

Desde os primórdios
 Até hoje em dia
 O homem ainda faz
 O que o macaco fazia
 Eu não trabalhava
 Eu não sabia
 Que o homem criava
 E também destruía

Homem primata
 Capitalismo selvagem
 Ô! Ô! Ô!
 Homem primata
 Capitalismo selvagem
 Ô! Ô! Ô!

Eu aprendi

A vida é um jogo
 Cada um por si
 E Deus contra todos
 Você vai morrer
 E não vai pro céu
 É bom aprender
 A vida é cruel
 (TITÃS, 1986)

Com os problemas expostos à luz do sol, com as acusações atiradas a torto e a direito, fica a pergunta que não quer calar: o que você fez pela paz?

Você espera sempre mais
 Você não se conforma
 Você não se satisfaz
 Todo mundo diz acreditar na paz

E você acredita ou não?
 E então, o que você faz pela paz?
 (TITÃS, “Pela paz”, 1995)

3.8 “PALAVRAS NÃO SE CURAM/CERTAS OU ERRADAS”

A violência também transborda no imperativo da junção entre Estado, religião, família e mídia. Todas as instituições dizendo como devemos pensar, agir e amar. Com o imperativo da busca pela identidade, pelo pertencimento a determinado grupo, para ser um bom cidadão, um bom chefe de família, entramos no círculo vicioso de trabalhar para ter dinheiro para atender nossas “necessidades”, que só fazem aumentar. A lista é imensa:

Vou comprar uma casa, vou ganhar dinheiro
 Vou pensar no futuro, vou fazer um seguro
 Vou ganhar o pão nosso de cada dia
 Vou por tudo o que tenho na garantia
 Vou ter conta no banco, vou trabalhar no escritório
 Vou tomar um chope, vou tomar sorvete
 Vou tomar remédio, que maravilha
 Vou casar e constituir família

Vou andar de táxi, vou deixar o troco
 Vou pagar os impostos, vou pôr os filhos na escola
 Vou ser respeitado, vou engraxar o sapato
 Vou botar o chinelo, vou sentar na poltrona
 Vou jantar na melhor churrascaria
 Vou pedalar domingo na ciclovia
 Vou ter conta na mercearia
 Vou gozar a aposentadoria

Vou ter CIC, eleitor, reservistas, RG
Automóvel, TV
Crediário, poupança, carnê

Vou ter CIC, eleitor, reservistas, RG
Automóvel, TV
Crediário, poupança, carnê

Tudo em dia, tudo em dia
Tudo em dia, tudo em dia
(TITÃS, “Tudo em dia”, 1995)

Obrigações de trabalho cumpridas, restam as obrigações das férias:

Eu sou um morto de férias
No sol em pleno verão
Eu sou um morto de férias
Cigarro, um copo na mão
Eu sou um morto de férias
Na mais total solidão
Não pulsam minhas artérias
Não bate o meu coração
Eu sou um morto de férias
(TITÃS, “Um morto de férias”, 2001)

Não há espaço para a experiência. A pessoa apenas reproduz o papel que lhe deram, não há performance, nem improviso. O estado de morte é mantido pelo derramamento constante de informações que excitam e alteram nossos sentidos. Os berros contagiantes de “AA UU” (1986) anunciam o estágio avançado de alucinação: “Estou ficando cego de tanto enxergar/ Estou ficando surdo de tanto escutar” (TITÃS, 1986). A resposta plausível diante desse cenário está nos versos de “Porrada” (1986). Presidentes, banqueiros e demais chefes de toda ordem – como os da lista de “Nomes aos bois” (1987), a seguir:

Garrastazu
Stalin
Erasmô Dias
Franco
Lindomar Castilho
Nixon
Delfim
Ronaldo Bôscoli
Baby Doc
Papa Doc
Mengele
Doca Street
Rockfeller

Afanásio
 Dulcídio Wanderley Bosquilha
 Pinochet
 Gil Gomes
 Reverendo Moon
 Jim Jones
 General Custer
 Flávio Cavalcante
 Adolf Hitler
 Borba Gato
 Newton Cruz
 Sérgio Dourado
 Idi Amin
 Plínio Correia de Oliveira
 Plínio Salgado
 Mussolini
 Truman
 Khomeini
 Reagan
 Chapman
 Fleur

São os “caras” merecedores de “porrada” por não fazerem nada diante de tantas irregularidades.

Outra saída é tomar uma dose de otimismo e convencer-se de que o mundo não é um lugar tão ruim assim “porque o Sol saiu/ Porque o seu dente caiu/ Porque essa flor se abriu/ Porque iremos viajar no verão/ Porque aqui o mundo não será cão” (TITÃS, “O mundo é bão, Sebastião”, 2001). Uma terceira saída seria a diversão. Diante de tantas dificuldades, é permitido sair de órbita, fazendo uso de drogas lícitas ou ilícitas. A regra aqui é escapar, mesmo exagerando na dose:

A vida até parece uma festa
 Em certas horas isso é o que nos resta
 Não se esquece o preço que ela cobra
 Em certas horas isso é o que nos sobra

Ficar frágil feito uma criança
 Só por medo ou por insegurança
 Ficar bem ou mal acompanhado
 Não importa se der tudo errado

Às vezes qualquer um faz qualquer coisa
 Por sexo, drogas e diversão
 Tudo isso às vezes só aumenta
 A angústia e a insatisfação

Às vezes qualquer um enche a cabeça
 De álcool atrás de distração

Nada disso às vezes diminui
A dor e a solidão

Tudo isso, às vezes tudo é fútil
Ficar ébrio atrás de diversão
Nada disso, às vezes nada importa
Ficar sóbrio não é solução

Diversão é solução sim
Diversão é solução pra mim
Diversão é solução sim
Diversão é solução pra mim
Diversão é solução sim
Diversão é solução pra mim
Diversão!
Diversão!
(TITÃS, “Diversão”, 1987)

A questão é que nenhuma das três saídas – porrada, otimismo e diversão – resolve o problema. São todas paliativas. A batalha é longa e árdua:

Eu vou lutar pra ter as coisas que eu desejo
Não sei do medo, amor pra mim não tem preço
Serei mais livre quando não for mais que osso
Do que vivendo com a corda no pescoço
Enquanto no céu o sol ainda estiver
Só vou fechar meus olhos quando quiser

Pois se eles querem meu sangue
Verão o meu sangue só no fim
E se eles querem meu corpo
Só se eu estiver morto, só assim.
(TITÃS, “Querem meu sangue”, 1984)

3.9 “DIZER O QUE SE SENTE/ CUMPRIR UMA SENTENÇA”

Com um panorama social e político tão desolador, tentemos o amor. Tributários do amor metafísico, dos ideais platônicos, desdobrados no cristianismo e disseminado pelos europeus no processo de colonização, do amor intocável do Romantismo, passando pelo amor pelas máquinas do modernismo de Walt Whitman a Álvaro de Campos, chegamos ao verso “amor, eu quero te ver cagar”, de “Isso pra mim é perfume” (TITÃS, 1991). Um absurdo. Uma decadência. Ao menos para aqueles que demonstram repulsa ao verso, criados sob o espectro da vitória do cavalo branco sobre o cavalo preto, na parábola da biga, de Platão (em *Fedro*, seções 246a-254e), ou seja, da vitória da alma sobre o corpo, da razão sobre a paixão.

No entanto, mesmo com a hegemonia desse discurso da dominação da alma e da razão, as práticas e os pensamentos humanos resistem nas paixões físicas e mundanas, como exemplificam a música “Rock me baby”, de B. B. King, os contos de Geoffrey Chaucer ou os versos de Gregório de Matos. Os tempos são de sobreposição de discursos e de práticas e, ainda que haja batalhas, não há vitórias. O verso dos Titãs causa impacto. É o último de uma série de situações classificadas como repugnantes por estarem relacionadas aos excrementos do corpo humano. O que salva a banda da chuva de críticas é a ressalva feita no título: “isso” tudo que parece nojento para *vocês* é agradável “pra mim”. Trata-se da *minha* opinião e, em um mundo democrático, de artes democráticas, o valor de nossas opiniões se equiparam. Não que a opinião seja duradoura, única ou completa. Em “Antes de você” (2003), o sujeito tem seu mundo deslocado pelo amor, não dorme, não come, apenas repete: “Não me lembro como eu era antes de você” (TITÃS, 2003).

Enquanto outros ritmos e até mesmo outras bandas de rock reforçam o amor romântico e suas desastrosas atuações, os Titãs ressaltam uma outra lógica do amor. Quando há um “Eu e ela” (1998), trata-se de um término: “Não vou te procurar/ Vou deixar você me esquecer/ Para encontrar a pessoa mais certa/ Que possa lhe amar/ Longe de mim” (TITÃS, 1998). Há o relato de um amor que, como tantos outros, se desfez. “Isso” (2001) que aconteceu foi previsto, mesmo sendo um amor “tão firme/ Forte e diferente...” (TITÃS, 2001). A principal diferença é que, nas músicas dos Titãs, o término do relacionamento não passa pela estética de desespero ou de fim do mundo. Há maturidade para aceitá-lo e sentir-se bem “Mesmo sozinho” (2001): “Uh... baby!/ Saiba que gosto muito de você/ Espero que esteja feliz/ E bem acompanhada” (TITÃS, 2001).

Não há a expectativa do amor eterno, nem hiperbólico. Nos detalhes cotidianos de “Senhora e senhor” (1998), o amor esvanece e essa é a história: “o olhar tão desbotado que já não distingue cor/ Velhas rugas escondidas/ Debaixo do cobertor” (TITÃS, 1998). O refrão é implacável: “Saudades, indiferença/ Decadência e mau humor/ Tratamento respeitável/ De senhora e senhor” (TITÃS, “Senhora e senhor”, 1998). Mesmo quando os Titãs tratam de amor romântico, em uma balada, mesmo assim, o sentimento é sóbrio: “eu sei que é pra sempre/ Enquanto durar/ Eu peço somente/ O que eu puder dar” (TITÃS, “Porque eu sei que é amor”, 2003).

Quando a melodia e o ritmo da música parecem denunciar a dor-de-cotovelo, a letra trata das dores inerentes à vida. As baladas (ritmo caracterizado pelo andamento lento e canto melódico) não tratam de amores perdidos, mas de questões existenciais.

“Epitáfio” (2001), um de seus maiores sucessos comerciais, fala de arrependimento. O cover “É preciso saber viver” (1998) encoraja a aprender a lidar com as dificuldades que se encontra no caminho. Em “Enquanto houver sol” (2005), a mensagem é de perseverança: “quando não houver caminho/ Mesmo sem amor, sem direção/ A sós ninguém está sozinho/ É caminhando/ Que se faz o caminho” (TITÃS, 2005).

Outra melodia lenta que poderia embalar uma linda história de amor, “KGB” (2003), ironiza a dita aposentadoria das agências de segurança – KGB, SNI, DOPS, CIA – nos tempos ditos de paz e amor, mas que, na verdade, continuam querendo salvar o mundo e voltarão a assombrá-lo em breve. A profética música ressalta que ex-torturadores e torturados estão enterrados ou escondidos nos mesmos lugares, não houve apuração dos fatos e não há instituição capaz de fazê-la.

Amor, sexo e afeto se misturam na medida em que o indivíduo crê necessário. Vale ressaltar quatro características do sentimento da estética titânica: não é mera aparência, mas visceral; não é reprimido, nem repressor; não se faz de trágico, nem de herói; tampouco mantém o significado dominante do discurso ocidental, uma vez que não segue o roteiro de comédia romântica, nem de filme pornográfico. Frederick Jameson (2001) ressalta a substituição de “*depth models*”⁹⁸ por “a conception of practices, discourses, and textual play”⁹⁹. Dentre essas concepções, o amor foi um dos que se desdobrou e essa mudança é parte fundamental da estética pós-moderna, na medida em que sua realização se torna inclusiva:

Todo mundo quer amor
 Todo mundo quer amor de verdade
 Uma pessoa boa quer amor
 Uma pessoa má quer amor
 Quer amor de verdade

Todo mundo quer amor
 Todo mundo quer amor de verdade
 Uma pessoa boa quer amor
 Uma pessoa má quer amor
 Quer amor de verdade

Quem tem medo quer amor
 Quem tem fome quer amor
 Quem tem frio quer amor
 Quem tem pinto, saco, boca, bunda, cu, buceta quer amor

⁹⁸ São exemplos de “modelos profundos”, segundo Jameson (1991): a dialética da essência e da aparência; a repressão segundo Freud; o modelo existencial de autenticidade e inautenticidade; a oposição semiótica entre significante e significado, desconstruída nos anos 1960 e 1970 (JAMESON, 1991, p. 12).

⁹⁹ “Uma concepção de práticas, discursos e jogo textual” (JAMESON, 1991, p. 12).

Ele quer
 Ela quer
 Ele quer
 Ela quer
 Ele quer, ela quer
 Ele quer, ela quer
 Ele quer
 (TITÃS, “Todo mundo quer amor”, 1987)

3.10 “PALAVRAS NÃO TÊM COR/ PALAVRAS NÃO TÊM CULPA”

O sujeito precisa perder o medo do sexo, da morte, da música, da ciência, da musa. E também precisa perder o medo de perder a consciência, como assinalado na música “Medo” (1989). O sujeito precisa entender a cidade e a se defender na e da cidade. Ele recebe todo tipo de informação e buscar cumpri-las. Busca ser tudo o que se espera dele, tornando-se estranho a si mesmo.

Sempre que eu acordo
 Nunca me recordo
 Do lugar onde eu estou

Hoje é um novo dia
 Parece o mesmo dia
 Igual ao dia que passou

Sempre que eu me deito
 Nunca eu aproveito
 Eu não sei adormecer

A noite é tão comprida
 Eu penso em minha vida
 Não consigo entender

O que aconteceu?
 O que será que eu sou?

Eu sou essa coisa louca
 Eu sou esse ser estranho
 Eu sou esse cristo redentor

Eu sou essa santa ceia
 Eu sou esse grão de areia
 Eu sou esse caso de amor

Sempre que eu acordo
 Nunca me recordo
 Do lugar onde eu estou

Hoje é um novo dia
 Parece o mesmo dia
 Igual ao dia que passou

O que aconteceu?
 O que será que eu sou?

Eu sou essa coisa louca
 Eu sou esse ser estranho
 Eu sou esse disco voador

Eu sou essa noite escura
 Eu sou essa criatura
 Eu sou esse filme de terror

O que aconteceu?
 O que será que eu sou?

Eu sou essa coisa louca
 Eu sou esse ser estranho
 Eu sou esse cristo redentor

Eu sou essa santa ceia
 Eu sou esse grão de areia
 Eu sou esse caso de amor
 (TITÃS, “Ser estranho”, 2003)

Um sujeito tão estranho, acusado de ser “Insensível” (1985), incapaz de amar. “Até parece loucura” (TITÃS, 1985), ele diz. Loucura mesmo é viver nesse mundo: “Não fui eu/ Não foi você quem escolheu/ Viver neste mundo tão frio/ Tão frio” (TITÃS, “Insensível”, 1985).

No coração do sujeito, há uma movimentação de “Deus” e do “Diabo”. A casa, uma metáfora para seu interior, simboliza uma pessoa confusa e dividida entre as duas entidades. Nas estrofes de “Deus e o Diabo” (1989), tais figuras seguem trocando de lugar, mas não se pode precisar qual o melhor ou o mais privilegiado lugar para nenhum dos dois. Ora “Deus” é o teto, ora está debaixo da mesa; o “Diabo” ora está no meio da sala, ora atrás do armário. Enquanto isso, o refrão revela a aflição: “O que há de errado com meu coração? / O que há de errado?” (TITÃS, 1989).

A errância é característica fulcral do sujeito pós-moderno: “Se estou sozinho não é meu destino/ Se estou perdido sinto a solidão/ Se estou sozinho não é por acaso/ Se estou perdido entrei na contramão” (TITÃS, “A estrada”, 2009). A sensação de não saber para onde está caminhando preenche o sujeito de vazio e angústia: “Em cada curva uma vontade/ Em cada reta uma ilusão/ Se eu queria uma resposta/ Só encontro interrogação” (TITÃS, “A estrada”, 2009).

É um eu que só sobrevive com os “Estados alterados da mente” (1993). Um sujeito que repete na música homônima dezesseis vezes a assertiva “Eu não presto” (2001). Um sujeito que não encontra o seu lugar: “Em cada buraco que eu entrava/ Eu cavava e não cabia/ Toda porta em que eu batia/ Tava fechada, ninguém abria” (TITÃS, “Eu não sou um bom lugar”, 2003). Questionar-se é um ato repetido à exaustão: “Fazer o que, eu vou fazer o que/ Fazer o que, o que é que eu posso fazer?” (TITÃS, “Fazer o quê?”, 1993). O ato de responder não ocorre na mesma frequência. Há volume de fala e pouca coisa a ser dita, como insiste o trecho a seguir:

Eu não vou falar de amor
E nem vou falar do tempo
Eu não vou dizer nada
Além do que estou dizendo
Eu não vou dizer
O que realmente penso
Até mesmo porque
Não tenho nada a dizer
(TITÃS, “Eu não vou dizer nada (além do que eu já estou dizendo”,
1995)

Desnecessário repetir a lista de questões relativas aos novos tempos, ressaltamos apenas o estado doentio em que vivemos. O espírito captado em “Filantrópico” (1991) revela que todos estão “acumulando raiva e rancor”. Não salva ninguém, mesmo os mais engajados, que se doam ao outro, mesmo “filantrópico/ Samaritano/ Generoso/ Tão humano// Altruísta/ Complacente/ Caridoso/ Tão gente” (TITÃS, 1991). Todos acumulam raiva e rancor, mesmo seguindo os ensinamentos de Jesus Cristo, ou seja, “Amando o próximo/ Dizendo a verdade/ Se arrependendo/ Dando a outra face”. Uma coisa é certa, o sujeito dos Titãs sente-se exaurido: “Tô cansado de me dar mal/ Tô cansado de ser igual/ Tô cansado de moralismo/ Tô cansado de bacanal// Tô cansado, tô cansado/ Tô cansado, tô cansado” (TITÃS, “Tô cansado”, 1986).

Trata-se de um sujeito tão exaurido, que toma a difícil decisão de não se adaptar às mudanças ocorridas ao longo do tempo: “Será que eu falei o que ninguém dizia?/ Será que eu escutei o que ninguém ouvia?// Eu não vou me adaptar/ Me adaptar” (TITÃS, “Não vou me adaptar”, 1985). E, por fim, para de lutar, não contra a sociedade, mas contra si mesmo: “Não vou lutar contra o que eu sinto/ Vou me entregar como um soldado cansado e faminto/ Não vou lutar contra o que eu sinto/ Porque a verdade explode cada vez que eu minto/ não posso mais viver em conflito” (TITÃS, “Não vou lutar”, 2005).

Trata-se de um sujeito tão entrecortado pelas intempéries sociais, que se rebela, alienando-se em sua “Sonífera ilha” (1984), onde pode esquecer-se da pessoa ao seu lado e descansar. Em outro momento, ao invés de fugir, recorrendo às colocações de Sartre, acusa escancaradamente em “O Inferno São Os Outros” (2005): “O problema não é meu/ O paraíso é para todos/ O problema não sou eu/ O inferno são os outros, o inferno são os outros” (TITÃS, 1984).

Na busca inexorável por outra vivência, o sujeito titânico quer se transformar naquilo que lhe parece aceito socialmente: “Se eu estivesse embrulhado em papel alumínio/ Se eu tivesse o seu grupo sanguíneo/ Se eu estivesse embrulhado em papel alumínio/ Se eu tivesse o seu grupo sanguíneo” (TITÃS, “Taxidermia”, 1993). O sujeito tem consciência de que algo nele o impede de fazer parte do círculo das pessoas que escapam do anonimato: “Se eu tivesse sua cor, se eu tivesse seu rosto/ Se eu tivesse seus olhos eu seria famoso” (*Idem.Ibidem*). Taxidermia, título da música, é um processo antigo para a conservação de animais mortos. Dessa forma, compreendemos a fossilização referida na música como algo que retira seu interior para manter sua aparência. Processo que o sujeito titânico está disposto a sofrer, com a clareza de que feito isso, passaria a ser um objeto a disposição da sociedade: “Não quero ser útil, quero ser utilizado/ Não quero ser útil, quero ser utilizado// Fossilizado, fossilizado// Fossilizado, fossilizado” (TITÃS, “Taxidermia”, 1993).

3.11 “TUDO COM TODAS AS LETRAS/ NADA DE NOVO DEBAIXO DO SOL”

Contrariando a primeira impressão de que o rock só soa bem em inglês, os Titãs conseguiram compor uma “sonzeira da pesada” em português. Do seu repertório, apenas três músicas são em língua estrangeira – “Massacre” (1985) e “Ridi Pagliaccio” (1995), em (pseudo)italiano, e “Vámonos” (1995), em espanhol. “Go back” (1984) ganhou uma versão na língua espanhola no álbum *Acústico MTV* (1997), com a presença do músico Fito Paez. Da língua inglesa, há apenas algumas palavras e expressões símbolos da presença norte-americana na cultura brasileira.

Com velocidade, a linguagem cotidiana foi transformada em versos de crítica. A estética sugestiva, que faz uso do mínimo de informações, de versos curtos e orações simples, percorre toda a obra, mas prevalece nos álbuns com o som mais “pauleira”. Destacamos algumas músicas de cada um. Em *Cabeça dinossauro* (1986), a música título possui três versos, e cada um é repetido três vezes em uma estrofe, configurando o retrato

de um ser desprezível. O primeiro verso, “Cabeça dinossauro”, representa o pensamento retrógrado; o segundo, “pança de mamute”, a gula; o terceiro e último, “espírito de porco”, coroa o corpo com crueldade e má índole. Retrato revelado, vemos os senhores do poder – políticos, religiosos, generais ou um vizinho que impede os ventos da mudança de sopragem.

A faixa “Jesus não tem dente no país dos banguelas” (1987), homônima ao álbum, contém uma crítica retumbante às religiões – e não só em relação à pretensa hegemonia cristã –, pois afirma que nós as assoalhamos em nossa existência. O verso-título, único e repetido seis vezes, ratifica que cada povo cria o seu deus a partir de si, sua imagem e semelhança. Assim, em um país onde o comum é não ter dentes, sua divindade é também e de fato banguela.

Em 1991, no urgente *Tudo ao mesmo tempo agora*, os quatro versos da música “Obrigado” – “Obrigado/ de nada/ Obrigado/ a nada” (TITÃS, 1991) – resumem uma longa batalha. A expressão corriqueira compartilhada socialmente nos submete ao outro, somos compelidos a devolver-lhe o favor que nos foi ofertado. Enquanto o “de nada” nos desvencilha do dever, afirma que não estamos em débito com ninguém. A substituição da preposição muda completamente o sentido. “Obrigado a nada” coloca em pauta as várias questões sociais implicadas inclusive no surgimento do *rock ‘n’ roll* e da geração que não se dispunha a seguir os mesmos passos das gerações anteriores. Desde então, a frase “obrigado a nada” ganhou força e se tornou um lema na luta por liberdade, principalmente dos movimentos de afirmação das minorias e dos excluídos.

Do álbum *Titanomaquia* (1993), temos os quatro primeiros versos de “Agonizando” e seus muitos verbos sinalizando o extremo da dor: “Até o osso, até o fim/ Até o fundo, até o final/ Até rasgar, até bater/ Até furar, até fuder” (TITÃS, 1993). Trata-se, talvez do desprezo do sujeito pela vida, tanto que, sem vontade de escolha, crê que felizes são os peixes que só fazem nadar e mais nada:

Tanto faz
É igual
Felizes são os peixes
Felizes são os peixes

Tanto faz, é igual
Tanto faz, é igual
Felizes são os peixes
Felizes são os peixes

Nada, nada, nada, nada

(TITÃS, “Felizes são os peixes”, 1993)

O jogo de palavras ainda tímido de “Pavimentação” (1985) – “Pá pá pá pavimentação, pavimenta. Menta, mentalização!” (TITÃS, 1985) – se tornou um clássico da banda. A retórica da pergunta “O que” (1986) afirma que não há nada impossível e afiança ainda a inevitabilidade das coisas que já são:

Que não é o que não pode ser que
 Não é o que não pode
 Ser que não é
 O que não pode ser que não
 É o que não
 Pode ser
 Que não
 É
 (TITÃS, “O que”, 1986)

Da mesma maneira, o complicado jogo de negativas de “Não é por não falar” (1991):

Não é por não falar
 em felicidade
 Que eu não goste
 de felicidade
 Não é que eu não goste
 de felicidade
 É por não falar
 em felicidade
 E é por falar
 infelicidade
 Que eu não gosto de falar
 em felicidade
 (TITÃS, 1991)

A forma mais usada desse jogo elege um termo ou uma questão e aplica sobre ela uma associação de palavras e ideias, com variados atributos e significados. Em “Faculdade” (1989), são usados os termos “faculdade”, “propriedade”, “felicidade”, “utilidade”, “sociedade” e “identidade”, esta última reproduzida a seguir: “Carteira de identidade/ Perda de identidade/ Identidade dupla/ Identidade xerox/ Não tenho mais identidade”. A substituição de uma palavra abre o campo semântico e nos permite enveredar por outras e múltiplas questões. “A verdadeira Mary Poppins” (1993), “AA UU” (1986) e a própria “Palavras” (1989) adotam esse mesmo procedimento.

“Rock americano” (1995) parodia os muitos sotaques que compõem o Brasil. Sem nunca descurar da crítica, às línguas dos imigrantes italianos e japoneses, acrescentam-se as admiradas francesa e inglesa. A pronúncia aportuguesada brinca com a característica desterritorializada da identidade cultural brasileira:

Eu vim lá de parise
 Eu vim lá de parise
 Eu sou riourupeu
 Mas é na californa
 Eu sou riouropeu
 Mas era americano
 Ou panamericano
 Eu vim da californa
 Mas é na Casa Branca
 Eu falo era em latino
 Eu vim do continente
 Falando italiano
 Mas era em francesi
 Falava japonêis
 Falava mais englesi
 Falava era francês
 Mais outro número...
 Eu não sou bola de bilhare
 Mas era o sinucão
 Mais outro número...
 É noite de blecau
 (TITÃS, 1995)

As letras em forma de pergunta são igualmente frequentes. Além das referidas “Já” (1991), “O que” (1986), “Comida” (1989), temos, dentre outras, “Fazer o quê?” (1993), “Quem vai salvar você do mundo?” (2009), “Será que é disso que eu necessito?” (1993). Em nenhuma há resposta. Levantar as questões é o desafio, questionar os lugares comuns da nossa sociedade é a proposta.

Nesse mesmo sentido, ocorrem as dicotomias que aparecem, por exemplo, em “O camelo e o dromedário” (1989) e em “Deus e o Diabo” (1989). Aqui também não há a definição da prevalência de um dos termos dicotômicos sobre o outro. As características de ambos são elencadas sem qualquer hierarquia para acionar a reflexão do ouvinte, instaurando uma zona de incerteza e suspeita que acaba por determinar a desapareição dos extremos e da própria dicotomia. “Corações e mentes” (1987) dispõe lado a lado algumas das maiores aflições do sujeito:

Alguma coisa aconteceu
 Inevitável acidente

Rancor e ódio separaram
 Corações e mentes
 Alguma coisa aconteceu
 Estupidez, incompreensão
 Mulher e homem desejavam
 Violência e paixão

Não existe paz
 Não existe perdão
 Eu não suporto mais
 Violência e paixão
 Não aguento mais viver
 Dentro dessa prisão
 Meu amor, minha guerra
 Eu erro e você erra
 Todos são tão diferentes
 Corações e mentes
 Tantos jovens adolescentes
 Corações e mentes

[repete as duas primeiras estrofes]

Você me tortura, mas
 Eu já não tenho forças
 Pra reagir
 Eu não tenho cura e
 Você já não tem forças
 Pra fugir
 Da minha loucura

Corações e mentes
 Violência e paixão
 Corações e mentes
 Violência e paixão

O teu beijo é tão doce
 O teu suor é tão salgado
 O teu beijo é tão molhado
 É tão salgado
 O teu suor
 O teu suor
 Às vezes acho que te amo
 Às vezes acho que é só sexo
 Às vezes acho que te amo
 Às vezes acho que é só sexo

Corações e mentes
 Violência e paixão
 Corações e mentes
 Violência e paixão
 Paixão
 (TITÃS, 1987)

Além do aparentemente eterno embate entre coração e mente, ou seja, entre emoção e razão, a música traz sentimentos considerados negativos, rancor e ódio, junto a processos cognitivos mal realizados, estupidez e incompreensão, para contar um “acidente” ocorrido entre a mulher e o homem, outra velha dicotomia em questão. O resultado do “acidente” é o desejo de homem e mulher por violência e paixão, mais uma dicotomia, ainda que unidas pela tênue linha do *pathos*. O ato de macular esse modelo tradicional ocorre quando o sujeito diz não suportar mais esse embate – “Não aguento mais viver/ Dentro dessa prisão” –, afirmando logo em seguida: “Eu erro e você erra/ Todos são tão diferentes”. Na sequência à repetição das duas primeiras estrofes que contam o acidente, já não há um prevalecente, o sujeito e o outro não se distinguem. Ato contínuo, os opostos são assumidos – ora doce, ora salgado, ora sexo, ora amor – e já não há problema. Prevalece a performance, o relacionamento segue a experimentação.

São variados os caminhos para que aconteça essa reflexão sobre nosso comportamento, nossa sociedade, nosso país. Uma quantidade significativa das músicas não possui refrão (tão afeito a aderir a nossa mente!). Muitas, da mesma maneira, não contam histórias. São eleitos temas sociais contemporâneos e algumas das questões em torno deles são traduzidas em versos, nem sempre de forma objetiva e explícita. Assim, surgem soluções inusitadas como em “O pulso” (1989), que conta com dois versos e uma lista de quarenta e oito nomes de doenças para afirmar a capacidade da vida de se fazer mesmo com todos os problemas. A vida prevalece apesar da lógica irracional do título de “Racio símio” (1989), pois símio designa os primatas próximos ao ser humano na escala evolutiva, distintos de nós, dentre outras características, por não serem dotados de *ratio*. Dessa forma, troca-se a estimada razão pelo comportamento selvagem, acrescentando-se os paradoxos das frases feitas, que repetimos a esmo:

Os cavalheiros sabem jogar damas
 Os prisioneiros podem jogar xadrez
 Só os chatos não disfarçam
 Os sonhos despedaçam
 A razão é sempre do freguês
 Eu não tenho onde morar
 Moro aonde não mora ninguém
 Quem come prego sabe o cu que tem
 Racio símio, racio símio, racio símio, racio símio
 (TITÃS, “Racio símio”, 1989)

A vida acontece apesar do “Brasileiro” (1995), convencido a contar com a ajuda sobrenatural – “Sonhe com os anjos/ Pague seus pecados”, “Leia o evangelho”, “Conte

com a sorte”; e decidido a expressar suas qualidades – “Pule o carnaval”, “Cuide dos seus dentes/ Jogue futebol/ Queime sua pele/ Debaixo do sol” (TITÃS, “Brasileiro”, 1995). Mesmo com a ironia, com esse povo tão obediente, que não toma as rédeas de sua vida, mesmo assim “o pulso ainda pulsa/ O corpo ainda é pouco” (TITÃS, “O pulso”, 1989).

A partir de 1995, com o álbum *Domingo*, a banda mudou sua forma de expressar na letra e musicalmente e foram acusados pelos fãs da música crua de arrefecer a “pegada” *punk e trash* e enveredar por uma feição mais comercial. Para outros, fizeram um rock mais brasileiro. Nesse álbum, os Titãs atuam de forma irregular, flertam com o *rap* em “Eu não aguento” e são menos cuidadosos com os arranjos do que foram no álbum anterior, *Titanomaquia* (1993). Fato é que, desde o primeiro álbum, o ecletismo rítmico esteve presente no som da banda.

De fato, o cantar perde em velocidade e agressividade, os refrãos se tornam mais frequentes e mais extensos, com as valências verbais preenchidas. As críticas sociais continuam, mas já não precisamos decifrar as metáforas, pois o discurso se torna mais direto e explícito. Nessa linha, podemos citar “Domingo” (1995) – “Domingo eu quero ver o domingo passar” (TITÃS, 1995); e “Caras como eu” (1998) – “Caras como eu/ Estão ficando chatos/ Como solas de sapatos/ Que se gastam/ Com o passar do tempo” (TITÃS, 1998).

De qualquer forma, o rock continua sendo a base das músicas embora outras influências, temáticas e modalidades de composição tenham surgido. O modo de conto de fadas, por exemplo, é aplicado a coisas pequenas e belas. Cada verso é uma história que poderia ter sido mágica e foi: “Um covarde que partiu pra luta/ Um Deus que cometeu pecado [...] Um amigo que virou amante/ Uma cena que saiu da tela/ Uma vida que seguiu adiante” (“Era uma vez”, 1998).

Outra música inusitada é “A marcha do demo” (2000). Trata-se de uma marchinha de carnaval, na qual desfilam várias figuras históricas que supostamente nos avisaram da presença irreverente do demônio: “Já dizia Maria Antonieta/ Cuidado com o capeta,/ cuidado com o Capeta/ Já dizia pai Jeú/ Cuidado com o Belzebu” (TITÃS/“Vestidos no espaço”, 2000). “Pipi popo” (1989), por sua vez, contém dois versos – “Seu popô no meu pipi/ Seu pipi no meu popô” –, um verdadeiro troca-troca no refrão, seguido de uma interjeição sugestiva: “Pipi popô, popô pipi, pipi popô popô pipi popô pipi pipi popô/ Aiiiiii!” (TITÃS/“Vestidos no espaço”, 2000). Ambas as músicas surgiram em momentos de descontração e foram gravadas pela banda fictícia “Vestidos no espaço” a fim de

debochar da mídia e da indústria musical que tanto investiam em determinados ritmos e tanto implicavam com a estética titânica (MARMO, AZER, 2002, p. 165-168).

Palavras de baixo calão, vulgares, grosseiras ou obscenas, mais conhecidas como palavrões, desempenham um papel relevante na obra titânica. Com esse vocabulário, soa mais eficaz o clamor para que, como os excrementos do corpo, o sujeito se livre de tudo o que lhe foi imposto, tudo aquilo em parece acreditar e as forças ideológicas, religiosas e morais não lhe permitem questionar, tudo o que é considerado correto, perfeito, certo e ordeiro, “tudo o que está estagnado” (TITÃS, “Saia de mim”, 1991). Para que todas as construções sociais que lhe foram impingidas deem lugar à sua verdade, nem os termos científicos, nem os eufemismos do universo infantil são suficientes, são necessários os nomes reais das coisas. Uma estrofe de “Saia de mim” (1991):

Saia de mim vomitado,
Expelido, exorcizado
Tudo que está estagnado
Saia de mim como escarro
Espirro, pus, porra, sarro,
Sangue, lágrima, catarro
(TITÃS, 1991)

Sempre em alto e bom som, o palavrão surge com precisão nas músicas. Um exemplo é a já citada “Vossa Excelência” (2005), com os adjetivos¹⁰⁰ mais direcionados aos políticos brasileiros. Está no ditado popular em “Racio símio”¹⁰¹ (1989). Bem como em “Bichos escrotos” (1988), na qual, após conclamar todos os seres repugnantes, em metáfora para os indivíduos que vivem à margem da sociedade, para julgarem os guardiões da moral e dos bons costumes, ele, o bicho escroto que conclama, entra para dizer que as regras mudaram:

Bichos!
Saíam dos lixos
Baratas!
Me deixem ver suas patas
Ratos!
Entrem nos sapatos
Do cidadão civilizado

Pulgas!
Que habitam minhas rugas

¹⁰⁰ “Filha da Puta! Bandido!/ Corrupto! Ladrão! Senhores!/ Filha da Puta! Bandido!/ Senhores! Corrupto! Ladrão!”

¹⁰¹ “Quem come prego sabe o cu que tem”.

Oncinha pintada
 Zebrinha listrada
 Coelhoinho peludo
Vão se foder!
 Porque aqui na face da terra,
 só bicho escroto
 É que vai ter

Bichos escrotos
 Saíam dos esgotos
 Bichos escrotos
 Venham enfeitar
 Meu lar, meu jantar
 Meu nobre paladar!
 (TITÃS, “Bichos escrotos”, 1988, *grifo nosso*)

Censurada devido ao palavrão – foi registrada em álbum só em 1988, mas figurava nos shows desde 1982 (MARMO, AZER, 2002, p.108) –, a música teve ainda o verso que fazia referência a uma marca de leite suprimido pelos próprios músicos (MARMO, AZER, 2002, p.47-48). Os censores parecem não ter compreendido, no entanto, a subversividade da letra na medida em que ela convoca os bichos escrotos – ou seja, todos aqueles que não se encaixam na definição de cidadãos civilizados –, a tomarem os espaços frequentemente ocupados por aqueles que se adornam na tentativa de camuflar o sujo, o feio e o malvado que escondemos sob as “pelúcias” “Oncinha pintada/ Zebrinha listrada/ Coelhoinho peludo” (“Bichos”, 1988).

Palavrões e sexo são colocados minuciosamente e de forma poética. Em “Clitóris” (1991), o refrão é um gozo – “Clitóris! / Clitóris, clitóris/ Ah! Clitóris” (TITÃS, 1991) –, seguido do que poderia ser uma ponte da música, um segundo gozo, mas, dessa vez, um gozo não apenas profano, mas profanador: “Genuflexório, ah! Genuflexório/ Genuflexório, ah! Genuflexório”. A confrontação do profano (“clitóris”) com sagrado (“genuflexório”) poderia delimitar os territórios de cada um, mas a analogia entre os dois versos embaralha tais dimensões através do gozo. O modo como são cantadas as interjeições “ah” indicam o acontecimento. Alcançar o momento ápice de prazer no genuflexório, móvel em que se ajoelha para rezar, é no mínimo um deboche com o movimento secular do cristianismo de tornar pecaminoso o corpo feminino.

A mais longa estrofe da música “Clitóris”¹⁰² (1991) trata do gozo feminino e do masculino, mantendo a dialética do pecado e do prazer. No âmbito feminino: “Virgem

¹⁰² A letra encontra-se aqui em sua íntegra: “Clitóris / Clitóris, clitóris / Ah! Clitóris / Clitóris / Clitóris, clitóris / Oh! Clitóris // Genuflexório, ah! Genuflexório / Genuflexório, oh! Genuflexório // Virgem surja,

surja, ah! Surja suja/ Corpo surja, ah! Mente suja, imunda” (TITÃS, 1991). O clamor para que o corpo feminino saia do paradigma cristão da Virgem Maria e surja para o prazer se defronta com a mente imunda que o condena e deseja mantê-lo fora de cena (obsceno) e submisso. Já no âmbito masculino, além de reduzido a dois versos, é reduzido também em prazer. O primeiro verso traz o sexo para a procriação: “Em cada **berço** que **esse esperma espesso** inunda”. O termo “berço” remete à família que se estrutura para receber a criança, mas também ao ventre que gera o novo ser. A assonância em /e/ e a rima toante interna “berço”/ “espesso”, confrontadas com o som explosivo da aliteração (consoantes /b/ e /p/), parecem figurar o ato sexual, desde as carícias iniciais (aliteração e rima) até o orgasmo (consoantes oclusivas). O outro verso, “Em cada **fosso** que **esse gozo grosso** suja” (TITÃS, 1991), faz oposição ao primeiro, uma vez que o prazer masculino parece representar um ato sujo. Aqui o receptáculo do sêmen é um “fosso”, “esperma” é substituído por “gozo” e “espesso” por “grosso”. Nesse caso, a assonância em /o/ fechado ou semifechado, as rimas internas toante e consoante (“fosso” / “gozo” / “grosso”) e a aliteração em /s/ e /z/ (consoantes fricativas) parecem sugerir o caráter sibilino do ato sexual em si ou mesmo o escondimento, por pudor ou outro qualquer senão, do modo como o machismo o encara. Quando o ruidoso fonema /z/ substitui o suave /s/, e há a prevalência do som grave da vogal “o”, parece que o gozo não preenche, mas polui, corrompe. Se o ápice do prazer sexual masculino não tiver como objetivo a reprodução, torna-se algo moralmente condenável e capaz de perverter o que toca.

3.12 “PALAVRAS SÃO IGUAIS/ SENDO DIFERENTES”

A pós-modernidade abraça uma multiplicidade de discursos com suas respectivas estéticas em um pastiche repleto de referências. Seus discursos comportam signos *pops*, tradicionais da cultura de massa, populares e eruditos em linguagem normalmente acessível e informal, muitas das vezes, descontraída. Há uma leva significativa de artistas e produtores que trabalham com a ressignificação das obras ditas clássicas em anúncios, propagandas, filmes, etc.. *Mona Lisa* pintada em 1503 por Leonardo da Vinci, por exemplo, parece onipresente, sempre acrescida de algum elemento – seja a língua de Albert Einstein ou a dos Rolling Stones –, de forma a atribuir-lhe uma nova leitura.

ah! Surja suja / Corpo surja, oh! Mente surja imunda / Em cada berço que esse esperma espesso inunda / Em cada fosso que esse gozo grosso surja // Papanicolau, Papanicolau” (TITÃS, 1991).

A obra titânica não foge à regra. À sua sintaxe repleta de ditos populares e situações cotidianas, foram acrescidos elementos do cânone musical. Observa-se, no entanto, uma forte tendência do uso da intertextualidade explícita e significativa, na medida em que as obras citadas dialogam com aquelas nas quais estão inseridas. Do cinema, como vimos, temos citado na música “Bananas” (2001) um trecho da obra do cineasta brasileiro Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967), que se tornou referência no processo de redescobrimto da identidade brasileira ocorrido a partir da década de 1960.

Da pintura, duas obras de Leonardo da Vinci estampam a capa do álbum *Cabeça Dinossauro* (1986)¹⁰³. Na capa e contracapa temos, respectivamente, os desenhos *A expressão de um homem urrando* e *Cabeça grotesca*¹⁰⁴. A estética do grotesco dialoga com a temática do álbum¹⁰⁵, cujas faixas abordam questões sociais de forma crítica, com destaque para a faixa-título, “Polícia”, “Igreja”, “Estado violência” e “Família”.

Õ blesq blom (1989) apresenta a magia (em oposição à racionalização do mundo) do discurso um tanto irresponsável que hoje chamamos de pós-moderno, especialmente no Brasil (lembrando as palavras de Michel Maffesoli, 2004). O título do álbum é a expressão equivalente aos “primeiros homens que andaram sobre a Terra” (MARMO; AZER, 2002, p. 172), na pretensa língua universal falada por Mauro e Quitéria. O casal de músicos de Recife nunca frequentou escola, nem de línguas, nem de música, mas afirmam cantar e tocar ritmos de qualquer nacionalidade (MAURO; QUITÉRIA, 2010).

Titanomaquia (1993) já tem no título a referência à mitologia grega. Trata-se da guerra entre Cronos e Zeus pelo domínio do universo. A capa¹⁰⁶ foi elaborada pelo artista plástico brasileiro Fernando Zarif. Os exemplares da primeira tiragem desse álbum chegaram às lojas acondicionados em sacos de lixo pretos, segundo os próprios integrantes da banda (MARMO, AZER, 2002, p. 217) para fazer jus à crítica recebida pelo disco anterior, *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991), com capa assinada pelo mesmo artista plástico a partir de imagens igualmente grotescas extraídas da *Enciclopédia Barsa*¹⁰⁷. As vísceras trazem a ideia da crueza do som desse álbum, que, na parte interna, possui imagens feitas a partir de radiografias dos membros da banda¹⁰⁸.

¹⁰³ Ver imagem nos anexos.

¹⁰⁴ As imagens de ambas as obras se encontram nos Anexos.

¹⁰⁵ Ver entrevista com Sérgio Brito, *Titãs – arte na capa – Cabeça dinossauro* (2015)

¹⁰⁶ A imagem encontra-se nos Anexos.

¹⁰⁷ Ver imagem nos anexos.

¹⁰⁸ Ver documentário *Titãs - Tudo ao mesmo tempo agora* (1991).

A capa do álbum *Nheengatu* (2014)¹⁰⁹ apresenta uma pintura do holandês Pieter Bruegel. Segue a explicação oficial da banda:

Esta é a capa do novo disco, “NHEENGATU”, palavra indígena que significa Língua Geral, compilação que os jesuítas fizeram no século XVII dos diferentes dialetos indígenas brasileiros para que índios e portugueses se entendessem.

Com arte e projeto do Sérgio Britto e design gráfico do André Rola, a pintura na capa de Pieter Bruegel retrata a Torre de Babel, um mito bíblico que fala de uma torre que os homens construíram para chegar ao céu, mas que foi destruída devido à falta de entendimento entre eles, que falavam línguas diferentes e não conseguiam se entender.

A capa e o título apresentam um paradoxo interessante: uma torre que foi destruída pela falta de entendimento e uma língua que foi criada para favorecer o entendimento. Na tentativa de fazer uma foto instantânea do Brasil atual, as duas ideias se contrapõem bem: uma palavra (e uma linguagem) de entendimento para tentar explicar um mundo de desentendimento (TITÃS, 2014).

A linguagem se afirma como questão crucial na obra titânica. Da mesma forma, a intertextualidade. A trilha sonora que inflama a plateia torna ainda mais explícita a sua relação com a literatura. “Dissertação do papa sobre o crime seguida de orgia”, do álbum *Titanomaquia*, contém uma intertextualidade explícita. O título da música é denominação da quarta parte do romance *História de Juliette ou as prosperidades dos vícios*, do Marquês de Sade, escrito em 1787. A enumeração das atrocidades cometidas pelos seres humanos ressalta que matar faz parte da cultura de cada povo citado, seja por tradição, como os que matam os idosos enfermos, seja por punição imposta aos inimigos.

No álbum *Titãs* (1984), tão embrionário que teve que ser diluído e revisto ao longo da carreira através de releituras de suas músicas, a faixa “Go back” aparece oficialmente pela primeira vez. Intertextualidade explícita, na medida em que se trata da musicalização do poema homônimo de Torquato Neto, escrito em 1971. Assim sendo, a composição é creditada a Sergio Britto e a Torquato Neto em todas as mídias do grupo.

Nesse primeiro registro, o ritmo escolhido pela banda foi o *reggae*, acrescido de mixagem eletrônica, e a letra se restringia ao aproveitamento das duas primeiras estrofes do poema. Três pequenas alterações foram feitas pela banda: o verso “mas de repente a madrugada mudou” é dividido em dois; os versos “se passou/ passou daqui pra melhor” são reordenados; e a segunda estrofe é repetida duas vezes, tornando-se o refrão da música.

¹⁰⁹ A imagem encontra-se nos Anexos.

No texto comum, à música e ao poema, a falta de entendimento entre o eu lírico e seu interlocutor transborda na diferenciação temporal em que vivem. Já não querem frequentar os mesmos lugares. Ambos estão insatisfeitos e não conseguem dialogar. Então, o eu lírico anuncia a mudança: foi de madrugada, sem qualquer precedente, que aquela viagem (amorosa e amigável, provavelmente) que faziam juntos terminou. E assim, na segunda estrofe (o refrão), o sujeito se dispõe para novas experiências.

O poema segue com a terceira e última estrofe. Aqui o interlocutor busca o entendimento com o sujeito do discurso ao pedir para ir ao cinema, desejo mencionado anteriormente. O eu lírico insiste que não é possível, assumindo que o amor desvaneceu. Abaixo transcrevemos o poema de Torquato Neto:

você me chama
eu quero ir pro cinema
você reclama
meu coração não contenta
você me ama
mas de repente a madrugada mudou
e certamente
aquele trem já passou
se passou
passou daqui pra melhor,
foi!

Só quero saber
do que pode dar certo
não tenho tempo a perder

você me pede
quer ir pro cinema
agora é tarde
se nenhuma espécie
de pedido
eu escutar agora
agora é tarde
tempo perdido
mas se você não mora, não morou
é porque não tem ouvido
que agora é tarde
- eu tenho dito -
o nosso amor michou
(que pena) o nosso amor, amor
e eu não estou a fim de ver cinema
(que pena)
(TORQUATO NETO, 1982, p. 400-401)

A estrutura de rimas da primeira estrofe demonstra a mudança no comportamento do eu lírico. Os quatro primeiros versos intercalam as rimas consoante -ama e toante -ema/ -enta, com a assonância das vogais /a/ (aberta) e /e/ (meia-fechada), sugerindo um diálogo senão alegre e harmonioso, ao menos aberto. Na medida em que as vogais das rimas se tornam mais fechadas – -ou (aguda, externa e interna) e -ente (interna) –, revela-se o fim da relação, acentuado tanto pela ausência de rimas nos dois últimos versos – “passou daqui pra melhor/ foi!” –, quanto pelo verbo monossilábico e no particípio que encerra a estrofe.

Na terceira e última estrofe, o esquema rimático reflete o desacordo e a distância entre os ex-amantes, seja pela presença das rimas toantes – -ede/ -écie, -ido/ -ito, -ou/ -or, -ema/ -ena –, seja pela intercalação de vários versos entre aqueles de rimas consoantes (“mas se você não mora, não morou” e “o nosso amor michou”). De modo análogo, a repetição de “agora é tarde” (três vezes) e “(que pena)” (duas vezes) reitera e lamenta o término da relação amorosa. A alegria da mensagem de esperança da segunda estrofe, que desaparece na terceira estrofe e na lamentação final do poema, ganha força na música, já que é repetida várias vezes e inclusive a encerra, enfatizando os versos “só quero saber/ do que pode dar certo”, pelos quais a música ficou conhecida.

Essa mensagem esperançosa se repete no primeiro álbum ao vivo dos Titãs, *Go back*, de 1988. O poema musicado, além de emprestar título ao álbum, é registrado em duas novas versões, ambas no lado B do vinil. Na versão ao vivo, ameniza-se a batida *reggae*, enquanto, a performance vocal ganha em velocidade e o refrão enche-se de urgência. Já a faixa extra, intitulada “Go back *remix*”, apresenta percussão que começa lenta, mas logo é acrescida de outros elementos, até a entrada da melodia da música. O canto segue semelhante ao da versão ao vivo. Ainda em 1988, os Titãs gravaram o clipe de “Go back”, exibido na TV aberta. A música tornou a aparecer na coletânea *Titãs 84-94* (1994). Nesses últimos quatro registros, o poema “andarandei”, também de autoria de Torquato Neto (1982), foi incorporado à música. O poema se destaca na música por não ser cantado, mas recitado. No registro escrito, foram acrescentados apenas o travessão indicativo de fala, as aspas e os pontos de exclamação.

A priori, o tom grave do poema diminui a alegria dos versos esperançosos de “Go back”. Em “andarandei”, há um embate entre passado e presente. De um lado, memória e história esfacelam o passado, do outro o país, a cidade e o amor já não respondem ao eu lírico. Então, surge um sistema que busca o reconhecimento do espaço em que o sujeito

habita, mas, na impossibilidade de compreensão, a partida surge como alternativa, seguida imediatamente do convite para acompanhá-lo.

não é o meu país
 é uma sombra que pende
 concreta
 do meu nariz em linha reta
 não é minha cidade
 é um sistema que invento
 me transforma
 e que acrescento
 à minha idade
 nem é o nosso amor
 é a memória que suja
 a história que enferruja
 o que passou
 não é você
 nem sou mais eu
 adeus meu bem
 adeus adeus
 você mudou, mudei também
 adeus amor adeus
 e vem
 (TORQUATO NETO, 1982, 404).

A banda Titãs gravaria outra versão da música “Go back”, em 1997. No processo de transposição do repertório *punk/ trash* para uma roupagem que harmonizasse com as cordas e os metais de uma orquestra, foram muitos os convidados. Dentre eles, Fito Paez, músico e cineasta argentino, que compartilha os vocais com Sérgio Britto na performance da tradução de “Go back” para o espanhol. A estrutura da letra permanece a mesma, com o acréscimo do refrão de “Stir it up” (1978), de Bob Marley, que soa como uma homenagem ou um delírio oriundo da memória do desejo sexual, haja vista a sensualidade da música original¹¹⁰. Quanto ao segundo poema, “andarandei” cede lugar a “Farewell” (1923), de Pablo Neruda. Vejamos a versão em espanhol de “Go back”:

Aunque me llames
 Aunque vayamos al cine
 Aunque reclames
 Aunque ese amor no camine
 Aunque eran planes y hoy yo lo siento
 Si casi nada quedo
 Fue solo un cuento

¹¹⁰ A letra encontra-se na íntegra nos Anexos.

Fue nuestra historia de amor
Y no te voy a decir si fue lo mejor
Pues

Solo quiero saber lo que puede dar cierto
No tengo tiempo a perder

Aunque me lames
Aunque vayamos al cine
Aunque reclames
Aunque ese amor no camine
Aunque eran planes y hoy yo lo siento
Si casi nada quedo
Fue solo un cuento
Fue nuestra historia de amor
Y no te voy a decir si fue lo mejor
Pues

”Stir it up
Little darling, stir it up
Come on, come on, come on
Come on and stir it up
Little darling, stir it up
Come on, Come on, Come on”

“Ya no se encantarán mis ojos en tu ojos.
Ya no se endulzará junto a ti mi dolor
Pero hacia donde vaya llevaré tu mirada
Y hacia donde camines llevarás mi dolor
Fui tuyo, fuiste mía. Qué más? Juntos hicimos
Un recodo en la ruta donde el amor pasó
Fui tuyo, fuiste mía. Tú serás del que te amé.
Del que corte en tu huerto lo que he sembrado yo
Yo me voy. Estoy triste. Pero siempre estoy triste.
Vengo desde tus brazos. No sé hacia donde voy.
Desde tu corazón me dice adiós un niño
y yo le digo adiós.”

Solo quiero saber lo que puede dar cierto
No tengo tiempo a perder¹¹¹
(TITÃS, “Go back”, 1997)

¹¹¹ Mesmo que me chame/ Mesmo que fossemos ao cinema/ Mesmo que você reclame/ Mesmo que esse amor não continue/ Mesmo que fossem planos e hoje eu sinto isso/ Se quase nada restou/ Foi só uma história/ foi nossa história de amor/ E não vou lhe dizer se foi a melhor/ Pois// Só quero saber do que pode dar certo/ Não tenho tempo a perder// Mesmo que me chame/ Mesmo que fossemos ao cinema/ Mesmo que você reclame/ Mesmo que esse amor não continue/ Mesmo que fossem planos e hoje eu sinto isso/ Se quase nada restou/ Foi só uma história/ foi nossa história de amor/ E não vou lhe dizer se foi a melhor/ Pois// Só quero saber do que pode dar certo/ Não tenho tempo a perder// “Mexa-se/ Querida, mexa-se/ Vamos lá, vamos lá, vamos lá/ Venha e mexa/ Queridinha, mexa/ Vamos lá, vamos lá, vamos lá// “Meus olhos já não se encantarão em seus olhos/ Minha dor já não se suavizará junto a você/ Mas para onde eu for levarei o seu olhar/ e onde você for levará a minha dor/ Fui seu, você foi minha./ O que mais? Juntos fizemos/ uma curva na estrada por onde o amor passou./ Fui seu, você foi minha. Você será de quem te ame./ Daquele que colha em sua horta o que eu semeiei/ Vou embora. Estou triste. Mas eu sempre estou triste/ Venho de seus braços. Não sei aonde vou./ Desde que seu coração me disse adeus uma criança/ e eu digo adeus.”// Só quero saber do que pode dar certo/ Não tenho tempo a perder.

A penúltima estrofe dessa versão de “Go back” é a parte quinta e mais eloquente do poema “Farewell”¹¹², que vem delineando um amor vacilante. Enquanto na primeira parte o sujeito lírico confessa a expectativa de vivenciar o amor, na segunda recusa-se ao comprometimento por medo de sofrer. Na sequência, terceira e quarta partes, o poeta revela o amor que considera ideal: amor de marinheiro, que beija e parte. Por fim, seção cinco, a celebração do amor que vive o seu próprio tempo, sabendo inclusive quando partir.

A partida se repete. “Go back” e “andarandei”, de Torquato Neto, e “Farewell”, de Pablo Neruda, se despedem. Deixam para trás o amor, reconhecendo o bom momento que viveram. Mas o passado não é o foco. Nos três poemas, a despedida não é o fim, mas a expectativa de recomeço. Abertura para possibilidades múltiplas, para vivências outras, para a experimentação. Assim, os tão celebrados versos, “Só quero saber/ do que pode dar certo/ não tenho tempo a perder”, ressoam esperançosos nos *shows* dos Titãs.

3.13 “TODAS AS FOLHAS EM BRANCO/ TODOS OS LIVROS FECHADOS”

Na dissertação intitulada *A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto*, Roberto Galdino (2008, p. 43) afirma que a atitude dos Titãs e outros músicos de se apropriarem dos poemas de Torquato Neto contribuiu para retirá-lo da condição de maldito. Em *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*, Paulo Andrade (2002) também opera a sua análise a partir da imagem do poeta piauiense como sombrio, um rebelde que anda à margem. Não há dúvidas de que a leitura é possível e plausível, como bem fizeram o próprio Paulo Andrade e Waly Salomão:

O neo-romantismo dos anos 60/ 70 configura-se como uma época de síntese, de conjunção entre o sujeito e objeto, poesia e poeta, arte e vida. A estreita relação existente entre a vida e a produção visual e verbal revela o poeta que se representa com o próprio corpo: ‘como se o poeta fosse o corpo do poema’ (SALOMÃO, 1993, p. 70).

A morte de Torquato Neto, no dia de seu aniversário, assinala o gesto de rebeldia mais radical, com efeitos que atingem sua própria obra, uma vez que acabou por contaminar a leitura de seus escritos. A morte trágica reafirma linhagem romântica do poeta e ilumina seus textos, tornando recorrente uma leitura que os associa ao gesto suicida. Hoje, é visível o diálogo permanente que se estabeleceu entre os poemas, os

¹¹² O poema encontra-se na íntegra nos Anexos.

ensaios fotográficos, as páginas da Geleia Real e os escritos do diário no sanatório, onde viveu confinado no período de 1970 a 1971 para resolver problemas com o álcool. Em outras palavras, tornou-se visível uma estreita relação entre a vida, a morte e a arte de Torquato Neto (ANDRADE, 2002, p. 109).

A ideia de união de corpo/ poeta e obra se faz presente desde os *happenings* da Geração *Beat* e, de fato, contribui para a compreensão do que aconteceria adiante. No entanto, a aposta no encerramento da obra de Torquato, tendo o suicídio como ato mais radical, bloqueia a pulsão pela vida que sua obra contém.

O suicídio engata marcha a ré e atropela toda a obra de Torquato.

O ato radical do suicídio tornou possível uma releitura da obra de Torquato, como sugere Waly Salomão: “Muitas vezes escrever um livro ou fazer um filme representa adiar um suicídio, mas no caso de Torquato Neto pode-se afirmar que o suicídio precedeu e originou a ‘obra’” (1995, p. 13) (ANDRADE, 2002, p. 188).

Preterimos essa afirmação de Waly Salomão em prol de seu poema “EXPIRAL”:

Torpedo – suicida
 Tor
 Torquato não perdeu
 Tor quato per DEU
 DEU a vida
 (SALOMÃO *apud* ANDRADE, 2002, p. 187)

Torquato “deu” vida até o último momento:

FICO
 Não consigo acompanhar a marcha do progresso
 De minha mulher eu sou uma grande múmia que só
 pensa em múmias mesmo vivas e lindas feito a mi-
 nha mulher na sua louca disparada para o progresso.
 Tenho saudades como os cariocas do tempo em que
 eu me sentia e achava que era um guia de cegos.
 Depois começaram a ver, e, enquanto me contorciam de
 dores, o cacho de banana caía.
 De modo
 Q
 FICO
 sossegado por aqui mesmo enquanto dure.
 Ana é uma
 SANTA de véu e grinalda com um palhaço empacotado
 ao lado. Não acredito em amor de múmias, e é por

isso que eu
 FICO
 e vou ficando por causa de este
 Amor
 Pra mim chega!
 Vocês aí, peço o favor de não sacudirem demais
 o Thiago. Ele pode acordar.
 (TORQUATO NETO *apud* ANDRADE, 2002, p. 189-190).

Ficou por amor, por não querer ficar paralisado no tempo feito múmia. O carinho pela família é expressivo. Tendo em vista a sua obra, o último pedido, para que não despertem o filho, parece referir-se, para além do ato óbvio e literal, à consciência política e social que tanto o atormentou. O mesmo progresso que o chamou pelas mãos do anjo torto (como veremos mais adiante), o fez parar.

Verdade que o ato derradeiro tanto respalda a leitura de determinados trechos de sua obra (especialmente para aqueles que conviveram com ele), quanto permite afiliá-lo junto aos malditos, mas, Torquato não parou sem lutar. Mesmo quando a morte já estava à espreita, mesmo no ato mais egoísta, o pensamento está no outro, como podemos observar no trecho escrito no diário, em 07 de outubro de 1971 (e deixamos por aqui as dores e os tormentos seus e de sua família):

Quando uma pessoa se decide a morrer, decide necessariamente,
 assumir a responsabilidade de ser cruel: menos consigo mesmo, é claro.
 É difícil, pra não ficar teorizando feito um idiota, explicar tudo. É chato,
 e isso é que é mais duro: ser nojento com as pessoas a quem se quer
 mais bem no mundo (TORQUATO NETO, 1983, p. 357).

Quando corpo-poeta e obra se tornam um nas ruas, na medida em que fazem intervenções na realidade citadina, não se trata mais de um poeta romântico sonhando, nem um pintor só a observar a paisagem citadina como o de Baudelaire. Na rua, o corpo-poeta é movimento e está em grupo. São vários corpos-poetas buscando outra realidade através de sua arte (haja vista o desenrolar do Tropicalismo: Hélio Oiticica lê Ferreira Gullar, faz as instalações que teriam sido vistas por Caetano Veloso, que já estava dialogando com Gilberto Gil, Torquato Neto e companhia. Os corpos-poetas seguem poetizando a sociedade através de vestimentas, dos festivais, das ideias que propagam com suas atitudes, entrevistas e mesmo quando em exílio).

Paulo Andrade, que percorre todo o caminho da poesia moderna, desde seus primórdios no séc. XVIII até o séc. XX, afirma:

O fortalecimento da sensibilidade romântica, que marca o séc. XX, está relacionado com a constante busca do ser humano pela desalienação e desautomatização do pensamento, preso às amarras repressivas da moral, bem como pelo esforço de reintegração do homem, fragmentado e sem identidade, consigo mesmo (ANDRADE, 2002, p. 88).

Diante dessa perspectiva, a proposta aqui é pinçar a afirmação de André Bueno citada pelo próprio Paulo Andrade:

Do pessimismo à morte proclamada, a trajetória de Torquato não é apenas a de um mito romântico, como assinala André Bueno, alertando que é tarefa urgente separar o poeta tropicalista do mito romântico – ‘velho papo furado do jovem-poeta-romântico-que-se mata em romântica reação contra, oh!, esse mundo com suas leis cruéis’ (p.140). É certo que os artistas-suicidas são envolvidos por uma “aura” e acabam sendo valorizados mais pela fatalidade, registrada em sua biografia, do que pelo legado de sua produção. Por sua vez, inserir Torquato nesta categoria é não observar a própria recusa do poeta por rótulos e a sua opção em traçar caminhos plurais, e até mesmo contraditórios, ao experimentar diversas linguagens (ANDRADE, 2002, p. 84).

Talvez devêssemos considerar que o anjo só é torto quando comparado aos artistas que produziram enclausurados, aos ditos gênios da raça, aos artistas que, com a codificação exacerbada de suas obras, acabaram por impor a mais absoluta incomunicabilidade. Torquato não opera na esterilidade, mas na mistura fértil, ele queria era transar tudo. O texto “Make love, not beds ou é isso mesmo” (1971) nos põe em movimento:

FILHO de Kennedy não quer ser Kennedy
 Deus os faz e os junta.
 Amanhã em Tara eu pensarei nisso.
Pra o bom entendedor: meia palavra basta?
É disco que eu gosto?
Quem vem lá faça o favor de dizer por que é que vem.
Tem gente dando bandeira a meio pau.
Ninguém me ama, ninguém me chama, são coisas do passado (W.S.)
Quem sabe, sabe, conhece bem: gostoso gostar de alguém?
Vai começar a era de Aquarius. Prepare seu coração.
Ou não: dê um pulo do lado de fora.
Compre: Olhe. Vire. Mexa.
Você sempre me aparece com a mesma conversa mole.
Com o mesmo papo furado – só filmo planos gerais.
Sou feiticeiro de nascença/Trago o meu peito cruzado
A morte não é vingança/Orgulho não vale nada.
E atrás dessa reticência
Nada, ri-go-ro-sa-men-te nada
Boca calada, moscas voando, e tudo somente enquanto

*Eu deixar. Enquanto eu estiver atento nada me [acontecerá].
Um painel depois do outro e um sorriso de vampiro;
Eu me viro/como/posso me virar.
E agora corta essa – só quero saber do que pode dar certo
Mas hoje tenho muita pressa. Pressa! A gente se vê,
Na certa.
(TORQUATO NETO, 1982, p. 42, grifo nosso).*

Em negrito, o atear ao movimento; já em itálico, o clamor para que se abandone as velhas práticas. Romântico, tropicalista, pós-tropicalista, maldito. Acrescentamos mais uma camada ao corpo-poeta Torquato Neto: o *rock 'n' roll*. Pinçar essa atitude, tão “progressista” quanto o progresso, mas muito mais intensa, por seu volumoso corpo.

Torquato não pretendeu instaurar mudanças significativas na sociedade ou vincular-se à utopia da transformação social por meio de projetos revolucionários coletivos. A sua contestação está mais próxima a uma poética de resistência, que consiste em assumir o inconformismo, sua forma de ser e estar no mundo pela poesia, já que a linguagem poética ‘é a ponte entre o pensamento utópico e a realidade’ (PAZ, 1984, P. 143). Como um anti-herói rebelde, Torquato fez de seus escritos uma recusa romântica à ordem social (ANDRADE, 2002, p. 109).

Assim, a música “Refuse, resist”¹¹³ (1993), da banda brasileira Sepultura, será nosso mote para pensar a faceta *rock 'n' roll* de Torquato, na medida em que sua letra, ainda que criada vinte e um anos depois que Torquato ficou, clama por resistência:

Chaos A.D.
Tanks on the streets
Confronting police
Bleeding the plebs

Raging crowd
Burning cars
Bloodshed starts
Who'll be alive?

Chaos A.D.
Army in siege
Total alarm
I'm sick of this

¹¹³ “Recuse, resista”: Caos depois de Cristo/ Tanques nas ruas/ Confrontando a polícia/ Sangrando os plebeus// Multidão furiosa/ Queimando carros/ Derramamento de sangue se inicia/ Quem irá sobreviver?// Caos depois de cristo/ Exército em cerco/ Alarme total/ Estou cansado disto// Dentro do estado/ A guerra é criada/ Terra de ninguém/ Que merda é essa?// Recuse, resista, recuse// Caos depois de cristo/ Desordem desencadeada/ Começando a queimar/ Começando a linchar// Silêncio significa morte/ Permaneça de pé/ Medo interno/ Seu pior inimigo// Recuse, resista/ Recuse, resista.”

Inside the state
 War is created
 No man's land
 Who'll be alive?

Refuse, resist, refuse

Chaos A.D.
 Disorder unleashed
 Starting to burn
 Starting to lynch

Silence means death
 Stand on your feet
 Inner fear
 Your worst enemy

Refuse, resist
 Refuse, resist
 (SEPULTURA, 1993)

A obra de Torquato Neto, especialmente a coluna Geleia Geral, clama pela resistência, insiste na recusa daquela sombra que pendia sobre o Brasil à época da ditadura. Mas, para além disso, pulsa pelos novos ares, por uma nova forma de pensar. Ainda que Torquato não pretendesse “instaurar mudanças”, seu discurso vorticoso opera em estética semelhante a do rock, com denúncia da calamidade e do caos. Só para aqueles “cidadãos civilizados” (“Bichos escrotos”, Titãs) ou para os “contentes” (“Let’s play that”, Torquato Neto) a morte assusta mais do que a vida.

A expressa aversão às consequências dos modos de produção capitalista parece o principal fio motivador para estar “à margem”. No entanto, é crucial constatar que os poetas, dos anos 1960 até os anos 1980, não estão mais sozinhos, estão em grupo, compartilhando e fazendo repercutir suas questões, seja através da panfletagem ou de veículos de massa (jornal e cinema, no caso do Torquato Neto; e televisão e *shows*, no caso dos Titãs). A empreitada dos artistas da margem reverbera buscando, na maioria das vezes, a conciliação. Um uso mais plausível e generoso das criações humanas, que, afinal, deveriam tornar a vida mais aconchegante.

O vínculo de Torquato Neto com o romantismo estabelecido pela estética confessional, pessimista e de crítica social, não ultrapassa o nível da sugestão de semelhanças que desvanecem com as diferenças epocais, discursivas e existenciais. A sensação de estar vivenciando a mudança dos tempos traz insegurança, dificuldade de compreensão, mas não para aqueles como Torquato, pois, esses se dispõem a ser levados

pelos novos ares em todas as frentes que atuou: poeta, letrista, jornalista, agitador cultural, diretor e roteirista de cinema, etc.. Mas Torquato transbordou a estética sugerida. Na obra e na vida de Torquato, a perspectiva de um mundo diferente não é um discurso, mas uma aposta existencial, uma prática traduzida tanto nos versos quanto nas atitudes mais cotidianas. Não há distância. Torquato e sua obra estão em meio aos acontecimentos.

quando eu nasci
 um anjo louco muito louco
 veio ler a minha mão
 não era um anjo barroco
 era um anjo muito louco, torto
 com asas de avião

eis que esse anjo me disse
 apertando minha mão
 com um sorriso entre dentes
 vai bicho desafinar
 o coro dos contentes
 vai bicho desafinar
 o coro dos contentes
 let's play that
 (TORQUATO NETO, 1982, p. 431)

O ser mágico do poema “Let’s play that” é apresentado como moderno, é um anjo com asas de avião. Por mais torto que seja o anjo, por mais que alguns olhos questionem suas qualidades celestes, o eu poético aceita essa filiação e passa agir conforme o convite em inglês – “Let’s play that” –, qual seja, recebendo a cultura globalizada.

Não é um poeta enclausurado, nem contemplativo, pelo contrário, trata-se de um poeta em movimento contínuo. Sua estética engendra dois deslocamentos simultâneos: estiliza o discurso sombrio da tradição e atua como um vórtice sobre os discursos que ganham voz a partir dos anos 1950. Em seus textos para a coluna “Geleia geral”, publicada no jornal *Última Hora*, entre 1971 e 1972, transparece o quão atento Torquato estava aos acontecimentos do mundo, principalmente o artístico e o político. Dentre tantos outros, noticiou em “tempo real” os movimentos do mundo da MPB e do *rock ‘n’ roll*, tanto que, nesse último caso, Rolling Stones, Beatles, Santana, Rod Stewart, The Doors, John Lennon, Davis Bowie, Jimmy Hendrix, etc. são figuras fáceis em suas notas jornalísticas.

No texto do dia 02 de setembro de 1971, intitulado “Hoje é dia”, Torquato Neto mistura a estreia da peça *Hoje é dia de Rock*¹¹⁴, de José Vicente, com o avistamento de OVNI em Minas Gerais, tudo regado pela referência à era de Aquarius celebrada pelos hippies dos anos 1960-1970. Segue um trecho que subdividimos e enumeramos de um a cinco para facilitar a leitura:

[1] Na ópera-rock *Superstar*, Cristo pergunta aos gritos, ao Pai, se vai ser mais noticiado com sua morte. No nosso ritual de ressurreição, HOJE É DIA DE ROCK, pra falar das coisas d’Ele, nossas, a gente recorre aos gritos, à comunicação de massas que não pintava em Israel IV AC. [2] O horror está em volta. Na Europa e nos Estados Unidos, depois da vertigem dourada do apostolado dos Beatles à Woodstock, viajantes desiludidos, carpidores do “sonho acabou”, se lançam à violência, à luta nas mesmas armas, o mesmo horror. Um líder que se diz o novo filho do Homem, Charles Manson, declara, que se *Let it be* dos Beatles surgisse antes do *Let it bleed* dos Rolling Stones, não teria havido massacre. [3] Os Stones em sua santidade diabólica fazem autocrítica de terem esquecido o terceiro mundo. A gente acredita que do maior horror nasce a maior maravilha. Não mais ser classe para si, mas ser para si, que é ser pro todo. Responder à altura já era, – responda nas alturas. [4] Daqui do fim, o começo do mundo, a gente começa a falar a única linguagem presente: o Evangelho do Rock, a boa nova de que o sonho está só começando, que é preciso estar desperto porque está próximo o Reino da Paz. A *Recherche du Temps Perdu* já era. O vir a ser já era. Não há mais espera possível. Right Now! [5] Há peregrinos por todo o país, anunciando a alegria. Nós subimos ao palco com nossas mochilas plenas da mágica estrada aberta, para partilhar o caminho do sonho. A gente fala o texto do Zé Vicente, de uma poesia iluminada, alucinada. Minas e Alpha Centauro, passado próximo e mais que perfeito. Zé recria Minas, a família. A gente se recria, não mais ainda em Minas, Alpha Centauro já não ainda. Os estrangeiros estão chegando. Um planeta vem de encontro à Terra. Um encontro com os anos cinquenta, início da maior incidência de Peixes sobre Babilônia: os canivetes sangrando. Somos dezessete crianças em flautas doce, celebrando o início da reconquista do Paraíso na Terra. Essa *Incredible String Band* chega em setembro com a primavera. A bandeira está hasteada: a porta do Sol está aberta à sua frente, e você não tira os olhos do chão. Não seja só. *Get together!* Depois de séculos de sofrimento humano, HOJE É DIA DE ROCK. Viaje conosco ao novo tempo, *Baby*, num cântico de aleluia em ritmo de rock!

Assinado: Teatro Ipanema.

P.S. – Quem mandar fotos de Minas (com ou sem disco voador) pode achar o mapa da mina: Um milhão de prêmio. O endereço pra fotos e embarque é: Rua Prudente de Moraes, 824 (TORQUATO NETO, 1982, p. 45).

¹¹⁴ A peça conta a história dos cinco filhos de Pedro Fogueteiro, moradores de uma cidade do interior de Minas Gerais, em sua busca de identidade em um momento de transformação vivido pela juventude em todo o mundo, principalmente a partir da influência das músicas de rock.

A ironia é pungente. Primeiro a preterição dos ensinamentos de Cristo e a exaltação de sua morte, seguida da referência jocosa à evolução dos meios de comunicação. No trecho de número dois, a falácia da justificativa para a violência é denunciada: Charles Manson foi um assassino em série e a música dos Beatles foi lançada antes da dos Rolling Stones. No terceiro tópico, o poeta pede mais generosidade entre as pessoas. No quarto, a celebração dos novos tempos, da efervescência artística e intelectual, por isso, considera-se a busca do tempo perdido algo muito “careta” e reacionário, como se dizia à época. No quinto e último trecho, a descoberta de um novo planeta, o burburinho em torno dos discos voadores, a referida peça teatral, a astrologia, tudo se une em prol dos novos tempos. É urgente agir. O texto é “rápido e rasteiro”, pulsante como um *show* de rock.

O “coro dos contentes” rotularia a obra de Torquato Neto de extravagante e dada ao “desbunde”. Não sabiam ainda tratar-se de mais um bicho escroto, saindo do esgoto, entrando “nos sapatos do cidadão civilizado”. Não sabiam que era a hora dos bichos escrotos tomarem a face da Terra e desafinarem o coro dos bichinhos de pelúcia.

O processo de afirmação do vínculo inelutável entre vida e arte, entre ação e discurso, aproxima Torquato Neto e Titãs. O poeta e a banda se manifestam com consciência estética, atuam sobre sua obra constantemente, não apenas reformulando, mas criando mais e mais, acrescentando outras referências culturais e experimentando outras possibilidades performáticas nos campos poético e musical. Num movimento de generosidade mútua, embora póstumo, o diálogo entre os Titãs e Torquato Neto em “Go back” permite dar voz ao poema e contaminar o rock com a poesia indecível e tensa – porque, a um só tempo, melancólica e alegre – do Nosferatu tropicalista. As quatro versões registradas da música mostram o quanto a mudança é integrada e esperada na estética titânica, que permanece aberta às novas impressões, como podemos depreender das palavras de Sérgio Britto:

A capacidade de nos reinventarmos e a nossa vontade de fazer as coisas acontecerem é o que faz a diferença. Sempre fomos uma banda estradeira, com muitos shows Brasil afora, além de muitos discos e tentativas. Atrás de tudo isso tem ainda a nossa relação verdadeira e de paixão com a música e a qualidade das nossas composições. Às vezes, um artista faz uma música boa, mas depois não faz mais nenhuma. Isso é fruto do nosso talento. Depois de tanto tempo de estrada, algo de bom sei que a gente tem (BRITTO, 2016).

Os frutos se multiplicaram. Além da versão (parte em português, parte em espanhol) registrada pela própria banda como tema de novela em 2010, “Go back” foi regravada quatro vezes por outros artistas: Só pra Contrariar, álbum *Que se chama amor* (1993); Paralamas dos Sucessos, álbum *Severino* (1994); LS Jack, no disco que tem por título o próprio o nome da banda (1999); e Patrícia Marx, álbum *Charme do mundo* (1999). No entanto, só as duas primeiras versões mantêm os dois poemas de Torquato Neto. As duas últimas inserem outras falas, recitando apenas os dois últimos versos – “adeus amor adeus/ e vem”.

Em 2010, a banda Maldita, por sua vez, gravou a música dos Titãs, desentranhada do livro do Marquês de Sade, com um arranjo mais pesado, acrescentando alguns poucos ajustes à letra e o relato dos atos do curioso imperador romano: “Nero Claudius Cesar Augustus Germanicus imperador/ temido e odiado pelos cristãos praticou o infanticídio/ cultuou o incesto e executou a própria mãe” (“Dissertação do papa sobre o crime seguida de orgia”, 2010). A faixa faz parte do álbum *Nero* (2010), cuja resenha feita pela banda afirma o imperador como arquétipo da compulsão e impulsão da alma humana. Trata-se de garotos “em meio a um cenário atemporal e bucólico que remete a uma versão moderna e sonora da divina comédia de Dante”, misturando *trash metal* e poesia (MALDITA, 2010). Apenas a título de curiosidade, o álbum conta ainda com a faixa intitulada “O encontro de Nelson Rodrigues com Marquês de Sade no inferno”. Na estética pós-moderna, “palavras não têm cor/ Palavras não têm culpa”, somos nós que as criamos e recriamos para que o pulso continue a pulsar.

4. ENCONTRO 02 – METALLICA E ERNEST HEMINGWAY: “*FOR WHOM THE BELL TOLLS*”¹¹⁵

4.1 *KILL 'EM ALL*^{116,117}

“Hit the lights” (“Apague a luz”, porque o *show* vai começar). Quando Ernest Hemingway lançou o romance *For whom the bell tolls* em 1940, o que saltou aos olhos foi a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). E a recepção não poderia ser diferente para um livro lançado logo após a própria guerra que lhe serve de pano de fundo, e no início de outra, a II Guerra Mundial (1939-1945), de proporções ainda maiores, ali no mesmo continente europeu, envolvendo muitos outros países.

Em *The Spanish Civil War – 1936-1939* (2002), a pesquisadora britânica Frances Lannon explica como esse conflito ocupa um ponto crucial na história das guerras, especialmente em termos militares:

At one extreme, cavalry charges still sometimes proved effective, as in the Nationalist attack north of Teruel in February 1938. On the other, the use of air power, and the vital importance of supremacy in the air, pointed directly to the technology of the Second World War. One of the reasons that the Civil War lasted as long as it did is that air superiority oscillated between the two sides several times¹¹⁸ (LANNON, 2002, p. 91).

“Phantom Lord” (“Lorde fantasma”, a personificação do barulho da guerra). Embora essa guerra civil seja vista, para além da Espanha, como um ensaio para a II Guerra Mundial, ela foi devastadora dentro das fronteiras do próprio país. Os números são assustadores: em uma população de cerca de 24 milhões, mais de um milhão foi diretamente atingida – só o número de mortos varia entre 500 e 800 mil¹¹⁹, além de milhares de feridos, desaparecidos e exilados. Laia Balcells desvela quem esteve por trás dessa barbárie:

¹¹⁵ “Por quem os sinos dobram”. Romance de Ernest Hemingway, de 1941 e música da banda Metallica, de 1984.

¹¹⁶ “Mate todos”. Álbum de estreia da banda Metallica, de 1983.

¹¹⁷ Todas as músicas citadas neste subcapítulo são do álbum *Kill 'em all* (1983), da banda Metallica. Seus títulos estão entre aspas, seguidos da tradução entre parênteses.

¹¹⁸ “Em um extremo, as cargas de cavalaria ainda se mostraram eficazes, como no ataque nacionalista ao norte de Teruel, em fevereiro de 1938. No outro, o uso de poder aéreo e a importância vital da supremacia no ar, apontou diretamente para a tecnologia da II Guerra Mundial. Uma das razões para a guerra ter durado tanto, foi a oscilação do poderio aéreo entre os dois lados [que se enfrentavam].”

¹¹⁹ Segundo Laia BALCELS (2012, p. 04-05), a estimativa é de 800 mil, mas os historiadores ainda não bateram o martelo.

The civil war took place between two main political blocs: 1) the army of the Republican government or Loyalists, which also included militias of political parties, trade unions, and the International Brigades; I include all of them under the label of the ‘left’, even though there were important differences between them, including intense rivalries that eventually led to violent clashes; 2) the army of the rebels (Francoists or Nationalists), which also included factions of the regular army and various militias; I include them all under the label of the ‘right’. The right won the war, and Spain became a military dictatorship led by General Francisco Franco that lasted until 1975, when Franco died and a transition to democracy began¹²⁰ (BALCELS, 2012, p. 05).

Durante a guerra civil espanhola formou-se uma verdadeira “Metal militia” (“Milícia *metal*”): a Alemanha, de Adolf Hitler, e a Itália, de Mussolini, apoiaram os Nacionalistas, enquanto a União Soviética, de Stalin, esteve ao lado dos Republicanos e começou a mostrar ao mundo seu poderio bélico. Porém, nosso foco será o quarto dentre “The four horsemen” (“Os quatro cavaleiros”) do Apocalipse: os Estados Unidos.

“Anesthesia – Pulling teeth” (“Anestesia – Arrancando dentes”). Neste sentido, podemos referir a longa entrevista concedida a Sylvere Lotringer em *Guerra pura: a militarização do cotidiano* (1984), na qual Paul Virilio propugna o entendimento da guerra como uma questão de espaço e tempo. O espaço é a *polis*, cidade-estado onde o cidadão se faz. Já o tempo, na inteligência militar, está em sua terceira fase. Na primeira, o tempo da tática, característica da arte da caça; na segunda fase, o tempo da estratégia, recorrendo-se à política, ao Estado e à organização; por fim, o tempo da logística, através da qual se busca o efeito de qualidade, aliando tecnologia e velocidade (cf. VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 13-24).

Um “Whiplash” (“Estalo do chicote” ou “Chicotada”) e a logística trouxe a Guerra Total, um estado permanente de guerra, a ameaça constante do fim nuclear que nos assombra desde a II Guerra Mundial, pois ainda não terminou, apenas se desdobrou na Paz Total, a guerra continuada por outros meios (cf. VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 32-33). A bomba nuclear nos faz vislumbrar o extermínio e o genocídio à distância de um apertar de botão. “É óbvio que o advento da arma final modificou completamente a

¹²⁰ “A guerra civil aconteceu entre dois blocos políticos principais: 1) o exército do governo republicano ou legalistas, que inclui também milícias de partidos políticos, sindicatos e as Brigadas Internacionais; incluo todos sob o rótulo ‘esquerda’, mesmo que houvesse diferenças importantes entre eles, inclusive intensa rivalidade que no final levou a confrontos violentos; 2) o exército dos rebeldes (Franquistas ou Nacionalistas), que inclui facções das forças armadas e várias milícias; eu os incluo sob o rótulo ‘direita’. A direita venceu a guerra e a Espanha passou a ser governada por uma ditadura militar comandada pelo General Francisco Franco, que durou até 1975, quando Franco morreu e a transição para a democracia começou.”

questão da guerra. [...] Não podemos nos enganar: há um fenômeno de Guerra que está ligado à arma final, à possibilidade de se usar a arma final e também à sua preparação logística” (VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 26).

“Jump in the fire” (“Pule no fogo”) e veja a Guerra Pura, a guerra não declarada mas em movimento, a guerra permanente, que opera nas ciências, colocando o conhecimento a serviço do fim. A máquina de guerra não se faz só de explosivos, mas também com comunicação e vetorização, que compõem a logística e são usadas pelas grandes empresas para pressionar umas às outras e aos Estados (cf. VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 28-29). A tecnologia e a automação da guerra permitem que o militar aperte um botão e vá embora sem presenciar as consequências devastadoras desta ação, o míssil realiza tudo sozinho e de forma automática e autônoma – até mesmo a “Experiência e [a] pobreza”¹²¹ foram subtraídas do soldado. Por outro lado, a Guerra Pura nos fez soldados civis, pensamos em logísticas, agimos em velocidade, atuamos e colaboramos com o estado permanente de guerra, principalmente quando somos condescendentes com a arma final (Vem, meteoro!). E esse é o grande golpe de sorte do terrorismo militar: as pessoas não o reconhecem enquanto tal nem nelas mesmas, não enxergam a parte militarizada de sua identidade, de sua consciência, de suas ações mais cotidianas (cf. VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 27).

“Motorbreath” (“Bafo de motor”, no país das máquinas; nos arredores rurais, “Bafo de onça”). Antes da Revolução Industrial, como não houvesse meios de recorrer à velocidade, a estratégia (militar, mas também econômica, política etc.) era criar freios, modos de conter (murallas, barreiras, normas). Com o advento das máquinas, a situação mudou, uma vez que a tecnologia mecânica possibilitou não só a reprodução compulsória de objetos, “mas sobretudo um meio de fabricar velocidade com o motor a vapor, e depois com o motor a explosão” (VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 51). Então, tornou-se patente que “velocidade é violência” (VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 39). Um movimento qualquer feito com velocidade torna-se violento. Assim, cada máquina criada, quando em velocidade, produz violência. Criá-las significou também engendrar seus respectivos acidentes: ao barco, ao trem, ao avião, correspondem naufrágios, colisões e outros desastres. A obscenidade da tecnologia procura esconder e olvidar o acidente, investindo tão somente na tecnofilia (cf. VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 40), o que leva a sociedade a compreender a máquina como uma coisa benéfica e mesmo soteriológica, o

¹²¹ Título do ensaio de Walter Benjamin, de 1933, que fala da perplexidade dos sobreviventes da I Guerra Mundial.

que, por consequência (ou junto disso), determina a vinculação do poder à velocidade, ocultando a questão do acúmulo de riqueza proveniente do controle da velocidade.

“Seek and destroy” (“Procure e destrua”). Com as mudanças (velocidade e logística) mencionadas, o papel de árbitro das práticas políticas enfraqueceu e, conseqüentemente, ações extremas se tornaram uma realidade. Os Estados, inclusive, tornaram-se terroristas na medida em que realizam atos de guerra sem que haja guerra declarada (cf. VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 34). E o citado quarto cavaleiro do Apocalipse é o campeão nesse quesito. Ao longo do século XIX, os Estados Unidos se envolveram em duas guerras maiores contra a Inglaterra e o México (por soberania e território, respectivamente), bem como outros conflitos na América e na Ásia. Desde o fim de sua Guerra Civil (1861-1865), veem se envolvendo regularmente em conflitos, somando quase duzentos ao longo do século XX. Poucos desses foram guerras declaradas, a grande maioria inclui operações ditas necessárias (comunicação e vetorização postas em prática) a certo ideal civilizatório. Todas realizadas fora do território norte americano (logística e tecnologia).

De acordo com Paul Virilio (1984, p. 19-20), a I Guerra Mundial foi a primeira guerra técnica, adotando com o tempo uma produção de suprimentos direcionada para fins militares. Tal se deu porque, no decorrer do conflito, os tais suprimentos chegaram ao fim – e este foi o momento da virada. Como a produção de insumos dos tempos de paz não fosse suficiente e adequada, os poderes militar, político e econômico entenderam que já não era mais possível separar a economia civil da economia de guerra, sendo necessário unificá-las sob a égide da economia de guerra, o que decretou o fim da economia política. Deste modo, graças às configurações geopolíticas, econômicas, tecnológicas, comunicacionais e logísticas em meados dos Novecentos, os Estados Unidos acabam por assumir o protagonismo do século XX, tornando-se a maior potência mundial da Era Contemporânea, o Império. “No remorse” (sem remorso):

No mercy for what we're doing
 No thought to even what we've done
 We don't need to feel the sorrow
 No remorse for the helpless one

War without end
 No remorse, no repent
 We don't care what it meant
 Another day, another death
 Another sorrow, another breath
 No remorse, no repent

We don't care what it meant
 Another day, another death
 Another sorrow, another breath

Blood feeds the war machine
 As it eats its way across the land
 We don't need to feel the sorrow
 No remorse is the one command

War without end
 No remorse, no repent
 We don't care what it meant
 Another day, another death
 Another sorrow, another breath
 No remorse, no repent
 We don't care what it meant
 Another day, another death
 Another sorrow, another breath

Only the strong survive
 No will to save the weaker race
 We are ready to kill all comers
 Like a loaded gun right at your face

War without end
 No remorse, no repent
 We don't care what it meant
 Another day, another death
 Another sorrow, another breath
 No remorse, no repent
 We don't care what it meant
 Another day, another death
 Another sorrow, another breath

Attack

Bullets are flying
 People are dying
 With madness surrounding
 All hell's breaking loose

Soldiers are hounding
 Bodies are mounting
 Cannons are shouting to take their abuse

With war machines going
 Blood starts to flowing
 No mercy given to anyone here

The furious fighting
 Swords are like lightning
 It all becomes frightening
 You know death is near

No remorse¹²²
(METALLICA, 1983)

4.2 *RIDE THE LIGHTNING*¹²³

Há uma distância de mais de 40 anos entre os Estados Unidos de Ernest Hemingway e aqueles da banda Metallica. Para a geração de Hemingway, a *Lost Generation*, a Europa ainda era o único referencial em termos civilizacionais. Já a geração do Metallica cresceu na maior potência mundial, podendo ter ciência de como isso aconteceu, pois as guerras e os conflitos foram transmitidos em tempo real e debatidos publicamente através dos meios de comunicação. Ao longo dessas quatro décadas, o país assumiu a liderança mundial praticando a economia de guerra, produzindo e vendendo guerra seja de forma literal, nas políticas de Estado ou através de sua extensa produção cultural, especialmente a quadrinista e a cinematográfica.

Em ambas as obras, os conflitos seguem o padrão histórico praticado por aquele país, ou seja, as operações se desenvolvem longe do território norte-americano. As obras de Hemingway refletem bem essa ideia do conflito além-mar, seus cenários são Cuba, França, Itália, Tanzânia. Já as guerras apresentadas pela obra do Metallica não são claramente situadas. Em uma perspectiva pós-moderna, as vozes que ali exprimem suas angústias poderiam estar em qualquer parte do planeta.

Não há heróis, nem salvadores da pátria nas obras romanesca ou musical. Há luta por ideias e ideais. Em suas músicas, o Metallica trata de pessoas comuns em situações análogas às personagens de Hemingway, tentando compreender-se no mundo à sua volta.

¹²² “Sem misericórdia para o que estamos fazendo / Sem pensamentos para o que fizemos / Não precisamos sentir o pesar / Sem remorso para os desamparados // Guerra sem fim / Sem remorso, sem arrependimento / Não nos importamos sobre o que isso significa / Outro dia, outra morte / Outra tristeza, outro fôlego / Sem remorso sem arrependimento / Não nos importamos sobre o que isso significa / Outro dia, outra morte / Outra tristeza, outro fôlego // O sangue alimenta a máquina de guerra / enquanto ela devora o caminho através da terra / Não precisamos sentir o pesar / Sem remorso é o único comando // Guerra sem fim / Sem remorso, sem arrependimento / Não nos importamos sobre o que isso significa / Outro dia, outra morte / Outra tristeza, outro fôlego / Sem remorso, sem arrependimento / Não nos importamos sobre o que isso significa / Outro dia, outra morte / Outra tristeza, outro fôlego // Só os fortes sobrevivem / Ninguém para salvar a raça mais fraca / Estamos prontos para matar todos os que vierem / Como uma arma carregada bem na sua cara // Guerra sem fim / Sem remorso sem arrependimento / Não nos importamos sobre o que isso significa / Outro dia, outra morte / Outra tristeza, outro fôlego / Sem remorso, sem arrependimento / Não nos importamos sobre o que isso significa / Outro dia, outra morte / Outra tristeza, outro fôlego // Ataque! // Balas estão voando / Pessoas estão morrendo / Com a loucura se aproximando / todo o inferno está se libertando // Soldados estão rondando / Cadáveres estão se amontoando / Canhões estão disparando e assumem seu abuso // Com as máquinas de guerra funcionando / O sangue começa a correr / Não há piedade para com ninguém // Uma luta furiosa / Espadas são como luzes / Tudo se torna assustador / Você sabe que a morte está perto // Sem remorso”.

¹²³ “Monte o relâmpago”, gíria usada por presos no corredor da morte, referindo-se à hora da morte por eletrocussão. Segundo álbum da banda Metallica, de 1984.

As perdas e a solidão sentidas pelas personagens compõem o *struggle* social e íntimo que experimentam, como demonstram tanto as *short stories* (“The snows of Kilimanjaro”, 1936; “In another country”, 1927) e os romances (*The old man and the sea*, 1952; *The sun also rises*, 1926), de Hemingway, quanto as músicas do Metallica – “Trapped under ice”, “Fight fire with fire”, “Ride the lightning”, “Fade to black”, “Escape”, todas incluídas no álbum *Ride the lightning* (1984), que nomeia este subcapítulo.

A morte é uma constante nas duas obras. Seus verbos são rondar, avizinhar-se, ameaçar, dentre outros. Poderíamos nomeá-la “Creeping death” (“Morte rasteira”), música também do álbum mencionado, a qual trata da morte em sua ação sorrateira sobre o povo hebreu, a mando do faraó Seti I, por medo de perder o poder: “Die by my hand / I creep across the land / Killing first-born man [...] So let it be written / So let it be done / I'm sent here by the chosen one / So let it be written / So let it be done / To kill the first born pharaoh son / I'm creeping death”¹²⁴ (METALLICA, 1984).

Outro ponto em comum é o temperamento de Ernest Hemingway e do letrista, vocalista e guitarrista James Hetfield. “Era viril, durão, sua personalidade remetia a uma época não remota em que colonizadores matadores de índios que falavam e caminhavam do seu jeito construíram os Estados Unidos, com armas fumegando” (WALL, 2013, p. 43). Embora traduza também o escritor, tal descrição refere-se ao homem à frente do Metallica, também afeito à caça, bebidas e conhecido pelo comportamento explosivo.

Parece que, de alguma forma, ambos canalizam o vigor de seus sentimentos para a escrita da dor do outro – ou da própria dor que supremem no outro. Em *For whom the bell tolls* (1940), Ernest Hemingway faz uso da barbárie da Guerra Civil Espanhola, do confronto entre a Frente Republicana e a Força Nacionalista, como cenário e *Leitmotiv* de histórias acerca de pessoas comuns. Acompanhamos, na narrativa, os passos de um grupo de civis republicanos em uma missão: destruir uma ponte. No entanto, o principal deslocamento é interno e ocorre através do fortalecimento do grupo na medida em que seus membros conquistam a confiança mútua, acolhendo o outro na sua diferença, enxergando para além dos rótulos. Despertar para o amor ao outro é a grande missão. Enquanto planejam e aguardam o momento de explodir a ponte, as personagens constroem pontes entre si, tendo como arrimo o conhecimento e o respeito pela singularidade de cada um.

¹²⁴ “Morra pelas minhas mãos / Vou rastejando pelas terras / Matando os primogênitos [...] Que seja escrito, que seja feito / Fui enviada pelo escolhido / Que seja escrito, que seja feito / Matar o primogênito do faraó / Sou a morte rastejante”.

Não poderia ser diferente num texto motivado por um sermão de John Donne (1572-1631), batizado posteriormente de “No man is an island”¹²⁵. Antes de se tornar pastor, o poeta escreveu poemas eróticos e teve seus versos classificados de metafísicos por deslocar conceitos nas metáforas, falar de amor em tom racional ou com paixão calculada, a ponto de transformar uma pulga em um mundo e ali unir os amantes – “The flea” (1633) – ou estender o corpo de sua amada às dimensões do continente americano (na complicada e questionável metáfora de terra a ser dominada) em “To his mistress going to bed” (1633): “Licence my roving hands, and let them go, / Before, behind, between, above, below. / O my America! my new-found-land”¹²⁶ (DONNE, 1633, s.p.).

Já pastor anglicano, John Donne prega o “Sermão XVII” (ou “No man is an island”), cujo supprassumo da mensagem pode ser admirado neste excerto:

No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee¹²⁷ (DONNE, s.d., p. 130).

Nas palavras de John Donne, a morte tem papel agregador. Nas reflexões que surpreendemos no texto, a morte figura como um chamado à união entre os homens. Não fosse este trecho do sermão servir de epígrafe do romance, talvez fosse mesmo impossível estabelecer qualquer relação entre Donne e Hemingway, já que parece não haver outras referências na obra além do próprio título, o qual, por si só, exigiria leitores mais atentos ou especializados. Da mesma forma, sem a transcrição do breve excerto do sermão de Donne, a leitura do romance correria o risco de restringir-se à aventura bélica, às questões políticas e ao repertório heteróclito de personagens agrupados sob a insígnia de “bando de *guerrilleros*”.

¹²⁵ “Nenhum homem é uma ilha”.

¹²⁶ “Deixa que minha mão errante adentre. / Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre. / Minha América! Minha terra à vista” (“Indo para o leito”, Tradução: Péricles Cavalcanti e Augusto de Campos). O poema foi musicado por Caetano Veloso e lançado como “Elegia”, em 1979.

¹²⁷ “Nenhum homem é uma ILHA isolada; cada homem é uma partícula do CONTINENTE, uma parte da TERRA se um TORRÃO é arrastado para o MAR, a EUROPA fica diminuída como se fosse um PROMONTÓRIO, como se fosse o SOLAR de teus AMIGOS ou o TEU PRÓPRIO; a MORTE de qualquer homem ME diminui, porque sou parte do GÊNERO HUMANO. E por isso não pergunte por quem os sinos dobram; eles dobram por ti” (HEMINGWAY, 1980, s.p.).

As traduções dos excertos do romance são nossas, salve anotações indicando Monteiro Lobato (HEMINGWAY, 1980), ou de Luis Peazê (HEMINGWAY, 2014).

Ainda sem a epígrafe seria impossível compreender que o som do sino da igreja à época de Donne atua como o som da guerra no século XX, informando que a morte está nos arredores – e não mais no campo de batalha. Também seria um desafio compreender que a história do romance trata do humano no âmbito coletivo, não do indivíduo que ora estampa sua capa. O indivíduo está ali para se fazer e se realizar como parte de um grupo, e a presença da morte o faz lembrar ou despertar, conforme o caso, para o universal, para a comunhão da humanidade.

Para compor a música “For whom the bell tolls” (1984), a banda Metallica elege o trecho mais vigoroso no sentido do encontro e da comunhão entre os homens. Trata-se do capítulo 27, no qual Hemingway narra as circunstâncias adversas enfrentadas por El Sordo, o líder de um grupo de guerrilheiros. Além de não gostar de seu esconderijo, El Sordo parece ter sido amaldiçoado por uma tempestade de neve no dia anterior. Fora isso, não encontrou a sorte costumeira quando do último ataque aos Nacionalistas, e ainda teve que sacrificar sua própria montaria (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 307-308). Gravemente ferido, o líder guerrilheiro se vê obrigado a proteger-se atrás do corpo de seu cavalo, de onde avista os corpos de outras montarias, de seus companheiros e dos inimigos.

A primeira estrofe da música contempla toda essa parte:

Make his fight on the hill in the early day
Constant chill deep inside
Shouting gun, on they run through the endless grey
On they fight, for they're right, yes, but who's to say?
For a hill, men would kill. Why? They do not know
Stiffened wounds test their pride
Men of five, still alive through the raging glow
Gone insane from the pain that they surely know¹²⁸
(METALLICA, 1984).

Os momentos que se seguem são dramáticos. A mente de El Sordo vagueia entre o que vê e a expectativa de que o avião de reconhecimento passe uma outra vez e acabe com aquela situação. A forma da montanha onde vivem começa a incomodá-lo como nunca: ““This hill is truly like a chancre”, Sordo thought, ‘and we are the very pus of

¹²⁸ “Faz sua luta na montanha ao amanhecer / Calafrio constante bem no fundo / Mais disparos, enquanto fogem no cinza infinito / Continuam a lutar pois estão certos, sim, mas quem pode afirmar? / Por uma montanha, homens matariam. Por quê? Eles não sabem. / Feridas enrijecidas testam seu orgulho. / Cinco homens permanecem vivos pelo brilho enfurecido / Enlouquecendo por uma dor que eles certamente conhecem”.

it”¹²⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 310). Joaquim, o mais jovem do bando, grita o lema do partido “Resistir y fortificar es vencer”¹³⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 308). Logo depois, numa tentativa de levantar o ânimo dos companheiros, acrescenta: “Pasionaria¹³¹ says it is better to die on your feet than to live on your knees”¹³² (HEMINGWAY, 1940, p. 309). Ao que um dos homens retruca: “Thou. Communist. Do you know your Pasionaria has a son thy age in Russia since the start of the movement?”¹³³ (HEMINGWAY, 1940, p. 309). Joaquim nega e acrescenta: “‘It’s a lie’, Joaquín said. ‘She would not do such a thing as keep a son hidden in Russia out of the war’”¹³⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 309), acreditando ainda que o garoto fora aprender novas técnicas de combate e logo estaria de volta.

A proximidade da morte clarifica a situação. Não há palavras de ordem possíveis, nem crenças, nem partidos. Há apenas a realidade crua e cruel de quem está prestes a morrer e de quem não está. Nos versos da música, o momento derradeiro soa poético. Especialmente na metáfora “ouvir o silêncio tão alto”, que, provavelmente, faz menção à espera da aeronave que nunca vem e à surdez que a personagem adquirira em combate, El Sordo significa “o surdo”. Em suas apresentações, o Metallica assinala com *performance* singular o derradeiro silêncio do líder guerrilheiro: todos os instrumentos são interrompidos e as luzes apagadas por um breve instante logo após o verso que indica a morte de El Sordo, procedimento que também acentua a *vis* poética dessa síntese da narrativa de Hemingway:

Take a look to the sky just before you die
It's the last time he will
Blackened roar, massive roar, fills the crumbling sky
Shattered goal fills his soul with a ruthless cry
Stranger now are his eyes to this mystery
Hears the silence so loud
Crack of dawn, all is gone except the will to be
Now they see what will be, blinded eyes to see¹³⁵

¹²⁹ “‘Essa montanha é realmente como um cancro’, El Sordo pensou, ‘e nós somos exatamente o pus da úlcera’”.

¹³⁰ “Resistir e fortificar é vencer”.

¹³¹ Apelido de Dolores Ibárruri (1895-1989), líder do Partido Comunista Espanhol.

¹³² “Passionária diz que é melhor morrer de pé que viver de joelhos” (Hemingway, 1980, p. 278).

¹³³ “Você, seu comunista! Sabe que desde o princípio do movimento a tal Passionária tem um filho da sua idade na Rússia?” (Hemingway, 1980, p. 278).

¹³⁴ “‘É mentira, com certeza’ – repetiu Joaquim. – ‘A Passionária não faria uma coisa assim, esconder um filho na Rússia, fora da guerra!’” (Hemingway, 1980, p. 278).

¹³⁵ “Dê uma olhada para o céu / Pouco antes de morrer / Será sua última vez / Rugido enegrecido, rugido massivo, / Preenche o céu prestes a desabar / Alvo destruído preenche sua alma / Com um lamento impiedoso / Estranhos são agora seus olhos para esse mistério / Ele ouve o silêncio tão alto / Raiar da manhã, tudo se foi / Exceto a vontade de viver / Agora eles veem o que será / Olhos cegos para enxergar”.

(METALLICA, 1984)

Os acontecimentos que envolvem El Sordo e seus quatro homens são uma história à parte dentro da narrativa principal do romance. Tais eventos se desenrolam onde de fato a guerra acontece, onde estão as crenças no partido Republicano e em sua governabilidade. Neste sentido, no capítulo 27, o título do romance e da música fazem mais sentido. O excerto de Donne costura os acontecimentos da narrativa como um fio quase tão invisível quanto a própria morte. No refrão, o ritmo de marcha militar se intensifica e o sino volta a badalar:

For whom the bell tolls
Time marches on
For whom the bell tolls¹³⁶
(METALLICA, 1984)

A banda escolhe o *underground* do romance para compor sua música: um soldado encarando a morte sozinho por horas a fio, após presenciar o fim de todos os seus companheiros. A urgência da ação encontra-se nas várias passagens da música e no ritmo de marcha militar que se impõe. Na versão de estúdio, durante 2:07 do total de 5:13 minutos, a banda mantém o instrumental como se estivesse a contar os vinte e seis capítulos anteriores. O dobrar dos sinos, que, *a priori*, acompanha a fúria dos instrumentos, cede à narrativa da morte. Mas a música não termina antes que esteja estabelecida a diferença entre o grupo de El Sordo e o outro bando (*mainstream*), ou mesmo em relação aos fascistas: “Now they see what will be / Blinded eyes to see”¹³⁷.

Já o capítulo do romance não encontra seu desfecho antes que seja narrado o outro lado da história. Um capitão, um tenente e um *sniper* rondam o lugar onde El Sordo e seus homens se escondem. Na dúvida se ainda havia algum sobrevivente, o capitão grita, ofendendo os guerrilheiros: “Red swine. Mother rapers. Eaters of the milk of thy fathers.”¹³⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 314). Como ninguém responde, ordena ao *sniper* que vá conferir, mas este recusa a missão, provocando violenta reação do superior:

“Why don’t you go, then?”

¹³⁶ “Por quem os sinos dobram / o tempo macha / Por quem os sinos dobram / O tempo marcha” [“time marches on” pode ser traduzido como “o tempo passa”, mas preferimos manter o verbo “marchar” pela referência bélica contextual.]

¹³⁷ “Agora eles veem o que será / Olhos cegos para ver”.

¹³⁸ “Porcos vermelhos! Estupradores de mães! Chupadores dos próprios pais!” (HEMINGWAY, 2014, p. 283).

“I don’t want to, my captain.”
 “You don’t want to?” The captain pushed the pistol against the small of the man’s back. “You don’t want to?”
 “I am afraid, my captain,” the soldier said with dignity”¹³⁹
 (HEMINGWAY, 1940, p. 316-317).

Os sentimentos se misturam. O homem católico diz blasfêmias. O oficial que deveria proteger o soldado aponta-lhe uma arma. O soldado que deveria lutar, recua. Logo após contemplar suas “baixas”, o tenente dá ordem ao soldado para que corte as cabeças do guerrilheiros, em seguida caminha até o corpo de um companheiro e diz:

“*Que cosa mas mala es la guerra,*” he said to himself. “What a bad thing war is.”
 “Then he made the sign of the cross again and as he walked down the hill he said five Our Fathers and five Hail Marys for the repose of the soul of his dead comrade. He did not wish to stay to see his orders being carried out.”¹⁴⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 322).

4.3 MASTER OF PUPPETS¹⁴¹

A guerra como a conhecíamos, aquela do confronto entre forças adversas e constituídas por homens e equipamentos, figura nos três primeiros álbuns do Metallica, mas é em *Master of puppets* que ela predomina. A capa¹⁴² traz um típico cemitério norte-americano, gramado, repleto de cruzeiras brancas idênticas e perfeitamente alinhadas. Saindo das cruzeiras, estão cordas de marionetes que sobem ao alto da imagem, de onde um par de mãos as comanda. Em seus versos, o mestre das marionetes revela quem é e a que veio:

Master of puppets I'm pulling your strings
 Twisting your mind and smashing your dreams
 Blinded by me, you can't see a thing
 Just call my name, 'cause I'll hear you scream
 Master
 Master

¹³⁹ “–Por que você não vai, então?

– Não quero ir, meu capitão.

– Você não quer ir? – o capitão estocou a parte inferior das costas do atirador com a pistola. – Você não quer ir?

– Estou com medo, meu capitão – disse o soldado com dignidade.” (HEMINGWAY, 2014, p. 284).

¹⁴⁰ “— *Qué cosa más mala es la guerra* — disse para si mesmo.

Fez o sinal da cruz e rezou cinco vezes o Pai-nosso e a Ave-maria, para o repouso das almas dos companheiros mortos, enquanto descia a colina. Não quis ficar para assistir às suas ordens serem cumpridas.” (HEMINGWAY, 2014, p. 289).

¹⁴¹ “Mestre das marionetes”. Terceiro álbum da banda Metallica, lançado em 1986.

¹⁴² Vide anexo.

Just call my name, 'cause I'll hear you scream
 Master
 Master¹⁴³
 (METALLICA, 1986)

No romance de Hemingway, a Guerra Civil Espanhola figura como estratégica e política, de acordo com a classificação de Paul Virilio em *Guerra pura: a militarização do cotidiano* (VIRILIO, LOTRINGER, 1984, p. 24). A serialização de etapas no conflito pode ser percebida logo no começo. Vicente Rojo prepara as ações; o General Golz comanda as ofensivas, encantado com a complexidade da operação que está sob sua responsabilidade; soldados especializados, como Robert Jordan, executam-nas. O viés estratégico ainda conserva algo de heroico, romântico e belo, como afirma o General Golz: “It is a very complicated and beautiful operation. As complicated and as beautiful as always. The plan has been manufactured in Madrid. It is another of Vicente Rojo, the unsuccessful professor’s masterpieces.”¹⁴⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 06).

A missão delgada a Robert Jordan, o protagonista, exige não só o aparato material e técnico. Explodir a ponte não é relevante, segundo o mesmo General Golz: “Absolutely nothing. Merely to blow the bridge is a failure.”¹⁴⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 05). Para garantir o sucesso, a intuição torna-se fundamental. Golz continua: “To blow the bridge at a stated hour based on the time set for the attack is how it should be done.”¹⁴⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 05).

Trata-se de uma guerra com lados estabelecidos do ponto de vista político-ideológico, há causas e ideais a serem defendidos. Em conversa com as personagens Pilar e Maria sobre regimes políticos, Robert Jordan demonstra compartilhar o antifascismo com os demais *guerrilleros*:

“Are you a Communist?”
 “No I am an anti-fascist.”
 “For a long time?”
 “Since I have understood fascism.”¹⁴⁷

¹⁴³ “Mestre das marionetes, eu controlo suas cordas / Retorcendo sua mente e esmagando seus sonhos / Cego por mim, você não vê nada / Apenas chame meu nome, pois eu ouvirei seu grito // Mestre / Mestre // Apenas chame meu nome, pois eu ouvirei seu grito // Mestre / Mestre”

¹⁴⁴ “É uma operação muito complicada e linda. Complicada e linda como todas. O plano foi preparado em Madri. É de Vicente Rojo; mais uma obra-prima do desastrado professor.” (HEMINGWAY, 1980, p. 06).

¹⁴⁵ “Absolutamente nada. Explodir a ponte é praticamente um fracasso.”

¹⁴⁶ “Mas fazer uma ponte ir pelos ares na hora estabelecida para o ataque, isso sim. Isso é tudo – e é o que você deve fazer.” (HEMINGWAY, 1980, p. 04).

¹⁴⁷ “É comunista?”

“Não. Sou antifascista – respondeu Jordan.

“Há muito tempo?”

(HEMINGWAY, 1940, p. 66).

Como um bom soldado, Robert Jordan entende a importante missão que lhe cabe e, apesar dos episódios nas linhas de frente, mantém o foco, desempenha o papel estratégico que lhe cabe. A guerra é psicológica, em particular contra si próprio:

Nobody but himself. He would not think himself into any defeatism. The first thing was to win the war. If we did not win the war everything was lost. But he noticed, and listened to, and remembered everything. He was serving in a war and he gave absolute loyalty and as complete a performance as he could give while he was serving. But nobody owned his mind, nor his faculties for seeing and hearing, and if he were going to form judgments he would form them afterwards. And there would be plenty of material to draw them from. There was plenty already. There was a little too much sometimes.¹⁴⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 134-136)

No entanto, entre os *guerrilleros*, a guerra já é total – todos os recursos humanos e técnicos à serviço do domínio e da aniquilação das forças inimigas. Suas ações são decididas sem cooperação e sem considerar nas consequências. Neste sentido, os versos da música “Battery” manifestam os sentimentos decorrentes deste permanente estado de guerra:

Lashing out the action, returning the reaction
Weak are ripped and torn away
Hypnotizing power, crushing all that cower
Battery is here to stay

Smashing through the boundaries
Lunacy has found me
Cannot stop the battery
Pounding out aggression
Turns into obsession
Cannot kill the battery

Cannot kill the family
Battery is found in me

Battery¹⁴⁹

“Desde que compreendi o que era o fascismo” (HEMINGWAY, 1980, p. 58).

¹⁴⁸ “‘Ninguém, a não ser eu mesmo. Sim, não me considero derrotista. A primeira coisa numa guerra é vencer. Se não vencemos, tudo o mais está perdido.’ Mas Jordan prestava atenção a tudo, e a tudo ouvia e de tudo se lembrava. Ele estava servindo na guerra com a mais absoluta lealdade e dando de si o máximo que era possível. Mas ninguém governava o seu espírito, nem as suas faculdades de ver e ouvir; e se tinha de formular juízos, fã-lo-ia mais tarde. Material que servisse de base a qualquer juízo jamais faltaria. Abundantíssimo. Demasiado, até.” (HEMINGWAY, 1980, p. 121-122).

¹⁴⁹ Açoitando a ação, retornando a reação / Fracos são rasgados e partidos / Poder hipnotizante, esmagando tudo que se acovarda / A agressão está aqui para ficar. // Esmagando através das fronteiras / A loucura me encontrou /

(METALLICA, 1986)

No primeiro encontro entre o norte-americano Robert Jordan¹⁵⁰ e Pablo, líder dos *guerrilleros*, já há o enfrentamento em termos de estratégia e ideologia. Pablo quer parte da dinamite que Roberto leva para a missão, mas este se recusa a cedê-la àquele (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 10). Pablo sente-se ofendido e, na tentativa de devolver a humilhação, desafia Roberto a avaliar seus cavalos (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 13). Em vários momentos, a disputa se torna acirrada. Pablo para Roberto: “‘You hear?’ He [Pablo] turned to Robert Jordan. ‘What right have you, a foreigner, to come to me and tell me what I must do?’”¹⁵¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 15). Também o velho Anselmo participa desta contenda, acusando Pablo de ter-se tornado capitalista: “‘Until thou hadst horses thou wert with us. Now thou art another capitalist more.’”¹⁵² (HEMINGWAY, 1940, p. 15). Pablo tem sua liderança contestada pela própria mulher, Pilar, e mesmo sua vida sofre ameaças por parte de outros integrantes do grupo, gerando vários momentos de tensão ao longo da narrativa.

A única coisa que mantém esses homens e mulheres juntos é a estratégia *partizan*, “the Russian term for guerilla work behind the lines”¹⁵³ (HEMINGWAY, 1940, p. 07). Sobra-lhes vontade de lutar, mas rejeitam o exército veementemente, decerto por conta do caráter ordenatório e hierárquico:

If he crosses to the other side of the lines they will take his horses and make him go in the army,” the gypsy said. “In me there is no love for being in the army either.”

“Nor is there in any other gypsy,” Anselmo said.

“Why should there be?” the gypsy asked. “Who wants to be in an army? Do we make the revolution to be in an army? I am willing to fight but not to be in an army.”¹⁵⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 26).

Impossível parar a agressão / Expelindo agressão / Tornando-se obsessão / Impossível matar a agressão // Impossível matar a família / A agressão encontrou em mim / Forças / Forças”.

¹⁵⁰ Daqui em diante será referido como Roberto, seu nome espanhol.

¹⁵¹ “‘Você entendeu?’ Ele [Pablo] voltou-se para Robert Jordan. ‘Que direito você, um estrangeiro, tem de vir aqui e me dizer o que fazer?’”

¹⁵² “Enquanto não tinha cavalos, andava lealmente conosco. Agora quem é Pablo? Apenas um capitalista a mais.” (HEMINGWAY, 1980, p. 14).

¹⁵³ “Termo russo para o trabalho de guerrilha atrás das linhas”.

¹⁵⁴ “– Se ele passar para o outro lado das linhas tomam-lhe os cavalos e metem-no no exército – advertiu o cigano. – Eu também não quero saber de entrar para o exército.

– No exército não há ciganos – lembrou Anselmo.

– E por que havia de haver? Ninguém quer entrar no exército. Então fizemos a revolução para cair no exército? Gosto de lutar, mas não do exército.” (HEMINGWAY, 1980, p. 23).

O que lhes traz adrenalina são os ataques, como o que fizeram ao trem em busca de suprimentos para a guerra e para consumo próprio. A narrativa do cigano, um dos membros do bando de *guerrilleros*, sobre o ataque ao trem mostra o grau da excitação que sentiram:

“Never in my life have I seen such a thing as when the explosion Was produced. The train was coming steadily. We saw it far away. And I had an excitement so great that I cannot tell it. We saw steam from it and then later came the noise of the whistle. Then it came chu-chu-chu-chu-chuchu steadily larger and larger and then, at the moment of the explosion, the front wheels of the engine rose up and all of the earth seemed to rise in a great cloud of blackness and a roar and the engine rose high in the cloud of dirt and of the Wooden ties rising in the air as in a dream and then it fell onto its side like a great wounded animal and there was an explosion of white steam before the clods of the other explosion had ceased to fall on us and the *máquina* commenced to speak ta-tat-tat-ta!” went the gypsy shaking his two clenched fists up and down in front of him, thumbs up, on an imaginary machine gun. “Ta! Ta! Tat! Tat! Tat! Ta!” he exulted. “Never in my life have I seen such a thing, with the troops running from the train and the *máquina* speaking into them and the men falling. It was then that I put my hand on the *máquina* in my excitement and discovered that the barrel burned and at that moment the old woman slapped me on the side of the face and said, ‘Shoot, you fool! Shoot or I will kick your brains in!’ Then I commenced to shoot but it was very hard to hold my gun steady and the troops were running up the far hill. Later, after we had been down at the train to see what there was to take, an officer forced some troops back toward us at the point of a pistol. He kept waving the pistol and shouting at them and we were all shooting at him but no one hit him. Then some troops lay down and commenced firing and the officer walked up and down behind them with his pistol and still we could not hit him and the *máquina* could not fire on him because of the position of the train. This officer shot two men as they lay and still they would not get up and he was cursing them and finally they got up, one two and three at a time and came running toward us and the train. Then they lay flat again and fired. Then we left, with the *máquina* still speaking over us as we left¹⁵⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 29-30).

¹⁵⁵ “– Nunca vi na vida uma coisa como aquela explosão. O trem se aproximava em marcha regular. Nós o avistamos de longe. Fiquei tão agitado que nem posso descrever. Vimos a fumaça e depois de um tempo ouvimos o apito. Ele veio fazendo chu-chu-chu-chu-chu, continuamente, apitos cada vez mais longos, e aí, no exato momento da explosão, as rodas da frente da locomotiva levantaram dos trilhos, e toda a terra pareceu subir numa gigantesca nuvem preta com o ronco da locomotiva soando nas alturas em meio à fumaça daquela nuvem espessa de poeira preta, destroços de madeira sendo jogados com fúria para o ar como num pesadelo, até que a locomotiva tombou de lado feito um animal abatido. Então houve uma outra explosão de fumaça branca, eram os vapores do enorme motor agonizante, perfurando a nuvem de terra que caía sobre nós todos, e nesse momento a máquina começou a falar ra-tá-tá-tá!? – Rafael falava agitando os dois punhos cerrados, para cima e para baixo, com os polegares levantados como se estivesse manipulando gatilhos invisíveis de uma metralhadora imaginária. – Nunca vi coisa igual na vida. Os soldados correndo do trem e a máquina cuspidando balas sobre eles, derrubando homens. Foi aí que, na minha excitação, botei a mão na máquina e descobri que o tambor queimava, naquele exato momento a velha me deu um tapa na cara e disse “Atire, ó idiota! Atire ou eu vou te abrir o cérebro com um chute”. Então, comecei a atirar na direção dos soldados que corriam para o topo da colina, mas não conseguia segurar firme a metralhadora. Depois, quando nos aproximamos do trem para ver o que havia sobrado para pegarmos, um oficial forçou

No entanto, a adrenalina da ação bélica não perdura. O dia a dia atrás das linhas de combate é entediante, mas não menos tenso e exigente, como revela o trecho da altercação entre o velho Anselmo, Roberto e Agustín, enquanto este último montava guarda:

“Halt. Who goes?” They heard a rifle bolt snick as it was drawn back and then the knock against the wood as it was pushed forward and down on the stock.

“Comrades,” Anselmo said.

“What comrades?”

“Comrades of Pablo,” the old man told him. “Dost thou not know us?”

“Yes,” the voice said. “But it is an order. Have you the password?”

“No. We come from below.”

“I know,” the man said in the dark. “You come from the bridge. I know all of that. The order is not mine. You must know the second half of a password.”

“What is the first half then?” Robert Jordan said.

“I have forgotten it,” the man said in the dark and laughed. “Go then unprintably to the campfire with thy obscene dynamite.”

“That is called guerilla discipline,” Anselmo said. “Uncock thy piece.”

“It is uncocked,” the man said in the dark. “I let it down with my thumb and forefinger.”¹⁵⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 44).

os soldados entrincheirados a virem para cima da gente apontando-lhes a pistola. Ele gritava, em pé, agitando no ar a pistola, se movimentando de um lado para outro, gritando atrás da linha do seu pelotão, e nós atirávamos nele sem conseguir acertá-lo. Alguns soldados se jogavam no chão e disparavam contra nós, o oficial sempre de um lado para o outro, brandindo a pistola, mas não conseguíamos atingi-lo, além de não podermos utilizar nossa máquina por causa da posição do trem. Vimos o oficial atirar em dois de seus homens, quando jogaram-se no chão, mas nem assim eles se levantaram. Ele urrava, praguejando contra os próprios homens e finalmente um, dois, três de cada vez começaram a correr em nossa direção e do trem. De repente todos se jogaram no chão e retomaram a carga de tiros. Foi aí que batemos em retirada com a máquina dos soldados inimigos cuspidando fogo sobre nossas cabeças.” (HEMINGWAY, 2014, p. 37-38).

¹⁵⁶ “– Alto! Quem vem lá?

Eles ouviram o barulho típico de um rifle sendo engatilhado, a batida seca do disparador puxado para trás, na madeira do cabo e no retorno de encontro à ferragem do cano.

– Camaradas – apressou-se Anselmo em dizer.

– Que camaradas?

– Camaradas do Pablo – respondeu o velho. – Tu não estás reconhecendo a gente?

– Estou, mas são as ordens. Tens a senha?

– Não. Nós viemos lá de baixo.

– Eu sei – disse o homem, do escuro. – Vocês vieram da ponte. Eu sei de tudo. Mas a ordem não é minha. Vocês têm que saber a segunda parte da senha.

– Então qual é a primeira parte? – disse Robert Jordan.

– Eu esqueci – disse o homem, do escuro, e soltou uma risada. – Então vai (...) naquele acampamento com esta tua dinamite de merda.

– Isto é a chamada disciplina de guerrilha – disse Anselmo para Robert Jordan. – Desengatilhe a sua arma.

– Está desengatilhada – falou o homem. – Estou segurando o gatilho com o meu polegar e o dedo indicador.” (HEMINGWAY, 2014, p. 50).

Diferenças culturais e idiossincrasias particulares não demoram a aflorar. A displicência dos espanhóis exaspera o norte-americano. E mesmo o velho Anselmo parece irritar-se com o descuido de Agustín ao manter uma da arma engatilhada e apontada para seus próprios companheiros:

“Thou wilt do that with a Mauser sometime which has no knurl on the bolt and it will fire.”

“This is a Mauser,” the man said. “But I have a grip of thumb and forefinger beyond description. Always I let it down that way.”

“Where is the rifle pointed?” asked Anselmo into the dark.

“At thee,” the man said, “all the time that I descended the bolt. And when thou comest to the camp, order that some one should relieve me because I have indescribable and unprintable hunger and I have forgotten the password.”

“How art thou called?” Robert Jordan asked.

“Agustín,” the man said. “I am called Agustín and I am dying with boredom in this spot.”¹⁵⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 44-45).

Os guerrilheiros estão sempre tensionados entre o tédio provisório e a insanidade espreitante. A solidão, a fome, o cansaço e a espera são investidas na raiva contra o inimigo, qualquer que seja ele. Há, ali, “The thing that should not be”¹⁵⁸:

Drain you of your sanity
Face the thing that should not be

Fearless Wretch
Insanity
He watches
Lurking beneath the sea
Great Old One forbidden site
He searches
Hunter of the Shadows is rising
Immortal
In madness
You dwell¹⁵⁹
(METALLICA, 1986)

¹⁵⁷ – Tu não farias isso com uma Mauser que não tem ranhura no ferrolho e pode disparar.

– Isto aqui é uma Mauser! – gritou o homem. – Mas eu tenho firmeza nos dedos. Sempre seguro o gatilho assim.

– Para onde está apontado o rifle? – perguntou Anselmo do meio da escuridão.

– Para ti, o tempo todo desde que soltei o ferrolho. E quando tu chegares no acampamento, manda alguém vir me render porque eu estou com uma fome descomunal e também porque esqueci a senha!

– Como te chamas? – perguntou Robert Jordan.

– Agustín – disse o homem. – Me chamo Agustín e estou morrendo de tédio neste lugar.” (HEMINGWAY, 2014, p. 51).

¹⁵⁸ “A coisa que não deveria existir”

¹⁵⁹ “Livre-se de sua sanidade / Encare a coisa que não deveria existir // Maldito destemido / Insanidade / Ele observa / Espreitando por debaixo do mar / Grande ancião, / Local proibido / Ele procura / Caçador das sombras ergue-se, / Imortal / Na loucura você habita”

A insanidade toma a forma da violência, como se observa no episódio grotesco da investida dos guerrilheiros contra uma cidade, ocasião em que assassinam as autoridades políticas e clericais em praça pública, com a população, inclusive os familiares das vítimas, olhando à distância. O constrangimento inicial dos *peasants* não demora a desaparecer, como revela Pilar: “It was then I knew that the lines had become cruel and it was first the insults of Don Ricardo and second the cowardice of Don Faustino that had made them so”¹⁶⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 114).

Antes da morte cruel de Dom Faustino e Dom Ricardo, o bando estava cauteloso e hesitante. Contudo, o pudor declina diante da reação demasiado escandalosa de tais autoridades, principalmente Dom Faustino, figura odiada e ridicularizada na cidade. Tanto que, após a sua execução, um *peasant* comenta: “There may be giants and dwarfs,’ the first peasant said. ‘There may be Negroes and rare beasts from Africa. But for me never, never will there be anything like Don Faustino. But let’s have another one! Come on. Let’s have another one!’”¹⁶¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 115).

Não raro, na guerra, até meninos são convertidos em assassinos. Convocados para defender a pátria em nome dos mais diversos e contraditórios ideais, simultaneamente matam o outro e a eles mesmos, sem nunca perceberem que não passam de “Disposable heroes”:

Bodies fill the fields I see, hungry heroes end
 No one to play soldier now, no one to pretend
 Running blind through killing fields, bred to kill them all
 Victim of what said should be
 A servant 'til I fall

Soldier boy, made of clay
 Now an empty shell
 Twenty-one, only son
 But he served us well
 Bred to kill, not to care
 Do just as we say
 Finished here
 Greetings, Death
 He's yours to take away

Back to the front
 You will do what I say, when I say
 Back to the front

¹⁶⁰ “Percebi que as fileiras se tinham tornado cruéis, primeiro por causa dos insultos de Dom Ricardo e depois por causa da covardia de Dom Faustino.” (HEMINGWAY, 1980, p. 103).

¹⁶¹ “Pode haver gigantes e anões. Pode haver negros e bichos raros na África, mas, para mim, nunca, nunca haverá nada igual a Dom Faustino. Ah!, ah! Mas que venha outro. O tempo vai correndo.” (HEMINGWAY, 1980, p. 104).

You will die when I say, you must die
 Back to the front
 You coward
 You servant
 You blind man

Barking of machinegun fire does nothing to me now
 Sounding of the clock that ticks, get used to it somehow
 More a man, more stripes you bare, glory-seeker trends
 Bodies fill the fields I see
 The slaughter never ends

Soldier boy, made of clay
 Now an empty shell
 Twenty-one, only son
 But he served us well
 Bred to kill, not to care
 Do just as we say
 Finished here
 Greetings, Death
 He's yours to take away

Back to the front
 You will do what I say, when I say
 Back to the front
 You will die when I say, you must die
 Back to the front
 You coward
 You servant
 You blind man

Why, am I dying?
 Kill, have no fear
 Lie, live off lying
 Hell, hell is here

I was born for dying

Life planned out before my birth, nothing could I say
 Had no chance to see myself, molded day by day
 Looking back I realize, nothing have I done
 Left to die with only friend
 Alone I clench my gun

Soldier boy, made of clay
 Now an empty shell
 Twenty-one, only son
 But he served us well
 Bred to kill, not to care
 Do just as we say
 Finished here
 Greetings, Death
 He's yours to take away

Back to the front

You will do what I say, when I say
 Back to the front
 You will die when I say, you must die
 Back to the front
 You coward
 You servant
 You blind man

Back to the front¹⁶²
 (METALLICA, 1986)

4.4 AND JUSTICE FOR ALL¹⁶³

A ironia contida no título *And justice for all* se extrapola com a audição das nove faixas do álbum. Um país que prega a liberdade e celebra as oportunidades oferecidas, tem seus pilares devastados, principalmente pela ganância financeira: justiça (“...And justice for all”), liberdade (“Eye of the Beholder”, “The shortest straw”), sanidade (“The frayed ends of sanity”), religião e família (“Harvester of sorrow”, “To live is to die”, “Dyers eve”) e até o próprio planeta Terra (“Blackened”).

A banda Metallica prioriza temas como a dor, a angústia, a frustração, as dificuldades nas relações interpessoais, o peso da tradição cultural, os quais, referidos

¹⁶² “Corpos enchem os campos que vejo, heróis famintos morrem / Não há mais ninguém para brincar de soldado agora, ninguém para fingir / Correndo cego pelos campos da matança, nasci para matar todos eles / Vítima do que disseram que eu iria ser / Um servo até eu cair // Soldadinho, feito de argila / Agora, uma carapaça vazia

Vinte e um, filho único / Mas ele nos serviu bem / Criado para matar, não para cuidar / Faça apenas o que mandamos / Terminado aqui, Conheça a morte / Ele é seu, você pode levar embora // Volte ao *front* de batalha!

Você vai fazer o que eu disser, quando eu disser / Volte ao *front* de batalha! / Você vai morrer quando eu disser: “Você deve morrer” / Volte ao *front* de batalha! / Seu covarde! / Seu servo! / Seu cego! // O uivo dos disparos das metralhadoras, não me faz nada agora / O som do relógio que se movimenta, se acostume com ele de algum jeito / Mais um homem, quanto mais "listras", mais glória / Corpos enchem os campos que vejo / O massacre nunca termina // Soldadinho, feito de argila / Agora, uma carapaça vazia / Idade: 21, filho único / Mas ele nos serviu bem / Nasceu para matar, não para dar a mínima / Faça igual ao que nós mandamos / Terminado aqui, Conheça a morte / Ele é seu, você pode levar embora // Volte ao *front* de batalha! / Você vai fazer o que eu disser, quando eu disser / Volte ao *front* de batalha! / Você vai morrer quando eu disser: “Você deve morrer” / Volte ao *front* de batalha! / Seu covarde! / Seu servo! / Seu cego! // Porque, Estou morrendo? / Mate, Não tenha medo / Minta, Faça uma vida de mentiras / Inferno, o Inferno é aqui // Eu nasci para morrer // Minha vida, planejada antes de meu nascimento, nada que eu pudesse opinar / Não tive chance de ver como sou, fui moldado dia após dia / Olho para os dias que se passaram, eu percebo, que nada fiz / Fui deixado para morrer com uma única amiga / Sozinho, seguro minha arma // Soldadinho, feito de argila / Agora, uma carapaça vazia / Idade: 21, filho único / Mas ele nos serviu bem / Nasceu para matar, não para dar a mínima / Faça igual ao que nós mandamos / Terminado aqui, Conheça a morte / Ele é seu, você pode levar embora // Volte ao *front* de batalha!

Você vai fazer o que eu disser, quando eu disser / Volte ao *front* de batalha! / Você vai morrer quando eu disser: “Você deve morrer” / Volte ao *front* de batalha! / Seu covarde! / Seu servo! / Seu cego! // Volte ao *front* de batalha.”

¹⁶³ “... E justiça para todos”. Lançado em 1988, este é o quarto álbum de estúdio da banda Metallica. O título são as últimas palavras do “Pledge of allegiance” (promessa de lealdade), juramento à bandeira dos Estados Unidos, composto durante a guerra civil, no século XIX.

assim, sem adjetivos ou outros comentários, podem até se tornar temas universais. A música “One” nos auxilia na compreensão desta ideia. A letra foi escrita a partir do filme *Johnny got his gun* (1971) que por sua vez é uma adaptação romance *Johnny got his gun / Johnny vai à guerra* (1939), de Dalton Trumbo, cuja história relata a trajetória de um soldado da I Guerra Mundial que teve seus quatro membros e seu rosto gravemente feridos. Entrevado na cama do hospital, só lhe resta refletir sobre sua vida e sua angústia de não poder se comunicar. A tradução da angústia, da dor e da solidão desta vítima muda dos horrores da guerra alcançou o topo das paradas de sucesso, ganhou disco de platina, foi agraciada com o Grammy (categoria “Best metal performance”, 1990) e ainda promoveu o tão esperado encontro do Metallica com a era dos videoclipes, gerando mais admiradores mundo afora e não poucas caras feias dos fãs de *metal* mais puristas.

O clipe da faixa-título, filmado em preto e branco, mescla cenas da banda tocando com cenas do filme *Johnny got his gun/Johnny vai à guerra* (1971), dirigido pelo próprio Dalton Trumbo. A música começa com sons de tiros e explosões, seguidos de uma melodia obscura, que se mantém junto às mudanças sequenciais de ritmos em consonância com a voz que fala em primeira pessoa. Das cenas do filme, destaca-se o rápido diálogo entre pai e filho, quando este pergunta o que é democracia e obtém daquele a resposta de que se trata de algo como jovens matando uns aos outros. Ao que o menino indaga se o pai desejaria que ele fosse para a guerra e este responde: “Pela democracia, todo homem daria seu próprio filho” (POPE, MICHAEL, 1989).

Na disputa entre democracia e ditadura, a Espanha entregou muitos de seus filhos. A letra de “One” entremeia algumas das barbaridades sofridas pelo soldado no romance *Johnny got his gun* (1971) com a histórica consequência do pós-guerra:

I can't remember anything
 Can't tell if this is true or dream
 Deep down inside I feel to scream
 This terrible silence stops me¹⁶⁴
 (METALLICA, 1988)

Na Espanha conflagrada de Francisco Franco, coube à mulher o papel de recompor os lares. Para tanto, o governo franquista financiou núpcias, criou subsídios e leis de proteção às famílias, gratificando quem fizesse subir a taxa de natalidade (cf. SILVA, 2010, p. 18).

¹⁶⁴ “Não consigo me lembrar de nada / Não posso dizer se isto é sonho ou realidade / Lá no fundo sinto que quero gritar / Este terrível silêncio me prende”

Now that the war is through with me
 I'm waking up, I cannot see
 That there's not much left of me
 Nothing is real but pain now¹⁶⁵
 (METALLICA, 1988)

O caráter destrutivo da guerra, que a todo e todos consome, muitas vezes dialoga com a índole inflamável dos povos, como os espanhóis por exemplo, consoante as reflexões da personagem Pilar em *For whom the bell tolls*:

“Because the people of this town are as kind as they can be cruel and they have a natural sense of justice and a desire to do that which is right. But cruelty had entered into the lines and also drunkenness or the beginning of drunkenness and the lines were not as they were when Don Benito had come out. I do not know how it is in other countries, and no one cares more for the pleasure of drinking than I do, but in Spain drunkenness, when produced by other elements than wine, is a thing of great ugliness and the people do things that they would not have done. Is it not so in your country, *Inglés?*”¹⁶⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 116)

Hold my breath as I wish for death
 Oh please, God, wake me¹⁶⁷
 (METALLICA, 1988)

A barbárie não é uma questão de território ou de nacionalidade. Em algum lugar do Ohio, Roberto estava a caminho de ser pajem quando se deparou com a seguinte cena: “In this town a Negro was hanged to a lamp post and later burned.”¹⁶⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 116). Neste caso, Roberto rubrica a semelhança entre norte-americanos e hispânicos. Diante da perplexidade de Maria e Pilar, ressalta que, em sua terra natal, não era necessário ingerir álcool para cometer tais atrocidades. Roberto não sabe dizer se os algozes do negro haviam consumido álcool, mas ressalta: “... since I have had experiences which demonstrate that drunkenness is the same in my country. It is ugly and brutal”¹⁶⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 116).

¹⁶⁵ “Agora que a guerra acabou comigo / Eu estou acordado, e agora posso ver / Que não resta muito de mim / Nada é real a não ser a dor”.

¹⁶⁶ “Porque o povo daquela cidade é ao mesmo tempo cruel e bondoso, e possui um natural senso de justiça e de querer fazer o que é de direito. Mas a crueldade entrara nas fileiras e também a embriaguez, ou um começo de embriaguez, e os homens já não eram os mesmos do princípio, antes de Dom Benito aparecer. Não sei como é na outras terras, e ninguém dá mais apreço ao prazer de beber do que eu; mas em Espanha a bebedeira, quando produzida por outras coisas que não o vinho, é uma coisa horrenda, que leva o povo a fazer o que sem ela jamais faria. Será também assim na sua terra, *Inglés?*” (HEMINGWAY, 1980, p. 105).

¹⁶⁷ “Prendo minha respiração enquanto desejo a morte / Por favor Deus, me acorde”

¹⁶⁸ “Pois nesse dia enforcaram lá um negro, e depois o queimaram num lampião da rua.” (HEMINGWAY, 1980, p. 105).

¹⁶⁹ “... mas outras experiências em minha terra mostraram que a bebedeira é a mesma daqui. Sempre horrenda e brutal.” (HEMINGWAY, 1980, p. 106).

Back in the womb it's much too real
 In pumps life that I must feel
 But can't look forward to reveal
 Look to the time when I'll live¹⁷⁰
 (METALLICA, 1988)

Igualadas nações e populações, a narrativa parece mostrar que sentimentos bons e ruins estão para além das fronteiras físicas e culturais. Embora a república seja apresentada como a melhor forma de governo para combater o regime fascista que se instauraria na Espanha dos anos 1930, não poucas dúvidas assombram as personagens. Tanto que Agustín pergunta a Roberto: “Are we to win this war and lose the revolution?”¹⁷¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 285). O norte-americano responde negativamente e esclarece: “But if we do not win this war there will be no revolution nor any Republic nor any thou nor any me nor anything but the most grand *carajo*.”¹⁷² (HEMINGWAY, 1940, p. 285). Na sequência, o velho Anselmo apresenta sua perspectiva bastante objetiva e generosa da república – “That we should win this war and shoot nobody”¹⁷³ (HEMINGWAY, 1940, p. 285) –, em muito contrária à de Agustín, que pretende a execução de todos os fascistas. Então, Anselmo reafirma o primórdio da generosidade republicana: “That we should govern justly and that all should participate in the benefits according as they have striven for them. And that those who have fought against us should be educated to see their error”¹⁷⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 285). Sem qualquer generosidade, embora bastante objetiva e republicana, a morte espreita a todos com dentes famélicos.

Fed through the tube that sticks in me
 Just like a wartime novelty
 Tied to machines that make me be
 Cut this life off from me¹⁷⁵
 (METALLICA, 1988)

¹⁷⁰ “De volta ao útero é real demais / Dentro pulsa a vida que tenho de sentir / Mas não posso olhar adiante para revelar / Olhe para o tempo que irei viver”

¹⁷¹ “Então vamos ganhar esta guerra e perder a revolução?” (HEMINGWAY, 1980, p. 258).

¹⁷² “Mas se não ganharmos esta guerra não vai haver nem revolução, nem nenhuma república, nem você, nem eu, nem nada a não ser um grande *carajo*.” (HEMINGWAY, 1980, p. 258).

¹⁷³ “Devemos é tratar de ganhar a guerra e não fuzilar a ninguém.” (HEMINGWAY, 1980, p. 258).

¹⁷⁴ “Devemos é governar com justiça, todos participando das vantagens, de acordo com o sacrifício feito. E os que nos combatem deverão ser educados de modo a reconhecerem o seu erro.” (HEMINGWAY, 1980, p. 258).

¹⁷⁵ “Alimentado pelo tubo enfiado em mim / Como uma novela do tempo da guerra / Preso a máquinas que me fazem respirar / Corte esta vida de mim”.

Em seus pensamentos mais íntimos, numa postura crítica e criticável, Roberto Jordan não esconde sua desconfiança e temor em relação aos espanhóis, acreditando que eles seriam capazes de se voltar contra ele, já que “they turned on themselves, too.”¹⁷⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 135). E justifica sua dúvida com base na experiência: “Not always, but often enough for you to take enough cases and start to draw it as a conclusion.”¹⁷⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 135). Angustiado por não chegar a uma conclusão, Roberto decide olhar de outra forma. Contemplando Pilar enquanto esta caminhando com Maria e Joaquin, dois jovens integrantes dos bandos de Pablo e de El Sordo, o norte-americano enxerga outra Espanha:

You could not get three better-looking products of Spain than those. She is like a mountain and the boy and the girl are like young trees. The old trees are all cut down and the young trees are growing clean like that. In spite of what has happened to the two of them they look as fresh and clean and new and untouched as though they had never heard of misfortune. But according to Pilar, Maria has just gotten sound again. She must have been in an awful shape.¹⁷⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 135).

Hold my breath as I wish for death
Oh please, God, wake me¹⁷⁹
(METALLICA, 1988)

Quanto aos fascistas, formam um conjunto heteróclito que intriga Pilar. Com consciência da classe socioeconômica a que pertence, Pilar destaca os paradoxos do comportamento de Guilherme, um “Dom”, mesmo sem o poder aquisitivo ou eclesiástico necessário:

Don Guillermo’s house was no house, since he had not much money and was only a fascist to be a snob and to console himself that he must work for little, running a wooden-implement shop. He was a fascist, too, from the religiousness of his wife which he accepted as his own due to his love for her.¹⁸⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 117-118).

¹⁷⁶ “... também se voltavam uns contra os outros” (HEMINGWAY, 1980, p. 121).

¹⁷⁷ “Nem sempre, está claro, mas com bastante frequência para permitir esta generalização.” (HEMINGWAY, 1980, p. 121).

¹⁷⁸ “Impossível mais belos produtos espanhóis, cada qual no seu gênero. Pilar é como uma montanha, Joaquim e Maria são jovens arbustos. A despeito de tudo quanto aconteceu, ambos se apresentam frescos e puros e intactos como se jamais tivessem ouvido falar em desgraças. Segundo Pilar, Maria já voltou completamente ao equilíbrio. Oh, em que estado horroroso não devia ter ficado a pobre rapariga!” (HEMINGWAY, 1980, p. 122).

¹⁷⁹ “Prendo minha respiração enquanto desejo a morte / Por favor, Deus, me acorde”

¹⁸⁰ “Dom Guilherme não tinha casa própria, pois não era rico; era fascista por esnobismo, para consolar-se de ter de trabalhar em sua loja de implementos agrícolas. Também era fascista por causa do carolismo da esposa, a quem amava muito” (HEMINGWAY, 1980, p. 258).

Now the world is gone, I'm just one
 Oh God, help me
 Hold my breath as I wish for death
 Oh please, God, help me¹⁸¹
 (METALLICA, 1988)

Na referência a Pilar, ocorre-nos que a ditadura de Franco teve uma poderosa aliada contra as mulheres: a Igreja Católica. A coalisão entre estes dois poderes sustentou um modelo educativo que regulava desde as vestimentas até comportamento público e privado das mulheres. Os métodos anticoncepcionais foram extintos e proibidos, pois, com muitos filhos, a mulher estava obrigada a se dedicar exclusivamente à maternidade e ao lar. Franco detinha os aparelhos ideológicos necessários para alienar a população – o Exército, a Igreja, a Escola, a Família (cf. SILVA, 2010, p. 17) –, aparelhos que serviam ao encarceramento dos corpos, ao domínio das mentes e à exclusão de todos que não se conformavam à condição de homens cordatos.

Darkness
 Imprisoning me
 All that I see
 Absolute horror
 I cannot live
 I cannot die
 Trapped in myself
 Body my holding cell¹⁸²
 (METALLICA, 1988)

Desnecessário registrar como, nos regimes ditatoriais, a instituição escolar pode funcionar como instrumento de exclusão social. Não por acaso, o líder dos *guerrilleros*, Pablo, é analfabeto: “So he cannot read, Robert Jordan noted.”¹⁸³ (HEMINGWAY, 1940, p. 10). E não é o único. O velho Anselmo também não sabe ler: “He told it from the beginning and in order with the wonderful memory of those who cannot read or write [...]”¹⁸⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 330). Perpetuado ao longo de gerações, na Espanha o analfabetismo era a regra, como esclarece o mesmo Anselmo: “Very few of these people read”¹⁸⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 42). Para contornar tal circunstância e o incômodo do

¹⁸¹ “Agora o mundo não existe mais, sou apenas um / Deus, ajude-me / Prendo minha respiração, eu quero morrer / Por favor, Deus, me acorde”

¹⁸² “Trezas / Me aprisionando / Tudo o que vejo / Horror absoluto / Eu não posso viver / Eu não posso morrer / Preso em mim mesmo / Meu corpo é minha cela”.

¹⁸³ “... pelo modo de pegar naquilo, mostrou ser analfabeto” (HEMINGWAY, 1980, p. 8).

¹⁸⁴ “Anselmo foi dizendo tudo quanto vira transitar pela estrada, desde o princípio e na ordem, com essa estupenda memória dos que não sabem ler nem escrever.” (HEMINGWAY, 1980, p. 297).

¹⁸⁵ “Muito pouca gente sabe ler.” (HEMINGWAY, 1980, p. 38).

velho combatente, Roberto se propõe desenvolver um plano de ataque que possa ser entendido por todos, em especial os muitos analfabetos. “It will be written for every one’s knowledge so that all know, but also it will be clearly explained”¹⁸⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 43).

Landmine
 Has taken my sight
 Taken my speech
 Taken my hearing
 Taken my arms
 Taken my legs
 Taken my soul
 Left me with life in hell¹⁸⁷
 (METALLICA, 1988)

Apesar da invisibilidade dos excluídos e da aparente subserviência da classe operária, cumpre não esquecer que os mesmos têm olhos de ver e ouvidos de ouvir e boca de falar. Tanto que, quando Roberto indaga ao *guerrillero* Fernando como este consegue informações tão precisas e com tanta frequência, a resposta não poderia ser mais surpreendente, uma vez que o mais simples e anônimo trabalhador pode ter papel relevante na guerra: “The officers speak in the cafés in Segovia and Avila and the waiters note it. The rumors come running. Since some time they speak of an offensive by the Republic in these parts.”¹⁸⁸ (HEMINGWAY, 1940. p. 81).

4.5 METALLICA OU BLACK ALBUM¹⁸⁹

Hey
 I’m your life
 I’m the one who takes you there

Hey
 I’m your life
 I’m the one who cares

They
 They betray
 I’m your only true friend now

¹⁸⁶ “Há de ser escrito de maneira que todos compreendam, e tudo muito bem explicado.” (HEMINGWAY, 1980, p. 38).

¹⁸⁷ “Mina terrestre / Levou minha visão / Levou minha fala / Levou minha audição / Levou meus braços / Levou minhas pernas / Levou minha alma / Fez da minha vida um inferno”

¹⁸⁸ “Os oficiais falam nos cafés em Segovia e em Avila e os garçons escutam. As notícias correm. Faz um tempo que eles falam de uma ofensiva da República por esses lados.”

¹⁸⁹ “Metallica” ou “Álbum preto”. O quinto disco de estúdio da banda, de 1991, ficou conhecido como “Álbum preto” porque, na capa, a cor preta se sobrepõe ao escrito e à logo.

They
 They'll betray
 I'm forever there

I'm your dream, make you real
 I'm your eyes when you must steal
 I'm your pain when you can't feel
 Sad but true

I'm your dream, mind astray
 I'm your eyes while you're away
 I'm your pain while you repay
 You know it's sad but true

You
 You're my mask
 You're my cover, my shelter

You
 You're my mask
 You're the one who's blamed

Do
 Do my work
 Do my dirty work, scapegoat

Do
 Do my deeds
 For you're the one who's shamed

I'm your dream, make you real
 I'm your eyes when you must steal
 I'm your pain when you can't feel
 Sad but true

I'm your dream, mind astray
 I'm your eyes while you're away
 I'm your pain while you repay
 You know it's sad but true

Hate
 I'm your hate
 I'm your hate when you want love

Pay
 Pay the price
 Pay, for nothing's fair

Hey
 I'm your life
 I'm the one who took you there

Hey
 I'm your life

And I no longer care

I'm your dream, make you real
 I'm your eyes when you must steal
 I'm your pain when you can't feel
 Sad but true

I'm your truth, telling lies
 I'm your reason, alibis
 I'm inside, open your eyes
 [...]
 Sad but true¹⁹⁰

(METALLICA, 1991)

O diálogo estabelecido na letra de “Sad but true” (1991), é de fato “triste mas verdadeiro”. Quem seriam essas duas entidades tão vinculadas? Quem ou o que conheceria tão bem o outro? Quem ou o que seria capaz de te proteger “deles”? Quem precisa tanto do outro a ponto de elegê-lo sua máscara, seu abrigo? O que poderia ser ao mesmo tempo seu sonho, sua realidade e sua dor? Pelo o que ou por quem você levaria a culpa, e seria capaz de fazer o trabalho sujo? Quem seria seu ódio quando você quer amor? Quem é a própria vida? O que te levou exatamente aonde você está?

As más línguas dizem que são drogas. A história da música diz tratar-se da confusão de personalidade entre o ventríloquo Corky Withers e seu boneco, personagens do filme *Magic/Magia negra* (1978), dirigido por Richard Attenborough. No penúltimo verso da música, propositalmente suprimido da citação, há a revelação: “I'm you”¹⁹¹. Mas a curiosidade fica parcialmente satisfeita, uma vez que “eu” e “você” continuam podendo

¹⁹⁰ “Ei / Eu sou a sua vida / Eu sou quem te leva até lá // Ei / Eu sou a sua vida / Eu sou o único que se importa //

Eles / Eles traem / Eu sou seu único amigo agora // Eles / Eles trairão / Eu estou sempre lá // Eu sou seu sonho, faço você real / Sou seus olhos quando você precisa roubar / Sou sua dor quando você não pode sentir / Triste, mas verdade // Sou seu sonho, mente perdida / Sou os seus olhos quando você está longe / Sou sua dor quando você paga na mesma moeda / Você sabe que isto é triste, mas é verdade // Você / Você é minha máscara / Você é minha coberta, meu abrigo // Você / Você é minha máscara / Você é o que é culpado // Faça / Faça meu trabalho / Faça meu trabalho sujo, bode expiatório // Faça / Faça minhas tarefas / Para que seja você o envergonhado //

Eu sou seu sonho, faço você real / Sou seus olhos quando você precisa roubar / Sou sua dor quando você não pode sentir / Triste, mas verdade // Sou seu sonho, mente perdida / Sou os seus olhos quando você está longe /

Sou sua dor quando você paga na mesma moeda / Você sabe que isto é triste, mas é verdade // Ódio / Eu sou o seu ódio / Sou o seu ódio quando você quer amor / Pague / Pague o preço / Pague por nada ser justo // Ei /

Eu sou sua vida / Eu sou quem te trouxe aqui // Ei / Eu sou sua vida / E eu não me importo mais // Eu sou seu sonho, faço você real / Sou seus olhos quando você precisa roubar / Sou sua dor quando você não pode sentir

Triste, mas verdade // Sou sua verdade, dizendo mentiras / Sou seus álibis racionais / Estou em você, abra seus olhos / [...] / Triste, mas verdade”

¹⁹¹ “Eu sou você”, penúltimo verso da música propositalmente suprimido.

ser duas coisas quaisquer. Aqui nesta proposta de leitura, no mundo das letras, “you” somos nós, e “I” a linguagem que “é” e que nos “torna”, assim como descrito na música. A linguagem é tanto “eu” quanto o vasto oceano para um pequeno peixe: estamos tão mergulhados que não nos distanciamos, muito menos vivemos ou existimos fora dela.

No romance de Ernest Hemingway, a linguagem se faz primordial e encarna na personagem principal, Roberto. Ele viveu na Espanha por dez anos. Professor de língua espanhola em uma universidade norte-americana, esteve no país pelo interesse na cultura e na língua. Constantemente, ao longo da narrativa, o assunto retorna: “and he knew from experience how simple it was to move behind the enemy lines in all this country.”¹⁹² (HEMINGWAY, 1940, p. 4). Para além das necessidades do trabalho, o sentimento de identificação com a cultura espanhola o torna próximo. “That I am a foreigner is not my fault. I would rather have been born here.”¹⁹³ (HEMINGWAY, 1940, p. 15).

O fato de o protagonista ter vivido na Espanha, de estar lutando na Guerra Civil Espanhola, acrescido do seu gosto pelas touradas (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 134), constitui um cenário onde se torna impossível não estabelecer um paralelo com a vida do próprio Ernest Hemingway. Nesse sentido, o excerto citado abaixo destaca-se principalmente pelo tom irônico ao revelar a carreira nada promissora do protagonista como escritor:

But there was plenty that was not so good that went with it although. God knows you took it easily enough. There was the constant attempt to approximate the conditions of successful assassination that accompanied the demolition. *Did big words make it more defensible? Did they make killing any more palatable?* You took to it a little too readily if you ask me, he told himself. And what you will be like or just exactly what you will be suited for when you leave the service of the Republic is, to me, he thought, extremely doubtful. But my guess is you will get rid of all that by writing about it, he said. Once you write it down it is all gone. It will be a good book if you can write it. Much better than the other.¹⁹⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 165) (grifo nosso).

Aqui a linguagem surge como questão. Há uma reflexão sobre o grau de formalidade de um discurso e o poder de convencimento das palavras “compridas” (ou

¹⁹² “Sabia, por experiência, como era simples se mover por trás das linhas inimigas nesse país.”

¹⁹³ “Não é minha culpa ser estrangeiro. Queria ter nascido aqui.”

¹⁹⁴ “Muitas coisas, porém, acompanham as demolições, coisas más, e eu as aceitei. Deus sabe com que facilidade. Havia o constante esforço para aproximar-me das condições do assassinio lucrativo em seguida à demolição. Será que os rótulos imponentes os tornam mais desculpáveis? Farão a matança mais agradável ao paladar? Eu aceitei isso um tanto levianamente, essa é a verdade. E o que será de mim, ou melhor, qual será a minha situação e o rumo de minha vida quando eu deixar o serviço da república? Talvez me liberte destas impressões ao lançá-las no papel. Uma vez fixadas no papel, tudo estará liquidado. E se o conseguir, sairá disso um bom livro. Muito melhor que o outro.” (HEMINGWAY, 1980, p. 150).

dos rótulos imponentes, como na tradução de Luis Peazê), ou seja, mais formais e menos conhecidas. Seriam essas palavras, de fato, capazes de tornar a guerra e o assassinato justificáveis? Demolir pontes e suas conseqüentes mortes seria de fato só um trabalho como o é construí-las? Resposta não há, mas a guerra acontece e tem seus horrores apontados.

Além da ironia explícita ao afirmar o processo de escrita como terapêutico (processo exorcista, na verdade), a importância de compartilhar histórias é exaltada por diversas vezes. Destacamos dois exemplos. No primeiro, o jovem Joaquín, cujo medo aprisionou o sonho de ser toureiro, narra a passagem dos fascistas por Valladolid quando sua família fora assassinada. Roberto conhecia a cidade e fica comovido:

“What barbarians”, Robert Jordan said.

How many times had he heard this? How many times had he watched people say it with difficulty? How many times had he seen their eyes fill and their throats harden with the difficulty of saying my father, or my brother, or my mother, or my sister? He could not remember how many times he had heard them mention their dead in this way. Nearly always they spoke as this boy did now; suddenly and apropos of the mention of the town and always you said, “What barbarians.”¹⁹⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 134).

Em um outro momento, ao ouvir Pilar, Roberto compara seu o modo de narrar ao de Joaquín e reflete sobre como ouvir uma história pode ser capaz de nos fazer vivenciá-la – de fato, vê-la:

You only heard the statement of the loss. You did not see the father fall as Pilar made him see the fascists die in that story she had told by the stream. You knew the father died in some courtyard, or against some wall, or in some field or orchard, or at night, in the lights of a truck, beside some road. You had seen the lights of the car from the hills and heard the shooting and afterwards you had come down to the road and found the bodies. You did not see the mother shot, nor the sister, nor the brother. You heard about it; you heard the shots; and you saw the bodies.

Pilar had made him see it in that town.¹⁹⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 134).

¹⁹⁵ “- Que bárbaros!” – exclamou Jordan.

Quantas vezes já não tinha ele ouvido aquilo? Quantas vezes não observava como o diziam com esforço? Quantas vezes não lhes havia visto os olhos se marejarem e a voz tornar-se-lhes rouca, ao pronunciarem as palavras *meu pai*, ou *meu irmão*, ou *minha mãe*, ou *minha irmã*? Quantas vezes não se referiam assim aos seus mortos? E quase sempre falando acidentalmente, como aquele rapazinho, falando a propósito de uma cidade. E Jordan tinha sempre aquele mesmo comentário: “Que bárbaros!” (HEMINGWAY, 1980, p. 120).

¹⁹⁶ “Eles apenas mencionavam as perdas. Não pintavam as cenas ao vivo, como fizera Pilar quanto à hecatombe dos fascistas. Diziam que o pai morrera em algum pátio, ou encostado a um muro, ou numa herdade, ou à noite em alguma estrada, à luz dos faróis de um caminhão. Contavam apenas que lhes haviam matado a mãe, ou o irmão, ou a irmã, mas não entravam em detalhes, não faziam o auditor ver a cena.

Mais adiante, Roberto sonha em narrar tão bem quanto Pilar, ainda que pelo processo de imitação, como fazem os escritores iniciantes a partir das obras admiradas de seus mestres.

If that woman could only write. He would try to write it and if he had luck and could remember it perhaps he could get it down as she told it. God, how she could tell a story. She's better than Quevedo, he thought. He never wrote the death of any Don Faustino as well as she told it. I wish I could write well enough to write that story, he thought. What we did. Not what the others did to us¹⁹⁷. (HEMINGWAY, 1940, p. 134)

Definida no dicionário como “faculdade de compreender emocionalmente um objeto” ou ainda “capacidade de se identificar com outra pessoa, de sentir o que ela sente, de querer o que ela quer, de apreender do modo como ela apreende” (HOUAISS, 2009), a empatia surge como sentimento inaugural das observações de Roberto. O processo narrativo se mostra capaz de um ambiente propício para considerar o outro. No trecho a seguir, temos considerações acerca da guerra para além da arte militar, até então apresentada no romance:

Because of our mobility and because we did not have to stay afterwards to take the punishment we never knew how anything really ended, he thought. You stayed with a peasant and his family. You came at night and ate with them. In the day you were hidden and the next night you were gone. You did your job and cleared out. The next time you came that way you heard that they had been shot. It was as simple as that. [...] But you were always gone when it happened. The *partizans* did their damage and pulled out. The peasants stayed and took the punishment. I've always known about the other, he thought. What we did to them at the start I've always known it and hated it and I have heard it mentioned shamelessly and shamefully, bragged of, boasted of, defended, explained and denied. But that damned woman made me see it as though I had been there.¹⁹⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 135).

Pilar, entretanto, fizera Jordan ‘ver’ uma dessas cenas trágicas.” (HEMINGWAY, 1980, p. 120).

¹⁹⁷ “Se aquela mulher soubesse escrever! Ele ia tentar escrever, se tivesse sorte e boa memória para pôr no papel o que ela havia dito. Meu Deus, que história Pilar poderia escrever! Pilar conta ainda melhor que Quevedo. Quevedo nunca descreveria o caso de um Dom Faustino como ela o fez. Sim, eu queria escrever essas cenas, a história do que nós fizemos, não do que os fascistas nos fizeram.” (HEMINGWAY, 1980, p. 120).

¹⁹⁸ “Por causa da nossa mobilidade e de não ficarmos parados num ponto à espera do castigo, nunca nos aconteceu saber de como na realidade as coisas terminaram. Chegamos à residência de uma família de camponeses. Chegamos à noite e comemos com eles. O dia seguinte lá passamos escondidos e por fim ‘piramos’, depois de haver realizado a nossa missão. Se mais tarde reaparecermos por ali, então nos contam que aquela família foi fuzilada, e só. [...] Mas nunca estamos presentes quando as coisas acontecem. Os *partizans* fazem seus estragos e saltam para adiante; ficam os camponeses hospedeiros para receber o castigo. ‘O que nós ouvimos’, pensou Jordan, ‘é sempre o que nós faremos aos outros, e contado de maneira, com vanglória, com bravata, com justificações. Mas aquela terrível mulher faia mais: fazia a gente ver, assistir ao drama como se estivéssemos presentes.’” (HEMINGWAY, 1980, p. 120-121).

A linguagem continua a fazer questão em um lugar onde estão reunidas pessoas de várias origens. E também no ambiente de guerra, barbárie e babel, as línguas são usadas como forma de poder e segregação. O recurso à língua inglesa se dá nas conversas entre Roberto e General Golz, especialmente nas instruções da missão, aparecendo ainda nos pensamentos de Roberto que, norte-americano, procura compreender sua nova realidade em sua língua de origem. No ato de receber sua missão, detalhes lhe são ocultados em uma língua desconhecida: “Some one on his [General Golz’s] staff, sitting on a chair working over a map on a drawing board, growled at him in the language Robert Jordan did not understand.”¹⁹⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 08).

O velho Anselmo fala com Pablo em um castelhano arcaico que Roberto sente dificuldades para compreender: “It was like reading Quevedo.”²⁰⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 11). Mais adiante, Roberto debocha mentalmente de Pablo em francês: “Il a manqué son Jockey.”²⁰¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 16). No parágrafo citado a seguir, pensando em seu futuro com Maria, Roberto revela também conhecer a língua alemã e emparelha as quatro línguas que domina – inglês, espanhol, francês e alemão:

Now, ahora, maintenant, heute. Now, it has a funny sound to be a whole world and your life. Esta noche, tonight, ce soir, heute abend. Life and wife, Vie and Mari. No it didn’t work out. The French turned it into husband. There was now and frau; but that did not prove anything either. Take dead, mort, muerto, and todt. Todt was the deadest of them all. War, guerre, guerra, and krieg. Krieg was the most like war, or was it? Or was it only that he knew German the least well? Sweetheart, chérie, prenda, and schatz.²⁰² (HEMINGWAY, 1940, p. 166-167).

Através de personagens perspicazes e de suas variadas operações verbais, Hemingway rubrica a linha tênue entre a linguagem e a realidade, acreditando na

¹⁹⁹ “Alguém do seu [General Golz] Estado-maior, debruçado sobre um mapa estendido na mesa de desenho, murmurou qualquer coisa em língua que Robert Jordan não entendeu.” (HEMINGWAY, 1980, p. 8).

²⁰⁰ “Pareceu-lhe ouvir recitar Quevedo.” (HEMINGWAY, 1980, p. 10).

²⁰¹ Tanto Monteiro Lobato (HEMINGWAY, 1980), quanto Luís Peazê (HEMINGWAY, 2014) mantiveram a frase em francês. Há fóruns de discussões na internet com o objetivos de desvendar o significado desta fala. Pelo contexto, acredita-se que Roberto ironize que, apesar dos cavalos, Pablo nunca poderá frequentar um clube de hipismo. O termo “jock” pode se referir a vestimenta que protege a genitália masculina em esportes, “jockey” seria o diminutivo, definição que torna a frase de fato uma piada: “daqui a pouco ele vai querer a cuequinha também”.

²⁰² “Agora, *ahora*, *maintenant*, *now* – isto me soa estranho quando representa todo um mundo e toda a vida da gente! Esta noite. Esta *noche*, *to night*, *ce soir*, *heute abend*. Vida e mulher. *Vie* e *mari*. Não, não se dão bem. Há também *now* e *Frau*, mas também não prova coisa alguma. Vamos ver agora ‘morto’: *mort*, *muerto*, *dead* e *todt*. *Todt* é o mais morto de todos. *War*, *guerre*, *guerra* e *krieg*. Não é *krieg* o que dá mais a impressão de guerra? Ou será porque sei menos alemão que as outras línguas? Querida? *Sweetheart*, *chérie*, *prenda* e *schatz*” (HEMINGWAY, 1980, p. 151).

capacidade daquela de moldar esta. Pilar entende a conversa como capaz de deleitar e instruir: “I like to talk. It is the only civilized thing we have. How otherwise can we divert ourselves?”²⁰³ (HEMINGWAY, 1940, p. 98). Joaquín, por sua vez, entende que vocábulos militares oferecem um maior senso de organização:

“[...] I will take you to the commander.”
 “The commander?” Pilar asked.
 Joaquín nodded seriously.
 “I like it better than ‘chief,’” he said. “It is more military.”
 “You are militarizing heavily,” Pilar said and laughed at him.
 “No,” Joaquín said. “But I like military terms because it makes orders clearer and for better discipline.”
 “Here is one according to thy taste, Inglés,” Pilar said. “A very serious boy.”²⁰⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 132).

Há fortes índices de que a narrativa do romance se desenrole em língua espanhola. Além do vasto conhecimento linguístico de Roberto que já embasa esta possibilidade, devemos assinalar os vários embates entre o espanhol e o inglês. Logo no começo do romance temos o primeiro:

“Unless they jam, run out of ammunition or get so hot they melt,” Robert Jordan said in English.
 “What do you say?” Anselmo asked him.
 “Nothing,” Robert Jordan said. “I was only looking into the future in English.” “That is something truly rare,” the gypsy said. “Looking into the future in Inglés”²⁰⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 27).

Mais adiante, o protagonista reflete sobre a diferença entre as duas línguas: “For us will be the bridge and the battle, should there be one,” Robert Jordan said and saying it in the dark, he felt a little theatrical but it sounded well in Spanish”²⁰⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 43). Para em seguida tecer algumas considerações da língua espanhola, Roberto

²⁰³ “Além disso gosto de conversar. Se não, como poderíamos nos entreter?” (HEMINGWAY, 1980, p. 89).

²⁰⁴ “- [...] Vou levá-lo ao comandante.

- Ao ‘comandante’? – repetiu Pilar.

Joaquim acenou a cabeça, com ar sério.

- Prefiro isso a ‘chefe’ – disse. É mais militar.

- Você está se militarizando furiosamente – notou Pilar, rindo-se.

- Não, mas emprego termos militares porque tornam as ordens mais claras; e disciplinam mais.

- Este aqui é do seu gosto, *Inglês* – disse Pilar. – Rapaz muito sério.” (HEMINGWAY, 1980, p. 118).

²⁰⁵ “- A não ser que encrenque, que falte munição ou se aqueça demais – murmurou Jordan em inglês.

- Que é que está dizendo? – indagou Anselmo.

- Nada – respondeu Robert. – Estava apenas imaginando o futuro em inglês.

- Está aí uma coisa muito rara, prever o futuro em inglês.” (HEMINGWAY, 1980, p. 24).

²⁰⁶ “A nós caberá a ponte e o combate, caso haja combate – disse Jordan, e como o dissesse no escuro sentiu-se um pouco teatral, o que, entretanto, ficava bem na Espanha.” (HEMINGWAY, 1980, p. 39).

reflete sobre o uso da palavra “*aburmiento*”, uma provável versão coloquial de “*aburrimento*”, ou aborrecimento, em português:

‘We will take the message,’ Robert Jordan said and he thought how the word *aburmiento* which means boredom in Spanish was a word no peasant would use in any other language. Yet it is one of the most common words in the mouth of a Spaniard of any class.²⁰⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 45).

Sem descurar de seus conhecimentos acadêmicos na área de linguagem, Roberto segue com suas observações considerando o grau de formalidade da fala e o momento certo de empregá-lo, como exemplifica o seu empenho em ser convincente em relação ao seu amor por Maria no diálogo com Pilar: “‘I, too. Yes.’ It gave him pleasure to say it and he said it quite formally in Spanish. ‘I care for her very much.’”²⁰⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 91). Cumpri-nos ressaltar o paradoxo do tom informal empregado no texto da narrativa. O narrador traduz para a língua inglesa “I, too”, enquanto que um emprego mais formal, como assinalado em espanhol, seria “So do I”.

No cotidiano da guerra, a linguagem mostra suas facetas. Em suas desavenças, os espanhóis pronunciam obscenidades com frequência.

And I am tired of thy obscenity.”
 “I obscenity in the milk of thy tiredness,” Agustín said.
 “Then go and befoul thyself,” Pilar said to him without heat.
 “Thy mother,” Agustín replied.
 “Thou never had one,” Pilar told him, the insults having reached the ultimate formalism in Spanish in which the acts are never stated but only implied.²⁰⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 93).

Se realmente for pecado proferir obscenidades, os espanhóis serão perdoados, pois a própria Igreja tem uma parcela significativa de culpa. Mediante o comportamento do capitão que atua na ofensiva a El Sordo, o narrador comenta “There is no language so filthy as Spanish. There are words for all the vile words in English and there are other

²⁰⁷ “- Daremos o recado – prometeu Jordan e ponderou consigo que a palavra *aburrimento*, aborrecimento, era palavra que nenhum camponês diria em qualquer outra língua. Além disso constituía uma das comuns na boca de um espanhol de qualquer classe.” (HEMINGWAY, 1980, p. 40).

²⁰⁸ “— Sim, muito — dizer isso lhe proporcionou prazer, e ele disse de modo bem formal em espanhol. — Eu gosto muito dela.” (HEMINGWAY, 2013, p. 90-91).

²⁰⁹ “- [...] Onde está essa m... que tenho que guardar?”

- Na gruta – respondeu Pilar. – Oh, já ando cansada da sujeira da sua boca.

- Me cago no leite do seu cansaço – tornou Agustín.

- Pois então vá c...-se – voltou Pilar, de bom humor.

Agustín revidou com uma ofensa à mãe de Pilar a qual retribuiu com toda a riqueza do insulto espanhol.” (HEMINGWAY, 1980, p. 83)

words and expressions that are used only in countries where blasphemy keeps pace with the austerity of religion”²¹⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 318).

Dominar a língua, a paisagem, a cultura espanholas, bem como os tratados hispânicos são fundamentais para sobreviver naquelas terras. Dependendo de suas atitudes, o estrangeiro pode mesmo ser tratado com lealdade - até certo ponto.

A Spaniard was only really loyal to his village in the end. First Spain of course, then his own tribe, then his province, then his village, his family and finally his trade. If you knew Spanish he was prejudiced in your favor, if you knew his province it was that much better, but if you knew his village and his trade you were in as far as any foreigner ever could be. He never felt like a foreigner in Spanish and they did not really treat him like a foreigner most of the time; only when they turned on you.²¹¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 135).

Roberto sabe o quanto o conhecimento lhe abre caminhos, mas desconhece o quão perigoso pode ser. O emprego desse conhecimento a seu favor em tempos de guerra, torna-se não apenas decisivo, mas vital. Com isso em mente, Roberto interrompe o General que estava prestes a lhe contar as ofensivas republicanas contra as tropas fascistas:

“I would rather not know,” Robert Jordan said.
 “Good,” said Golz. “It is less of baggage to carry with you on the other side, yes?”
 “I would always rather not know. Then, no matter what can happen, it was not me that talked.”
 “It is better not to know,” Golz stroked his forehead with the pencil.
 “Many times I wish I did not know myself.”²¹² (HEMINGWAY, 1940, p. 07)

O fascínio de Roberto pelo conhecimento – linguagem, cultura, o outro etc. – determina seu entendimento da guerra como um processo educativo: “Well, he thought,

²¹⁰ “Não existe língua mais imunda que o espanhol; tem palavras correspondentes a todas as obscenidades do inglês e ainda uma imensidade de expressões intraduzíveis só empregadas onde a blasfêmia anda de mãos dadas com a austeridade da religião” (HEMINGWAY, 1980, p. 286).

²¹¹ “O espanhol acaba sendo leal apenas à sua aldeia. Primeiro, a Espanha, não há dúvida; depois seu próprio clã; depois a província; depois a aldeia, e finalmente a família e o negócio pessoal. Quem fala espanhol já cai na simpatia deles, mas muito mais se também lhes conhece a província e a aldeia e os negócios pessoais. Jordan nunca se sentira estrangeiro na Espanha, e raramente se via retratado como tal. Salvo quando se voltavam contra ele.” (HEMINGWAY, 1980, p. 121).

²¹² “- Eu preferiria não saber – confessou Robert Jordan.

- Está bem. É menos bagagem que levará consigo para o outro lado...
 - Sempre prefiro não saber. Porque aconteça o que acontecer, não fui eu quem falou.
 - Sim, é preferível não saber – concordou Golz batendo com lápis na testa. – Muitas vezes eu também preferiria não saber.” (HEMINGWAY, 1980, p. 06).

it is part of one's education. It will be quite an education when it's finished. You learn in this war if you listen. You most certainly did.”²¹³ (HEMINGWAY, 1940, p. 135). Por consequência, considera que sua experiência em terras espanholas e seu conhecimento da língua o tornaram apto para a missão que lhe foi atribuída: “They trusted you on the language, principally. They trusted you on understanding the language completely and speaking it idiomatically and having a knowledge of the different places.”²¹⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 135).

4.6 *LOAD*²¹⁵

Embora Robert Jordan seja a personagem principal do romance *For whom the bell tolls* (1940), não nos parece acertado dizer que todas as outras personagens são secundárias. Na verdade, o bando de *guerrilleros* figura como um único e complexo personagem, especialmente Pilar, Pablo, Anselmo e Maria. Como se o protagonista se desvelasse em suas vozes e a partir desse compartilhamento, na medida em que cada um manifesta uma preocupação ou uma possível reação às peripécias da guerra e da vida.

Como nas grandes cidades, as personagens tem as mais diversas origens, desde as nacionalidades – russa, francesa, norte-americana (ainda quando denominado “Inglês”), espanhola (em sua maioria) – até as várias etnias: ciganos, mouros, indígenas. As circunstâncias da guerra obrigam que as personagens se afastem de seus grupos de pertença e se encontrem como indivíduos. Sem esconder ou negar seus passados, passam a constituir um grupo, e, aos poucos, se revelam uns para os outros. Embora as muitas rugas, se denominam de família, um coletivo de irmãos, como diz Roberto ao rapaz que teve toda a família executada por ter votado nos socialistas (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 125).

Segue uma breve explanação sobre cada personagem, a exceção de Pilar e Pablo que exigem um pouco mais de texto:

Robert Jordan é um norte-americano que vai à Espanha como voluntário lutar a favor da república. Em sendo professor de espanhol, conhece bem a língua e a cultura daquele país.

²¹³ “‘Bem’, pensou ele, ‘isso faz parte da educação de cada um. E será educação perfeita, quando tudo estiver acabado.’” (HEMINGWAY, 1980, p. 121).

²¹⁴ “A gente da terra confiava nele sobretudo por causa da língua. Eles confiam em quem fala perfeitamente o espanhol idiomático e tem conhecimento dos diversos lugares.” (HEMINGWAY, 1980, p. 121).

²¹⁵ Pode ser o verbo “carregar” ou os substantivos “carga” ou “peso”. Este é o sexto álbum e foi lançado em 1996.

Pilar, *à priori*, era identificada de “*Mujer do Pablo*”, mas ao longo da narrativa sua força emerge, seu nome é revelado e ela ascende a posição de líder dos *guerrilleros*. Suas palavras de estreia no romance são um repto ao marido e então líder Pablo: “What are you doing now, you lazy drunken obscene unsayable son of an unnameable unmarried gypsy obscenity? What are you doing?”²¹⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 30). Já no capítulo quatro, em uma discussão pública, Pilar assume a liderança do bando: “Here I command! Haven’t you heard *la gente*? Here no one commands but me. You can stay if you wish and eat of the food and drink of the wine, but not too bloody much, and share in the work if thee wishes. But here I command.”²¹⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 55)

Pilar organiza, decide, comanda, mas seu marido aponta o mais leviano dentre os impedimentos para a sua liderança, o simples fato de ser mulher, atrelando-a àquelas funções primárias que lhe são atribuídas: “Now if you are a woman as well as a commander, that we should have something to eat.”²¹⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 57). Entre enfrentar o marido alcoólatra e se aproximar de Roberto, Pilar, com consciência da complexidade dos papéis sociais atribuídos, afirma: “Men. It is a shame to us women that we make them.”²¹⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 32). Outra situação lhe aflige Pilar refere-se à sua aparência: “*Vamos*, I’m not ugly. I was born ugly. All my life I have been ugly. You, *Inglés*, who know nothing about women. Do you know how an ugly woman feels? Do you know what it is to be ugly all your life and inside to feel that you are beautiful? It is very rare.”²²⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 97). Em suas histórias, amantes e touradas precedem a luta armada pela República. Pilar, aventureira, é enfática: quer movimento, pois “here is a stagnation that is repugnant.”²²¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 31).

Pilar parece representar a fúria espanhola. A Espanha referida na narrativa, onde um homem surpreende se permanece em seu posto de vigília ou se seu comportamento condiz com suas palavras. “That’s the rarest thing that can happen in Spain.”²²²

²¹⁶ “E que anda fazendo você agora, porcalhão, filho de uma porca imunda? Que anda fazendo, sujeira?” (HEMINGWAY, 1980, p. 27).

²¹⁷ “Nem por brincadeira! – replicou a mulher. – Quem manda aqui *sou eu!* Não ouviu o que disse *la gente*? Pode continuar aqui se quiser, para comer, beber; mas não se meta a valentão. Pode tomar parte nos trabalhos, se quiser. Mas quem manda sou eu.” (HEMINGWAY, 1980, p. 49).

²¹⁸ “Mas se é mulher e comandante, então mande nos dar de comer.” (HEMINGWAY, 1980, p. 50).

²¹⁹ “É uma vergonha para nós sermos as mães dos homens.” (HEMINGWAY, 1980, p. 29).

²²⁰ “*Vamos*, não sou feia! Sou feia de nascença. Toda a vida fui feia. Você, *Inglés*, nada sabe sobre mulheres; e como saberia como uma mulher feia sente Poderá lá imaginar o que é saber-se feia toda a vida e lá dentro sentir-se bela? (HEMINGWAY, 1980, p. 88).

²²¹ “[...] além de que esta estagnação me está fazendo mal.” (HEMINGWAY, 1980, p. 28).

²²² “[...] o fato mais extraordinário que pode acontecer em terras de Espanha.” (HEMINGWAY, 1980, p. 181).

(HEMINGWAY, 1940, p. 200). Um país onde a paixão sobrepõe-se à razão, onde tirar a vida de uma pessoa “is done too lightly and often without true necessity and there is much quick injustice which, afterward, can never be repaired.”²²³ (HEMINGWAY, 1940, p. 198).

Quanto a Pablo, encontra-se no polo oposto ao letrado professor norte-americano. Antagonizando com Roberto desde o primeiro instante, o espanhol se destaca por suas habilidades como toureiro e líder, somadas a sua eficiência em organizar e efetuar ataques e se mover por entre as linhas inimigas. Vejamos algumas opiniões do cigano e do velho sobre Pablo:

“Something barbarous,” the gypsy grinned. “Something very barbarous. If you think Pablo is ugly you should see his woman. But brave. A hundred times braver than Pablo. But something barbarous.”²²⁴ (HEMINGWAY, 1980, p. 26)

“Pablo was brave in the beginning,” Anselmo said. “Pablo was something serious in the beginning.”²²⁵ (HEMINGWAY, 1980, p. 26)
 “He killed more people than the cholera,” the gypsy said. “At the start of the movement, Pablo killed more people than the typhoid fever.”²²⁶ (HEMINGWAY, 1980, p. 26)

“But since a long time he is *muy flojo*” Anselmo said. “He is very flaccid. He is very much afraid to die.”²²⁷ (HEMINGWAY, 1980, p. 26)

Já Maria é uma jovem que sofreu as maiores barbáries que uma guerra pode oferecer a uma jovem. Ela se apaixona por Roberto e juntos vivem novas experiências.

Figura querida por todos, o velho Anselmo passa a sabedoria e a confiança própria dos anciões.

Agustín é divertido, profere palavras de baixo calão frequentemente e tem como trunfo saber usar a metralhadora.

Fernando está sempre de mal humor, não entende ironias e, por isso, é alvo de piadas.

²²³ “E na Espanha mata-se muito levianamente e sem necessidade real, e há muita injustiça que mais tarde nunca poderá ser reparada.” (HEMINGWAY, 1980, p. 179).

²²⁴ “Um tanto Bárbara – respondeu o cigano sorrindo. – E às vezes *muito bárbara*. Mas valente. Cem vezes mais valente que Pablo.” (HEMINGWAY, 1980, p. 23).

²²⁵ “Pablo era valente no começo – interveio Anselmo. – Foi uma coisa muito séria, no começo.” (HEMINGWAY, 1980, p. 23).

²²⁶ “Sim, matou mais gente do que a cólera – disse o cigano. No começo do movimento Pablo matava mais que o tifo.” (HEMINGWAY, 1980, p. 23).

²²⁷ “Mas há já muito que tempo que está *muy flojo* – comentou Anselmo. – Medroso, com medo de morrer” (HEMINGWAY, 1980, p. 23).

Embora seja um guerrilheiro mais velho, Primitivo ainda não sabe lidar com o estado constante de guerra.

Considerado inútil, o cigano Rafael revela ter boas intenções, além disso é cético em relação a tudo e todos.

O guerrilheiro Andrés compartilha com Pablo a ânsia de matar, mas aprendeu a se controlar.

Eladio é o irmão mais velho de Andrés, atua de forma discreta.

El Sordo (Santiago), combatente experiente, é o líder de outro bando de *guerrilleros*.

Guerrilheiro do bando de El Sordo, Joaquín pretendia se tornar toureiro, mas o medo o impediu.

O general russo Golz é aliado dos republicanos e tem Roberto sob o seu comando.

Kashkin é outro combatente russo, atuou junto ao bando de Pablo, além disso serviu com Roberto.

Karkov é um correspondente russo alocado em Madri, amigo de Roberto.

Capitão Rogelio Gomez é o comandante que recebe Andrés quando vai ao quartel general dos republicanos

Tenente-Coronel Miranda é o exemplo de ineficiência e apatia no comando que contribui para a derrota republicana.

André Marty é francês, comissário das Brigadas internacionais.

Católico devoto, o Tenente Paco Berrendo é um oficial do exército que atua na missão contra o bando de El Sordo.

Capitão Moro também atua na missão contra o bando de El Sordo, é a voz sensata perante o tenente falastrão.

Toureiro famoso, Finito de Palencia, foi marido de Pilar.

O pai de Roberto é um homem religioso, que não lida bem com agressividade.

Já o avô de Roberto lutou na Guerra civil norte-americana, sendo membro do partido republicano.

Tanto as circunstâncias excepcionais da guerra, quanto as poucas informações que nos foi possível fornecer acerca de cada uma demonstram que, em graus e formas várias, todas essas personagens encontram-se à margem da lei e da ordem, o que nos permite identificá-las com a voz de outro fora da lei, aquele que, por droga, morte, guerra ou amor, espera e sangra nos versos do Metallica em “The outlaw torn”:

And now I wait my whole lifetime for you
And now I wait my whole lifetime for you

I ride the dirt, I ride the tide for you
I search the outside, search inside for you

To take back what you left me
I know I'll always burn to be
The one who seeks so I may find
And now I wait my whole lifetime

Outlaw of torn
Outlaw of torn
And I'm torn

So on I wait my whole lifetime for you
So on I wait my whole lifetime for you

The more I search, the more my need for you
The more I bless, the more I bleed for you²²⁸
(METALLICA, 1996)

4.7 *RELOAD*^{229,230}

So take this world and shake it
Come squeeze and suck the day
Come carpe diem, baby²³¹
(METALLICA, “Carpe diem, baby”, 1997)

A marcação do tempo da narrativa no romance de Hemingway reitera o período histórico da Guerra Civil Espanhola, ocorrida entre os anos de 1936 e 1939. Os guerrilleros encontram-se agrupados na montanha há um ano, como revela Robert Jordan enquanto calcula os dias para se casar com Maria e voltar ao trabalho na universidade. Até lá, a questão é aproveitar o presente, o dia de hoje:

The time for getting back will not be until the fall of thirty-seven. I left
in the summer of thirty-six and though the leave is for a year you do not

²²⁸ E agora eu espero a minha vida inteira / Por você / E agora eu espero a minha vida inteira / Por você // Eu cavalgo a terra, eu cavalgo a maré / Por você / Eu procuro por fora, procuro por dentro / Por você // Para ter de volta o que você deixou / Eu sei que sempre vou arder para ser / Aquele que procura, assim poderei encontrar

E agora eu espero por toda a minha vida // Bandido despedaçado / Bandido despedaçado / Bandido despedaçado

E estou despedaçado // Então assim eu espero a minha vida inteira / Por você / Então assim eu espero a minha vida inteira / Por você // Quanto mais eu procuro, maior a minha necessidade / Por você / Quanto mais eu abençoo, mais eu sangro / Por você”.

²²⁹ “Recarregar”. Sétimo álbum de estúdio, de 1997.

²³⁰ Neste subcapítulo, trechos das músicas do álbum *Reload* se encontram na forma de citação antes dos parágrafos, funcionando como epígrafes, demarcando e dialogando os temas que lhes são pertinentes – e, por esse motivo, seus títulos estão em parênteses, logo após os versos.

²³¹ “Então pegue este mundo e o sacuda / Venha espremer e sugar o dia / Venha aproveitar o dia, baby”

need to be back until the fall term opens in the following year. There is a lot of time between now and the fall term. There is a lot of time between now and day after tomorrow if you want to put it that way. No. I think there is no need to worry about the university. Just you turn up there in the fall and it will be all right. Just try and turn up there²³². (HEMINGWAY, 1940, p. 165).

So gimme fuel, gimme fire
Gimme that which I desire²³³
(METALLICA, “Fuel”, 1997)

Na ambientação do romance, como ocorre nos romances de Ernest Hemingway em geral, busca-se estabelecer estreita conexão com a realidade histórica e material. Neste sentido, um número considerável de indícios ao longo da narrativa remetem à vida do jornalista que se tornou escritor. A grande maioria desses indícios é irônica – combustível e fogo para a alegria dos críticos –, a exemplo das palavras do jornalista russo Karkov que confessa: “I am a journalist. But like all journalists I wish to write literature.”²³⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 244). Além da temporada do autor na Espanha e de seu conhecido interesse por touradas e caçadas, não podemos olvidar a participação de Hemingway como motorista de ambulância na I Guerra Mundial (1914-1917), e como correspondente na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), quanto na Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945). Em geral, Ernest Hemingway escolhia como cenário para suas histórias os países que visitou e os acontecimentos que experimentou. Podemos dizer que cada ferimento e/ou carimbo no passaporte resultou em um livro, mas não basta viajar nem ser ferido para escrever uma obra-prima...

“Like twisted vines that grow”²³⁵
(METALLICA, “The memory remains”, 1997)

No entanto, em *For whom the bell tolls*, para além da ambientação na guerra, encontramos a “casa” dos *guerrilleros*, ou seja, a montanha. À primeira vista, a paisagem onde se passa a narrativa possui inclinações gentis e um riacho manso, claro e pitoresco,

²³² “Só preciso ir embora lá pelo outono de 37. Parti no verão de 36 e, embora a licença seja de um ano, não tenho de retornar antes que inicie o período letivo no outono do ano seguinte. Há bastante tempo até o período letivo de outono. Há bastante tempo até amanhã, se quiser colocar a coisa nestes termos. Não. Acho que não é necessário me preocupar com a universidade. Desde que apareça no outono, tudo bem. Apenas tente chegar a tempo” (HEMINGWAY, 2014, p. 154).

²³³ “Então me dê combustível, me fogo / me dê o que desejo”.

²³⁴ “Sou um jornalista. Mas como todo jornalista gostaria de escrever literatura”.

²³⁵ “Como videiras trançadas que crescem”

bem como uma cachoeira, luz solar e vento agradável. Porém, ainda onde a vista alcança, estão os desfiladeiros e a correnteza forte. Trata-se, sem dúvida, de um lugar indecifrável, paradoxal, ora amistoso, ora hostil – abrigo e exílio. Lugar que, logo nas primeiras palavras trocadas no romance, percebemos ser familiar a Roberto.

Também os sons demonstram-se ambíguos no decorrer da narrativa. Neste sentido, basta recorrermos ao episódio em que os fascistas atacam o bando de El Sordo, e ele, o surdo, aguarda ansioso o som dos aviões, uma vez que estes trariam um desenlace para a situação, não porque significassem a salvação dos *guerrilleros* encurralados, mas porque acabaria com a vida de todos eles (HEMINGWAY, 1940, p. 307-322).

Neste sentido, o olfato funciona como indício. Enquanto Pilar sente o cheiro da morte em Kashkin, amigo de Roberto, e no toureiro Manolo, a sua descrição se resolve num amálgama olfativo que inclui, dentre outros, odores sentidos em um navio, em sacrifícios de animais, matadouro e prostíbulos (HEMINGWAY, 1940, p. 249-257). Também Roberto, se refere aos mais variados aromas: além do odor dos companheiros; sente o cozido sendo preparado na caverna (HEMINGWAY, 1940, p. 19); o azedume de seu saco de dormir, ervas frescas, vinho, alho e do suor de cavalo (*Idem*, p. 59); de cigarro e vinho na caverna e o frescor da mão de Maria que acabara de lavar as vasilhas (*Idem*, p. 226); o cheiro dos pinheiros e da floresta na noite fresca, que considera a fragrância do amor (*Idem*, p. 260); dentre vários outros aromas que levam a outras histórias e convocam o sujeito para o conhecimento dos corpos do mundo e do outro.

Come clean, fess up
Tell all, spill gut
Off the veil, stand revealed
Show the cards, bring it on, break the seal

Ladies and gentlemen, step right up
And see the man who told the truth²³⁶
(METALLICA, “Bad seed”, 1997)

O narrador está à mercê e à disposição de Roberto, uma vez que em poucas ocasiões narra fatos não presenciados pelo protagonista. Quando, por exemplo, falam em língua que Roberto não compreende, também o narrador não compreende (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 8). O narrador parece deter conhecimento das artes, pois faz

²³⁶ “Passe a limpo, desembucha / Fale tudo, coloque pra fora / Arranque o véu, segure a onda / Mostre as cartas, manda ver, meta as caras // Senhora e senhores, aproximem-se / E vejam o homem que disse a verdade”.

referência ao quadro de Diego Velásquez (1599-1660) (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 13). Em alguns momentos, censura a fala chã de certas personagens: “The gypsy did not move but said something unprintable”²³⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 18). Todavia, em relação ao narrador, cumpre ressaltar a sua importância ao desempenhar o papel de tradutor, uma vez que, conforme já dissemos, a história se desenrola no ambiente linguístico do espanhol, embora seja narrada em língua inglesa²³⁸.

I feel you too
 Feel those things you do
 In your eyes I see a fire that burns
 To free the you
 That's wanting through
 Deep inside you know the seeds I plant will grow²³⁹
 (METALLICA, “Devil’s dance”, 1997)

Quanto à narrativa em si, destacamos a variação na velocidade do desenrolar das ações. Sexo e sangue são os temas eleitos por Hemingway para mostrar quando há fogo em nossos olhos. No encontro amoroso de Maria e Roberto, tempo e linguagem são suspensos. Com o raciocínio reduzido a interjeições, o narrador descreve como os sentidos, ora na exacerbação, ora na ausência, tomam conta de suas mentes.

Then they were together so that as the hand on the watch moved, unseen now, they knew that nothing could ever happen to the one that did not happen to the other that no other thing could happen more than this; that this was all and always; this was what had been and now and whatever was to come. This, that they were not to have, they were having. They were having now and before and always and now and now and now. Oh, now, now, now, the only now, and above all now, and there is no other now but thou now and now is thy prophet. Now and forever now. Come now, now, for there is no now but now. Yes, now. Now, please now, only now, not anything else only this now, and where are you and where am I and where is the other one, and not why, not ever why, only this now; and on and always please then always now, always now, for now always one now; one only one, there is no other one but one now, one, going now, rising now, sailing now, leaving now, wheeling now, soaring now, away now, all the way now, all of all the way now; one and one is one, is one, is one, is one, is still one, is still one, is one descendingly, is one softly, is one longingly, is one kindly, is one happily, is one in goodness, is one to cherish, is one now on earth with elbows against the cut and slept on branches of the pine tree with the smell of the pine boughs and the night; to earth conclusively now, and

²³⁷ “O cigano não se mexeu, mas disse alguma coisa impublicável”.

²³⁸ Ver subcapítulo 4.5.

²³⁹ “Eu sinto você também / Sinto essas coisas que você faz / Em seus olhos eu vejo um fogo que queima / Para te libertar / Isso está ultrapassando / Bem fundo você sabe que as sementes que eu planto crescerão”

with the morning of the day to come.²⁴⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 379).

Em outro episódio, o combate entre republicanos e fascistas, a velocidade dos acontecimentos é acelerada por frases longas, abundância de verbos e reduzida pontuação, a desvelar um jogo de pressão e tensão. Paradigmática destes recursos é a narração do confronto entre Pilar e um de seus camaradas:

‘Club yourself,’ I said and I hit him hard where it would hurt him and it hurt him and he dropped his hands from my head and grabbed himself and said. ‘*No hay derecho, mujer*. This, woman, you have no right to do.’ And in that moment, looking through the bars, I saw the hail full of men flailing away with clubs and striking with flails, and poking and striking and pushing and heaving against people with the white wooden pitchforks that now were red and with their tines broken, and this was going on all over the room while Pablo sat in the big chair with his shotgun on his knees, watching, and they were shouting and clubbing and stabbing and men were screaming as horses scream in a fire. And I saw the priest with his skirts tucked up scrambling over a bench and those after him were chopping at him with the sickles and the reaping hooks and then some one had hold of his robe and there was another scream and another scream and I saw two men chopping into his back with sickles while a third man held the skirt of his robe and the Priest’s arms were up and he was clinging to the back of a chair and then the chair I was standing on broke and the drunkard and I were on the pavement that smelled of spilled wine and vomit and the drunkard was shaking his finger at me and saying, ‘*No hay derecho, mujer, no hay derecho*. You could have done me an injury,’ and the people were trampling over us to get into the hall of the *Ayuntamiento* and all I could see was legs of people going in the doorway and the drunkard sitting there facing me and holding himself where I had hit him. That was the end of the killing of the fascists.²⁴¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 125 - 126).

²⁴⁰ “E abandonaram-se juntos, os ponteiros do relógio moviam-se sem serem vistos, e eles sabiam que nada mais poderia acontecer a um que não acontecesse ao outro, que nada podia acontecer além disso, que isto era o tudo e o sempre, era o que vinha sendo, seria agora e em todo tempo que estivesse por vir. Isto, que eles não teriam, agora estavam tendo. Agora, e antes e sempre, e agora, e agora, e agora. Oh, vem, agora, vem, tudo, agora e acima de tudo agora, e não haverá outro agora, mas tu agora, não há outro agora além de ti agora, e agora é teu profeta. Agora e para sempre agora. Vem, vem, não existe outra hora, mas só o agora. Sim, agora. Agora, por favor, agora, só agora, nada mais, somente isto agora, vem, para mim, para você, para um e para o outro, sem porquês, jamais por quê, somente isto agora, vai, sempre, por favor, agora, vai, não para, agora, somos um, um só agora, vamos juntos, subindo agora, velejando agora, saindo agora, rolando agora, planando alto agora, longe agora, entrando tudo agora, fundo agora, somos um, um, só um, um, um, um fundido no outro, um suavemente, delicadamente, ansiosamente, suavemente, alegremente, um na bondade, um para acarinhar, um sobre a terra com os cotovelos contra a ramagem dos pinheiros, sentindo o cheiro de pinho e da noite, na terra do agora que se acaba com a manhã do dia que vem nascendo.” (HEMINGWAY, 2014, p. 337-338).

²⁴¹ “— “Paulada em você” — eu disse, e lhe dei uma porrada naquele lugar que dói pra valer, fazendo-o tirar as mãos de minha cabeça para segurar a si mesmo, gemendo: — “*No hay derecho, mujer*. Isto, mulher, você não tinha o direito de fazer”. — Naquele momento, olhei através das grades e vi o salão cheio de homens malhando com porretes a torto e a direito, batendo com os manguais, espetando e porreteando, aos empurrões, chocando-se uns contra os outros, com os forcados sujos de sangue e com os dentes quebrados,

Don't go looking for snakes
 You might find them
 Don't send your eyes to the sun
 You might blind them
 Haven't I seen you here before?²⁴²
 (METALLICA, "Slither", 1997)

Todos os acontecimentos de *For whom the bell tolls* se desenvolvem em cerca de 80 horas, desde a chegada de Roberto até a conclusão de sua missão. Os flashbacks e as antecipações premonitórias respondem pelo desenrolar da linha narrativa, permitindo uma melhor compreensão do recorte temporal. O passado emerge das conversas em grupo e nos permite conhecer cada personagem e os caminhos que as levaram até a montanha. De Agustín, Maria e Roberto temos memórias compartilhadas de forma fragmentada. Há três *flashbacks* significativos. A conversa entre General Golz e Roberto desvela a dinâmica sobre os bastidores da guerra com toques de manobras políticas (HEMINGWAY, 1940, p. 04-09). A partir de Pilar e da vida espanhola antes da ameaça fascista, vislumbramos Valência, suas touradas, alegrias e amores (HEMINGWAY, 1940, p. 84-86). Os dias gloriosos de Pablo, por sua vez, estão em sua incansável luta contra o fascismo, incluindo os ataques a clérigos e políticos (HEMINGWAY, 1940, p. 99-129).

Quanto ao prenúncio dos acontecimentos, deve-se considerar as figurações dos desejos e expectativas das personagens num tempo futuro, embora, no mais das vezes, ao invés de trazer boas novas, tais antecipações causem mal-estar. Mesmo o simples esquecimento de um nome – do Velho Anselmo, no caso – parece símbolo de mau agouro: “It was a bad sign to him that he had forgotten”²⁴³ (HEMINGWAY, 1940, p. 02). De igual modo, a tristeza que Roberto vislumbra nos olhos de Pablo: “But I don’t like that sadness, he thought. That sadness is bad. That’s the sadness they get before they quit or before

isto tudo rolando por todo o salão, enquanto Pablo apenas olhava, sentado na cadeira de espaldar alto, com a sua carabina sobre os joelhos, em meio aos gritos, porradas, estocadas e urros de homens relinchando como se fossem cavalos afugentados num incêndio. Vi o padre com a sua batina arregaçada trepando num banco enquanto os que estavam atrás dele retalhavam-no com foices e gadanhos, e então um deles segurou-o pela batina e ouvi um grito, e mais outro grito, e vi dois outros homens cortando-o nas costas com foices, enquanto um terceiro homem segurava a saia de sua batina e os braços do padre estavam levantados e ele se agarrava às costas de uma cadeira, e nisso a cadeira em que eu estava com o bêbado quebrou-se e nós fomos parar no pavimento fedido de vinho e vômito, o bêbado agitando seu dedo para mim e dizendo: — “No hay derecho, mujer, no hay derecho. Você poderia ter-me aleijado”. — As pessoas nos pisoteavam para avançar sobre o salão do Ayuntamiento, e eu via apenas as pernas das pessoas movendo-se na direção da porta de entrada e o bêbado sentado, de frente para mim, com as mãos naquele lugar que eu lhe acertara.” (HEMINGWAY, 2014, p. 120).

²⁴² “Não procure por cobras / Você pode encontrá-las / Não vire seus olhos para o sol / Você pode cegá-los /

Eu já não te vi aqui antes?”.

²⁴³ “Foi-lhe um mau sinal haver esquecido o nome do velho.” (HEMINGWAY, 1980, p. 02).

they betray. That is the sadness that comes before the sell-out.”²⁴⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 12). Até mesmo quando Pilar e Roberto planejam a fuga após a missão, Roberto vacila na sua crença em relação ao sucesso da empreitada e Pilar arremata, como que assombrada pela *mala dicha*: “I do not like to hear you speak in that manner. That manner of speaking never brings luck.”²⁴⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 33). O ponto crucial do mal agouro acontece quando Pilar lê a mão de Roberto:

“Let me see thy hand,” the woman said. Robert Jordan put his hand out and the woman opened it, held it in her own big hand, rubbed her thumb over it and looked at it, carefully, then dropped it. She stood up. He got up too and she looked at him without smiling.
 “What did you see in it?” Robert Jordan asked her. “I don’t believe in it. You won’t scare me.”
 “Nothing,” she told him. “I saw nothing in it.”²⁴⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 33).

Também a tempestade de neve em época atípica será interpretada como presságio funesto, uma aproximação do mal pressentida por Pilar no final do capítulo treze. Logo o narrador anuncia: “In the snowstorm you came close to wild animals and they were not afraid”²⁴⁷(HEMINGWAY, 1940, p. 182). Como a nevasca imprevista os obriga a permanecer na caverna, os guerrilleros se reúnem e embarcam em uma conversa, permitindo através de várias incursões ao passado, que se conheçam melhor. Já no capítulo dezesseis, muitas canecas de vinho depois, a tensão aumenta e surgem os conflitos, tendo Pablo como pivô: ““I have thought you are a group of illusioned people,” Pablo said. ‘Led by a woman with her brains between her thighs and a foreigner who comes to destroy you.’”²⁴⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 215).

What I've felt, what I've known
 Turn the pages, turn the stone
 Behind the door, should I open it for you?

What I've felt, what I've known
 Sick and tired, I stand alone
 Could you be there, 'cause I'm the one who waits for you

²⁴⁴“Mas não gosto daquele seu ar triste. Má coisa a tristeza. É a tristeza que lhes sobrevém quando estão prestes a desertar ou trair. É a tristeza do começo do fim.” (HEMINGWAY, 1980, p. 10).

²⁴⁵ “Não gosto de vê-lo falar assim. Falar assim nunca traz sorte.” (HEMINGWAY, 1980, p. 29).

²⁴⁶ “- Deixe-me ver sua mão – pediu a mulher, tomou a mão de Jordan, ficando a examiná-la atentamente.
 - Que vê nela? Eu não creio nisso e não me assusto.

- Nada. Não vejo nada em sua mão.” (HEMINGWAY, 1980, p. 29)

²⁴⁷ “Na tempestade de neve você se aproxima dos animais selvagens e eles não sentem medo.”

²⁴⁸ ““Andei pensando que vocês são um grupo de pessoas iludidas”, disse Pablo. ‘Liderado por mulher que tem o cérebro no meio das pernas e um estrangeiro que vem destruir vocês.’”

Or are you unforgiven, too?²⁴⁹
(METALLICA, “The unforgiven”, 1997)

A tempestade prejudica os planos de Roberto e também de El Sordo. Para Roberto, no entanto, serve como um momento de reflexão (mais uma acontecimento ambíguo, com aspectos positivos e negativos). Ao longo de todo o capítulo dezoito acompanhamos os pensamentos de Roberto. Ao longo de todo o capítulo 18 acompanhamos os pensamentos de Roberto acerca de sua empreitada para destruir a ponte, da qual se depreende uma dubiedade semelhante àquela referida quando tratamos da montanha. Roberto tinha experiência em construir, mas ao se voluntariar para lutar junto aos republicanos, lhe é dada a missão de destruir uma ponte: “You had worked summers on engineering projects and in the forest service building roads and in the park and learned to handle powder, so the demolition was a sound and normal job too. Always a little hasty, but sound.”²⁵⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 165).

A palavra demolição e suas com sequências definitivamente não soam bem nos ouvidos de Roberto. Como bom soldado, ele se prepara da melhor maneira possível para executar tarefa destrutiva. De qualquer modo, a arte de construir encontra um outro modo de se manifesta, uma vez que Roberto constrói uma ponte ainda mais firme e bem estruturada com a Espanha através das amizades com os *guerrilleros* e do amor por Maria: “Two days ago I never knew that Pilar, Pablo nor the rest existed, he thought. There were no such a thing as Maria in the world. It was certainly a much simpler world.”²⁵¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 228). Uma obra construtiva que se desdobra no imaginário em direção ao futuro, na medida em que Roberto projeta o seu casamento com Maria:

So if you love this girl as much as you say you do, you had better love her very hard and make up in intensity what the relation will lack in duration and in continuity. Do you hear that? In the old days people devoted a lifetime to it. And now when you have found it if you get two nights you wonder where all the luck came from. Two nights. Two nights to love, honor and cherish. For better and for worse. In sickness

²⁴⁹ “O que eu senti / O que eu soube / Doente e cansado / Eu permaneço sozinho / Você poderia me ajudar?
/

Pois eu sou aquele que espera por você / Ou você é imperdoável também?”

²⁵⁰ “Você trabalhou verões a fio em projetos de engenharia e no serviço de construção de estradas em meio a floresta e no parque, e você aprendeu a lidar com pólvora, então a demolição era um trabalho que soava normal também. Sempre um tanto precipitado, possível” (HEMINGWAY, 1980, p. 150).

²⁵¹ “Dois dias atrás não fazia ideia que Pilar, Pablo, nem do resto existia. Não tinha esse negócio de Maria, ele pensou. Com certeza era um mundo muito mais simples”.

and in death. No that wasn't it. In sickness and in health. Till death do us part²⁵² (HEMINGWAY, 1940, p. 168).

Roberto constrói uma ponte para si mesmo ao querer preservar-se e evitar a morte. Primeiro os pensamentos ruins invadem sua mente:

Not time, not happiness, not fun, not children, not a house, not a bathroom, not a clean pair of pajamas, not the morning paper, not to wake up together, not to wake and know she's there and that you're not alone. No. None of that. But why, when this is all you are going to get in life of what you want; when you have found it; why not just one night in a bed with sheets?²⁵³ (HEMINGWAY, 1940, p. 168).

No entanto, a calma retorna para embalar a esperança no futuro: “So now do not worry, take what you have, and do your work and you will have a long life and a very merry one”²⁵⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 168).

Enquanto o macro universo do romance tem como cenário a Guerra Civil Espanhola polarizada entre republicanos e nacionalistas, o microuniverso elege a paisagem ambígua e remota de uma montanha, na qual um norte-americano e alguns espanhóis se encontram confinados e à espera do tempo próprio para o cumprimento de suas missões. Se não bastasse um, ocorre outro confinamento provocado pela nevasca. Tais circunstâncias afetam sobremaneira Anselmo, que estava de vigia na noite que a tempestade começou e teve um lampejo bastante incômodo para um velho combatente ao perceber que os inimigos que estava prestes a matar, são na verdade homens como ele, apenas as ordens que recebem de seus comandantes os diferencia e separa:

Across the road at the sawmill smoke was coming out of the chimney and Anselmo could smell it blown toward him through the snow. The fascists are warm, he thought, and they are comfortable, and tomorrow night we will kill them. It is a strange thing and I do not like to think of it. I have watched them all day and they are the same men that we are.

²⁵² “Se ama essa garota tanto quanto diz, é melhor amá-la seriamente e compensar pela intensidade o que à relação irá faltar em duração e continuidade. Está ouvindo? Nos velhos tempos as pessoas devotavam uma vida inteira a isso. E agora, você encontra, dispõe de duas noites e fica pensando de onde a sorte veio. Duas noites. Duas noites para amar, honrar e respeitar. No melhor e no pior. Na doença e na morte. Não, não era assim. Na doença e na saúde. Até que a morte os separe.” (HEMINGWAY, 2014, p. 157-158).

²⁵³ “Nem tempo, nem felicidade, nem divertimento, nem crianças, nem casa, nem banheiro, nem um par de pijamas limpos, nem o jornal da manhã, nem acordarem juntos, nem acordar e saber que ela está ao seu lado e que você não está sozinho. Não. Nada disso. Mas por que, quando isso é tudo o que você quer da vida, justo quando você o encontra, por que não, pelo menos uma noite numa cama com lençóis?” (HEMINGWAY, 2014, p. 157).

²⁵⁴ “Então não se preocupe, pegue o que tem, execute a sua tarefa e terá uma longa vida e muito feliz.” (HEMINGWAY, 2014, p. 158).

I believe that I could walk up to the mill and knock on the door and I would be welcome except that they have orders to challenge all travellers and ask to see their papers. It is only orders that come between us. Those men are not fascists. I call them so, but they are not. They are poor men as we are. They should never be fighting against us and I do not like to think of the killing²⁵⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 192-193).

Submetido ao frio intenso e à fome, Anselmo é surpreendido pela empatia para com os fascistas, um acontecimento que pode ser considerado muito típico na obra de Hemingway, a conhecida moral da história, mas ainda não se trata do clímax.

Pertencer ao partido comunista, explica Roberto, é sentir aquilo que se espera na primeira comunhão, mas não sente (HEMINGWAY, 1940, p. 235). “It was a feeling of consecration to a duty toward all of the oppressed of the world which would be as difficult and embarrassing to speak about as religious experience and yet it was authentic as the feeling you had when you heard Bach²⁵⁶ [...]” (*Idem, Ibidem*). Passado o momento do susto e da vergonha, vem o ápice:

It gave you a part in something that you could believe in wholly and completely and in which you felt an absolute brotherhood with the others who were engaged in it. It was something that you had never known before but that you had experienced now and you gave such importance to it and the reasons for it that your own death seemed of complete unimportance; only a thing to be avoided because it would interfere with the performance of your duty²⁵⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 235).

Após acolher o sentimento de irmandade universal, alcançar o sentido do comprometimento com o outro, evitando a própria morte para não prejudicar a causa, o

²⁵⁵ “Do outro lado da estrada, na serraria, a fumaça saía da chaminé, e Anselmo podia sentir o seu cheiro, soprado pelo vento na sua direção, através da neve. “Os fascistas estão aquecidos e confortáveis”, pensou, “e amanhã à noite vamos matá-los. É uma coisa estranha e eu não gosto de pensar a respeito. Vigiei-os durante o dia inteiro e eles são homens iguais a nós. Acredito que eu poderia caminhar até a serraria e bater na porta, e seria bem-vindo, exceto pelo fato de que eles têm ordens para abordar todos os viajantes e pedir os seus documentos. São apenas as ordens que nos separam. Aqueles homens não são fascistas. Eu os chamo assim, mas eles não são. São homens pobres iguais a nós. Jamais deveriam estar lutando contra nós, e não gosto de pensar no ato de matar.” (HEMINGWAY, 2014, p. 179).

²⁵⁶ “Era um sentimento de consagração para o dever com respeito a todos os oprimidos do mundo, tão difícil e embaraçoso de se explicar quanto as experiências religiosas, e mesmo assim era autêntico, como a sensação que se tinha ao ouvir Bach” (HEMINGWAY, 2014, p. 216).

²⁵⁷ “É algo que transmite a você um sentimento de pertencimento a uma coisa em que você acredita integralmente, na qual vislumbra uma fraternidade absoluta, compartilhada com os demais que estivessem engajados. É uma experiência nunca vista, mas que você experimenta, então, e acaba dando tanta importância a ela, e as suas razões, que a sua própria morte não importa mais — torna-se apenas algo a ser evitado, para garantir o cumprimento do dever” (HEMINGWAY, 2014, p. 216).

sujeito pode engajar-se na luta armada, muito embora, segundo Roberto Jordan, a beleza de poder lutar perca sua pureza em seis meses (HEMINGWAY, 1940, p. 235).

A narrativa tem orgasmos múltiplos. Nesses três momentos apresentados nos parágrafos anteriores – o sentimento de pertença a uma irmandade universal, a empatia de Anselmo pelo inimigo e as pontes que Roberto constrói nas relações com os outros – mais do que exemplificam e retomam, em verdade concretizam as palavras de John Donne: “No man is an island entire in itself [...] I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee”²⁵⁸ (DONNE, s.d., p. 130).

Mas a questões da guerra não arredam...

So wake up, sleepy one
It's time to save your world
You're where the wild things are
Toy soldiers off to war²⁵⁹
(METALLICA, “Where the wild things are”, 1997)

4.8 ST. ANGER²⁶⁰

A relação estabelecida em *For whom the bell tolls* (1940) entre a Igreja e o indivíduo, e entre o sujeito e a morte libertou “some kind of monster”²⁶¹. E, além da música do Metallica, frutificou ao menos mais duas vezes: a (esperada) adaptação cinematográfica – *For whom the bell tolls* (1943), de Sam Wood – e, a música de Raul Seixas, “Por quem os sinos dobram” (1979). O *rock ‘n’ roll* brasileiro de Raulzito figura, na verdade, como um chamamento, uma convocação para termos coragem: “Coragem, coragem, se o que você quer é aquilo que pensa e faz / Coragem, coragem, eu sei que você pode mais” (“Por quem os sinos dobram”, 1979). Apesar de o título da música e do álbum serem exatamente a tradução do título do livro de Hemingway, há quem enxergue menção à masturbação em seus versos e não questões relativas a conflitos ou guerras. Poderíamos dizer que “this is the tongue that speaks on the inside”²⁶². Eis os controversos versos que abrem a música:

²⁵⁸ “Nenhum homem é uma ilha isolada [...] a MORTE de qualquer homem ME diminui, porque sou parte do GÊNERO HUMANO. E por isso não pergunte por quem os sinos dobram; eles dobram por ti” (HEMINGWAY, 1980, s.p.).

²⁵⁹ “Então acorde dorminhoco / É hora de salvar o seu mundo / Você está onde as coisas selvagens estão / Soldados de brinquedo na guerra”

²⁶⁰ “Santo ódio”. Oitavo álbum, de 2003.

²⁶¹ “Um tipo de monstro”, título da música do álbum *St. Anger* (2003). Alguns versos dessa música compõem o texto desse subcapítulo. As referências serão feitas em notas para melhor fluidez do texto.

²⁶² “Esta é a língua que fala em seu íntimo” (“Some kind of monster”, 2003).

Nunca se vence uma guerra lutando sozinho
 Cê sabe que a gente precisa entrar em contato
 Com toda essa força contida e que vive guardada
 O eco de suas palavras não repercutem em nada
 (SEIXAS, 1979)

Já o filme de Sam Wood é, de fato uma adaptação sem grandes intercorrências, a não ser por “the eyes that can't see me”²⁶³, poderia dizer a personagem Maria, citando o Metallica, se tivesse a oportunidade de ver a atriz loira de olhos azuis, Ingrid Bergman, que interpreta o seu papel.

She set down the flat iron platter in front of him and he noticed her handsome *brown hands*. Now she looked him full in the face and smiled. Her teeth were white in her *brown face and her skin and her eyes were the same golden tawny brown*. She had high cheekbones, merry eyes and a straight mouth with full lips. *Her hair was the golden brown of a grain field that has been burned dark in the sun* but it was cut short all over her head so that it was but little longer than the fur on a beaver pelt. She smiled in Robert Jordan's face and put *her brown hand* up and ran it over her head, flattening the hair which rose again as her hand passed.²⁶⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 22) (grifo nosso).

Assim, também no romance de Hemingway, a questão das etnias – desrespeitadas, excluídas ou tornadas invisíveis por “hands that drop your trust”²⁶⁵, os ciganos são os mais atacados do bando de *guerrilleros*, como se pode depreender da breve seleção de excertos que resume os juízos de valor acerca da personagem Rafael, representante dos ciganos:

“Gypsies talk much and kill little,” Anselmo told him”²⁶⁶
 (HEMINGWAY, 1940, p. 19).

“And what do gypsies do in the war?” Robert Jordan asked him.
 “They keep on being gypsies.”
 “That’s a good job.”
 “The best,” the gypsy said.”²⁶⁷

²⁶³ “Os olhos que não podem me ver” (“Some kind of monster”, 2003).

²⁶⁴ “Lindas mãos morenas”, notou ele quando a moça colocou a travessa à sua frente. Neste momento, ela olhou direto para ele e sorriu. Seus dentes eram brancos em contraste com o rosto moreno, de olhos e pele de um mesmo moreno castanho-dourado. Tinha zigomas salientes, olhos vibrantes e uma boca bem-desenhada com enormes lábios carnudos. Seu cabelo era daquele castanho dourado de um campo de trigo queimado pelo sol, cortado rente ao crânio como uma pele de castor. Sorriu a um palmo da cara de Jordan e passou a mão bronzeada pela cabeça, alisando a raiz do cabelo, que voltou a se eriçar imediatamente” (HEMINGWAY, 2014, p. 31).

²⁶⁵ “As mãos que quebram sua confiança” (“Some kind of monster”, 2003).

²⁶⁶ “Os ciganos falam muito e matam pouco, Anselmo disse a ele.”

²⁶⁷ “E o que os ciganos fazem na guerra? perguntou Robert Jordan’

‘Eles continuam a ser ciganos.’

‘É um bom trabalho.’

(HEMINGWAY, 1940, p. 19-20)

“She [Pilar] treats me as a time waster.”

“What injustice,” Anselmo taunted.

“She is against gypsies.”

“What an error,” Anselmo said.²⁶⁸

(HEMINGWAY, 1940, p. 28)

Em outra conversa, Roberto comenta com Anselmo que os índios das América do Norte compartilham do mesmo respeito que os ciganos têm pelo urso, graças à semelhança física deste animal com o ser humano. Surpreso em saber da semelhança de crenças entre povos tão distantes e distintos, o velho Anselmo esclarece: “The gypsies believe the bear to be a brother to man because he has the same body beneath his hide, because he drinks beer, because he enjoys music and because he likes to dance.”²⁶⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 40). Apenas para, a seguir, referir-se a um dos desdobramentos negativos desta crença: “The gypsies also believe he is a brother because he steals for pleasure. [...] To them it is not a sin to kill outside the tribe. They deny this but it is true.”²⁷⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 40). Então, Roberto lhe informa que também os mouros agem de forma análoga. Anselmo insiste que, além de os ciganos não admitirem tais leis, voltaram a agir como nos velhos tempos, pois as circunstâncias da guerra lhes permite matar livremente, sem medo da punição (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 40).

“This is the mask that comes undone.”²⁷¹

A liberação pela guerra dos instintos mais “ominous”²⁷², encontra sua contraparte na relativização do fascismo: “Don Guillermo was a fascist but otherwise there was nothing against him.”²⁷³ No entanto, foi morto no calor do momento pelo monstro principal, o ódio:

‘O melhor’, disse o cigano.”

²⁶⁸ “‘Ela [Pilar] me trata como um desperdício de tempo’

‘Que injustiça’, Anselmo provocou.

‘Ela é contra os ciganos’

‘Que erro,’ disse Anselmo.”

²⁶⁹ “Os ciganos acreditam que o urso seja irmão do homem por ter o mesmo corpo sob o couro, porque bebe cerveja, porque gosta de música e porque gosta de dançar.”

²⁷⁰ “Os ciganos também acreditam que ele seja irmão porque ele rouba por prazer. [...] Para eles, não é pecado matar fora da tribo. Eles negam, mas é verdade.”

²⁷¹ “Esta é a máscara que vem inacabada” (“Some kind of monster”, 2003).

²⁷² “Sinistro” (“Some kind of monster”, 2003).

²⁷³ “Dom Guillermo era fascista, mas fora isso não havia nada contra ele.” (HEMINGWAY, 2014, p. 112).

“It is true he paid little to those who made the flails but he charged little for them too and if one did not wish to buy flails from Don Guillermo, it was possible to make them for nothing more than the cost of the wood and the leather. He had a rude way of speaking and he was undoubtedly a fascist and a member of their club and he sat at noon and at evening in the cane chairs of their club to read *El Debate*, to have his shoes shined, and to drink vermouth and seltzer and eat roasted almonds, dried shrimps, and anchovies. But one does not kill for that, and I am sure if it had not been for the insults of Don Ricardo Montalvo and the lamentable spectacle of Don Faustino, and the drinking consequent on the emotion of them and the others, some one would have shouted, ‘That Don Guillermo should go in peace. We have his flails. Let him go.’²⁷⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 116).

O álbum *St. anger* (2003), do metallica, tem por temática a dificuldade de lidar com sentimentos vigorosos. Na faixa-título, o refrão provoca: “You flush it out, you flush it out / Saint Anger 'round my neck”²⁷⁵ (“St. anger”, 2003). Depois de tentar se livrar do ódio, a voz tenta compreendê-lo:

I feel my world shake
Like an earth quake
It's hard to see clear
Is it me? Is it fear?²⁷⁶
(METALLICA, 2003)

Dentre os monstros que assombram as personagens de Hemingway, o medo é um dos mais potentes e volumosos, afetando tanto toureiros quanto *guerrilleros*. No caso de Joaquín, do bando de El Sordo, o medo do touro foi tão forte que o impediu de realizar o sonho de ser toureiro. Então, ao se ver envolvido na guerra, percebeu que havia coisas mais amedrontadoras: “I have no fear of them now,” the boy said. “None. And we have seen much worse things and more dangerous than the bulls. It is clear no bull is as

²⁷⁴ “É verdade que ele pagava pouco para aqueles que faziam os manguais, mas também cobrava pouco por eles, e quem não quisesse comprá-los podia fazê-los pelo preço do custo do cabo de madeira e do couro. Tratava-se de um sujeito grosseiro para falar e era indiscutivelmente um fascista, membro do clube, e sentava todas as tardes e noites naquelas cadeiras de vime na varanda do clube fascista para ler *El Debate*, e ali engraxavam seus sapatos, bebia vermute, água mineral gasosa, e comia amêndoas torradas, camarões secos e anchovas. Mas não se mata uma pessoa por isso. Tenho certeza de que se não fosse pelos insultos de Dom Ricardo Montalvo e o lamentável espetáculo de Don Faustino, mais a bebedeira consequente da emoção de todos por tudo isso, alguém teria gritado: — “Que Dom Guillermo vá em paz. Nós temos os seus manguais. Soltem-no.” (HEMINGWAY, 2014, p. 112).

²⁷⁵ “Você o libera, você o libera / Santo ódio em volta do meu pescoço”. (“Some kind of monster”, 2003)

²⁷⁶ “Eu sinto meu mundo tremer / Como um terremoto / É difícil de enxergar / Sou eu? Isso é medo?” (“Some kind of monster”, 2003)

dangerous as a machine gun. But if I were in the ring with one now I do not know if I could dominate my legs.”²⁷⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 133-134).

Confiança: “this is the feel that's not so safe / This is the face that'll never change.”²⁷⁸ O monstro que acompanha a confiança é o seu extremo aposto, que rapidamente ocupa o seu lugar. Em uma guerra, hesitar ou duvidar pode complicar a situação, é uma questão de vida ou morte e, por isso, segundo Roberto é uma decisão que precisa ser tomada:

It was as simple to move behind them [the enemy lines] as it was to cross through them, if you had a good guide. It was only giving importance to what happened to you if you were caught that made it difficult; that and deciding whom to trust. You had to trust the people you worked with completely or not at all, and you had to make decisions about the trusting.²⁷⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 04).

À exceção de Maria, todos consomem álcool e cigarros em grande quantidade ao longo do romance. Esses artigos de luxo devem ser compartilhados como demonstração de respeito e para ganhar confiança. Desrespeitar regras de um lugar como a Espanha parece liberar um tipo de monstro, pois Roberto as repete por diversas vezes. A primeira regra, compartilhar cigarros, ele o fez assim que chegou na montanha (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 20), embora quebrar a segunda regra tenha inevitável:

He was violating the second rule of the two rules for getting on well with people that speak Spanish; give the men tobacco and leave the women alone; and he realized, very suddenly, that he did not care. There were so many things that he had not to care about, why should he care about that?²⁸⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 24).

Bravura, lealdade, poder de decisão e intuição são sentimentos tão forte quanto o ódio e também liberam outros tipos de monstro. Pilar e Agustín conversam sobre a liderança do bando. Pilar se diz inteligente e Agustín contesta: “No, Pilar,” Agustín said.

²⁷⁷ “Eu não sinto nenhum medo dele – disse Joaquim. – Medo nenhum! E temos visto coisa muito pior que os touros. Não há touro que se compare a uma metralhadora. Mas se eu agora estivesse no picadeiro com um touro, não sei se dominaria minhas pernas...” (HEMINGWAY, 1980, p. 119).

²⁷⁸ “Este é o sentimento que não é seguro / Este é a face que nunca muda” (“Some kind of monster”, 2003).

²⁷⁹ “Seria tão fácil mover-se por trás delas [das linhas inimigas] quanto atravessá-las, se a pessoa tivesse um bom guia. O que tornava tudo difícil é quando se dava importância ao que poderia acontecer, caso a pessoa fosse pega. Isto é decidir em quem confiar. Era preciso confiar integralmente nas pessoas com quem se trabalhava, ou não confiar nem um pouco, e tomar decisões baseadas na confiança” (HEMINGWAY, 2014, p. 16).

²⁸⁰ “Ele estava violando a segunda das duas regras básicas para afinar com as pessoas, em se tratando de espanhóis: dar tabaco aos homens e deixar as mulheres de lado. E se deu conta de que pouco se importava com isso. Afinal, havia tantas coisas para as quais ele não dava a mínima importância, por que haveria de fazer caso agora?” (HEMINGWAY, 2014, p. 33).

“You are not smart. You are brave. You are loyal. You have decision. You have intuition. Much decision and much heart. But you are not smart.”²⁸¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 94). Pilar se sensibiliza e muda o foco para Roberto dizendo que ele é “smart and cold. Very cold in the head”²⁸² (*Idem. Ibidem.*). Ao que Agustín responde: “He must know his business or they would not have him doing this. But I do not know that he is smart. Pablo I know is smart”²⁸³ (*Idem. Ibidem.*). Pilar, com toda a sua sinceridade e honestidade, escancara: “But rendered useless by his fear and his disinclination to action”²⁸⁴ (*Idem. Ibidem.*). “But still smart.”²⁸⁵ Insiste, Agustín, que argumenta de forma que Pilar consente: I try to consider it intelligently. In this moment we need to act with intelligence. After the bridge we must leave at once. All must be prepared. We must know for where we are leaving and how”²⁸⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 94)

Outro tipo de monstro que ronda as personagens de Hemingway em *For whom the bell tolls* (1940) é a ironia. General Golz justifica em inglês: “I joke if I want. I am so serious is why I can joke”²⁸⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 08). Juntando-se a Anselmo para debochar do orgulho que Pablo demonstrava por seus cavalos, Roberto pensa em francês: “Il a manqué son Jockey”²⁸⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 16).

Roberto se diverte com seu pensamento e coloca outro monstro em questão: a melancolia. “This is the voice of silence no more”²⁸⁹ e Roberto sabe o quão perigosa essa voz pode ser se ganhar força:

That idea made him feel better. He grinned, looking at the two bent backs and the big packs ahead of him moving through the trees. He had not made any jokes with himself all day and now that he had made one he felt much better. You’re getting to be as all the rest of them, he told himself. You’re getting *gloomy*, too. He’d certainly been solemn and gloomy with Golz. The job had overwhelmed him a little. Slightly overwhelmed, he thought. Plenty overwhelmed. Golz was gay and he

²⁸¹ “Não, Pilar, você não é inteligente. Você é valente. Você é leal. Você tem palavra. Intuição. Determinação e coragem. Mas não é inteligente” (HEMINGWAY, 2014, p. 94).

²⁸² “Inteligente e frio. Tem a cabeça fria” (HEMINGWAY, 2014, p. 94).

²⁸³ “Sim. Deve conhecer o seu trabalho ou não teria sido designado para a operação. Mas não sei se ele é astuto; Pablo, eu sei que é” (HEMINGWAY, 2014, p. 94).

²⁸⁴ “Mas se entregou, inutilizado pelo medo e pela indisposição para agir” (HEMINGWAY, 2014, p. 94).

²⁸⁵ “Mas continua esperto”.

²⁸⁶ “Eu tento ver a coisa com inteligência. Neste momento, precisamos agir com inteligência. Depois da ponte, precisamos cair fora imediatamente. Todos devem estar preparados. Temos que saber para onde vamos, e como” (HEMINGWAY, 2014, p. 94)

²⁸⁷ “Posso brincar, se bem o entender. Por ser muito sério é que eu posso brincar.” (HEMINGWAY, 1980, p.).

²⁸⁸ “Ele vai sentir falta da tanga” (“Jockstrap”: peça de vestuário usada por *Jockeys* para proteção da genitália; também pode se referir ao *jockey club* em si).

²⁸⁹ “Esta não é mais a voz do silêncio” (“Some kind of monster”, 2003).

had wanted him to be gay too before he left, but he hadn't been²⁹⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 17) (grifo nosso).

Mais adiante Roberto se coloca de outra forma. Na guerra não se brinca: “‘I don't joke that way,’ Robert Jordan said. ‘Camarada to me is what all should be called with seriousness in this war. In the joking commences a rottenness.’”²⁹¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 65- 66). A discussão entre ele e Pilar segue e esta encerra rindo e dizendo que ela faz piada com qualquer coisa (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 66).

Ferido após a explosão da ponte, Roberto pensa que as incursões precisam ser mais organizadas, que transmissores portáteis facilitariam a comunicação. Então faz a piada derradeira: “*Yes, there's a lot of things we ought to have. I ought to carry a spare leg, too.*”²⁹² (HEMINGWAY, 1940, p. 469). A importância de o monstro da ironia vencer o monstro da melancolia pode ser recuperada ainda no primeiro capítulo. Roberto admira os homens alegres, pois entende que ter alegria é como ser imortal em vida: “All the best ones, when you thought it over, were gay. It was much better to be gay and it was a sign of something too. It was like having immortality while you were still alive”²⁹³ (HEMINGWAY, 1940, p. 17). Então mais dois monstros tomam seu corpo e sua mente: enquanto o intelectual devaneia sobre a alegria, o corpo urge por alimento:

That was a complicated one. There were not many of them left though. No, there were not many of the gay ones left. There were very damned few of them left. And if you keep on thinking like that, my boy, you won't be left either. Turn off the thinking now, old timer, old comrade. You're a bridge-blower now. Not a thinker. Man, I'm hungry, he thought. I hope Pablo eats well²⁹⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 17).

²⁹⁰ “Aquela ideia o fez sentir-se melhor. Arreganhou os dentes, num sorriso, olhando para os dois ombros curvados pelo peso das duas mochilas à sua frente movendo-se através das árvores. Não havia feito nenhuma piada durante todo o dia e, agora que ria por dentro, sentia-se muito melhor. “Você está se tornando como todo o resto”, admitiu em pensamento. “Está ficando melancólico também.” Tinha estado cerimonioso e deprimido com Golz. A tarefa o oprimira um pouco. “Ligeiramente”, pensou. Oprimir totalmente. Golz estava alegre e queria que ele ficasse alegre também, antes da viagem, mas ele não ficou alegre” (HEMINGWAY, 2014, p. 27).

²⁹¹ “‘Eu não brinco dessa maneira’, diz Roberto. ‘Camarada para mim é uma forma pela qual todos deveriam se tratar com seriedade nessa guerra. Na brincadeira começa a podridão’.

²⁹² “*Sim, tem um monte de coisas que deveríamos ter.* Eu devia carregar uma perna extra também”

²⁹³ “Todos os melhores homens, pensando bem, eram alegres. Seria muito melhor estar alegre, e seria um bom sinal também. Seria como obter a imortalidade enquanto ainda se vive” (HEMINGWAY, 2014, p. 27).

²⁹⁴ Era um pensamento complexo. De qualquer forma, não restavam muitos assim. Não, não haviam sobrado muitos homens alegres. “Diacho, tão poucos sobreviveram. E se você ficar pensando nisso, meu garoto, nem você sobreviverá. Desligue os pensamentos agora, veterano, velho camarada. Agora você é um especialista em explosão de pontes. Não é um pensador. Homem, como eu estou com fome”, pensou. “Espero que Pablo tenha boa comida (HEMINGWAY, 2014, p. 27).

Como diz o Metallica na música “Frantic” do álbum *St. Anger* (2003): “My lifestyle determines my deathstyle”²⁹⁵ (METALLICA, 2003).

4.9 DEATH MAGNETIC²⁹⁶

Tanto o título do romance quanto o deste álbum – *For whom the bell tolls* (1940) e *Death magnetic* (2008), respectivamente – anunciam a morte. No caso do romance, o título age como o próprio sino, dobrando-se pela lista de mortos que se faz ao longo da narrativa. Já o título do álbum anuncia uma série de situações que aguça o desejo pela morte, tornando-a ainda mais atrativa. O sino era um importante veículo de comunicação antes do advento das máquinas que propiciam a rede de comunicação, depois delas se tornou um instigante objeto de adoração. O ímã, por sua vez, é dicotômico: atrai ou repele, pode ser natural ou artificial, estabelece os polos norte e sul.

Através do sino, a Igreja alcança o indivíduo inserido em uma comunidade, enquanto o campo magnético do ímã só alcança aquele sujeito propício a sucumbir a sua atração. O sino pode não ser ouvido por aqueles que de fato tenham deficiência auditiva ou por aqueles que não compreendam seu toque. O ímã pode repelir o objeto ou simplesmente se aproximar de um objeto feito de um material alheio ao seus encantos. Ambos são sedutores mas têm sua ação limitada pelo o Outro. “Here it is the shift from deadliness to normal family life”²⁹⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 227). O pensamento de Roberto sobre a guerra cabe bem para nossos dois instrumentos e seus possíveis usos, pois diante da morte, cada escolha é determinante.

Também a linha entre o certo e o errado estabelecida por Anselmo no ato de matar tem seus próprios contornos. Roberto pergunta se ele já matou, o velho responde:

“Yes. Several times. But not with pleasure. To me it is a sin to kill a man. Even Fascists whom we must kill. To me there is a great difference between the bear and the man and I do not believe the wizardry of the gypsies about the brotherhood with animals. No. I am against all killing of men.”

“Yet you have killed.” [Roberto asked]

²⁹⁵ “Meu estilo de vida determina meu estilo de morte”.

²⁹⁶ “Ímã para a morte”. Nono álbum (de 2008) cujo título faz “uma referência oblíqua aos ídolos do rock que morreram jovens, como se fossem ímãs para a morte”, explica o mais conhecido biógrafo das bandas de *metal* Mick WALL (2013, p. 412).

²⁹⁷ “Aqui estamos na linha divisória entre o perigo de morte e a vida familiar normal”.

“Yes. And will again”²⁹⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 41).

Ansioso por perdão, Anselmo continua desafiando seu pensamento. Então revela a situação de Deus na Espanha em tempo de exceção e sua própria relação com Ele:

But if I live later, I will try to live in such a way, doing no harm to any one, that it will be forgiven.”

“By whom?”

“Who knows? Since we do not have God here any more, neither His Son nor the Holy Ghost, who forgives? I do not know.”

“You have not God any more?”

“No. Man. Certainly not. If there were God, never would He have permitted what I have seen with my eyes. Let them have God.”

“They claim Him.”

“Clearly I miss Him, having been brought up in religion. But now a man must be responsible to himself.”

“Then it is thyself who will forgive thee for killing.”

“I believe so,” Anselmo said. “Since you put it clearly in that way I believe that must be it. But with or without God, I think it is a sin to kill. To take the life of another is to me very grave. I will do it whenever necessary but I am not of the race of Pablo”²⁹⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 41)

Durante a missão, Anselmo chora desconsoladamente após matar um sentinela (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 435). Então, para não ficar dividido entre o pecado e a obrigação de matar, Anselmo lança mão de sua própria teoria (Roberto é seu interlocutor):

“I would not kill even a Bishop. I would not kill a proprietor of any kind. I would make them work each day as we have worked in the fields and as we work in the mountains with the timber all of the rest of their lives. So they would see what man is born to. That they should sleep where we sleep. That they should eat as we eat. But above all that they should work. Thus they would learn.”

²⁹⁸ “– Sim, muitas vezes. Mas nunca senti satisfação. Para mim, matar um homem é um pecado, mesmo sendo inimigo. Eu, por mim, acho grandes diferenças entre o urso e o homem, e não acredito nessa bruxaria dos ciganos a respeito da fraternidade com animais. Não. Eu sou contrário à matança de homens.

- E no entanto matou. [Roberto perguntou]

- Sim. E ainda matarei” (HEMINGWAY, 1980, p. 37).

²⁹⁹ “Mas se escapar com vida hei de fazer o possível por viver de modo a não fazer mal a ninguém a fim de ser perdoado.

- Por quem?

- Quem é que sabe? Desde que não temos mais Deus, nem o Filho, nem o Espírito Santo, quem pode perdoar? Eu não sei.

- Então você não tem mais Deus?

- Não, homem. Certo que não. Se houvesse Deus, Ele nunca permitiria o que tenho visto com meus olhos. Eles que fiquem com Deus.

- Os fascistas reivindicam Deus, sim.

- É claro que Ele me faz falta, pois fui educado com religião. Mas agora um homem tem que ser responsável por si. (HEMINGWAY, 1980, p. 37)

“And they would survive to enslave thee again.”
 “To kill them teaches nothing,” Anselmo said. “You cannot exterminate them because from their seed comes more with greater hatred. Prison is nothing. Prison only makes hatred. That all our enemies should learn.”
 “But still thou hast killed.”
 “Yes,” Anselmo said. “Many times and will again. But not with pleasure and regarding it as a sin.”³⁰⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 41-42)

Deus e toda a Santíssima Trindade se foram da Espanha. Abandonados à própria sorte, Anselmo acredita os republicanos devam educar os fascistas, pois eles só entenderão a miséria que impõem ao povo quando experimentarem seus infortúnios. A crença é no aprendizado pela experiência e não na violência. O velho permanece até o fim da narrativa com a mesma opinião. Emocionado após matar um vigia, pensa: “To shoot a man gives a feeling as though one had struck one’s own brother’ when you are grown men”³⁰¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 442).

Anselmo é uma figura única dentro do bando. Sua forma de pensar reflete a sabedoria do ancião, sem a efervescência, nem a urgência juvenil: “I am an old man who will live until I die”³⁰² (HEMINGWAY, 1940, p. 16). Anselmo reverbera a tradição popular. Ainda conversando com Roberto, o velho o convida para caçar. Roberto retruca:

“You like to hunt?”
 “Yes, man. More than anything. We all hunt in my village. You do not like to hunt?”
 “No,” said Robert Jordan. “I do not like to kill animals.”
 “With me it is the opposite,” the old man said. “I do not like to kill men.”
 “Nobody does except those who are disturbed in the head,” Robert Jordan said. “But I feel nothing against it when it is necessary. When it is for the cause”³⁰³ (HEMINGWAY, 1940, p. 39).

³⁰⁰ - Eu não mataria nem um bispo. Não mataria um proprietário de espécie alguma. Obrigá-los-ia, sim a trabalhar no campo diariamente como nós trabalhamos, e pelo resto de suas vidas. Assim saberiam para que foi que o homem nasceu. Teriam de dormir onde nós dormimos. Comer o que nós comemos. Mas antes de mais nada, teriam de trabalhar. Haviam de aprender.

- Desse modo eles sobreviveriam e escravizariam você de novo.

- Mas não é matando que eles aprenderão – respondeu Anselmo. – Você não pode exterminá-los, porque da semente nasceria mais ódio ainda. Prisão não adianta nada. A prisão só faz aumentar o ódio. É o que nossos inimigos precisam aprender.

- Mas apesar disso você matou.

- Sim – respondeu Anselmo. – Matei e ainda hei de matar. Mas nunca por prazer e sempre considerando isso um pecado. (p. 37-38).

³⁰¹ “Atirar num homem dá a sensação de abusivamente bater num irmão menor” (HEMINGWAY, 1980, p. 398).

³⁰² “Sou um velho que vai viver até morrer”.

³⁰³ “– Gosta de caçar?”

- Sim, homem. Mais que tudo. Na minha aldeia todos nós caçamos. E você?

- Não – disse Roberto Jordan. – Não gosto de matar animais.

- Comigo dá-se ao contrário – murmurou o velho. – O de que não gosto é matar homens.

Para Anselmo, era normal caçar e admirar o couro pendurado nas paredes de casa. O velho conta, entre orgulhoso e saudoso, que a pata de um urso que ele caçou foi exposta na porta da igreja da vila onde residia.

O ceticismo invade o país tradicionalmente religioso. A organização do mundo já não obedece a vontade de Deus, mas a da natureza. Inquirida com espanto sobre a nevasca que se anunciava próximo do mês de junho, Pilar responde: “Why not? These mountains do not know the names of the months. We are in the moon of May”³⁰⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 177). Também a doença severa que sempre veio a mando de Deus, passa a ser uma questão de consequências pragmáticas:

“Tubercular?” Pilar said. “Who wouldn’t be tubercular from the punishment he received? In this country where no poor man can ever hope to make money unless he is a criminal like Juan March, or a bullfighter, or a tenor in the opera? Why wouldn’t he be tubercular? In a country where the bourgeoisie over-eat so that their stomachs are all ruined and they cannot live without bicarbonate of soda and the poor are hungry from their birth till the day they die, why wouldn’t he be tubercular? If you travelled under the seats in third-class carriages to ride free when you were following the fairs learning to fight as a boy, down there in the dust and dirt with the fresh spit and the dry spit, wouldn’t you be tubercular if your chest was beaten out by horns?”³⁰⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 184).

Ao conversar sobre Kashkin, amigo de Roberto, Pablo e Anselmo exibem alto grau de ceticismo pela vida e uma compreensão pragmática da morte:

“He is dead since April.” [Roberto said]
 “That is what happens to everybody,” Pablo said, gloomily. “That is the way we will all finish.”
 “That is the way all men end,” Anselmo said. “That is the way men have always ended.”³⁰⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 14).

- Ninguém gosta a menos que tenha a cabeça perturbada – volveu Jordan. – Mas sendo necessário, pouco se me dá... sendo pela Causa” (HEMINGWAY, 1980, p. 35).

³⁰⁴ “E por que não? Estas montanhas não sabem o nome dos meses. Estamos na lua de maio.” (HEMINGWAY, 1980, p. 160)

³⁰⁵ “E quem não ficaria tuberculoso com os sofrimentos por que ele passou? Nesta terra em que ninguém pode enriquecer senão fazendo-se criminoso como Juan March, ou toureiro, ou tenor de ópera? Como não havia de ficar tuberculoso? Numa terra em que a burguesia morre de indigestão e o povo passa fome desde que nasce até que morre? Se você viajasse debaixo dos assentos dos vagões de terceira, a respirar escarros secos, a fim de ir às feiras onde os meninos aprendem a tourear, você também ficaria tuberculoso, depois que levasse uma pancada no peito.” (HEMINGWAY, 1980, p. 166).

³⁰⁶ “‘Ele está morto desde abril. [disse Roberto]

‘É o que acontece a todos,’ Pablo disse melancólico. ‘Esse é o fim de todos nós.’

‘Esse é o fim de todos os homens’, disse Anselmo. ‘Esse sempre foi o fim de todos os homens.’”

Da mesma forma que Anselmo, Pilar repudia o assassinato. Para ela, o ato de matar se justifica nos mesmos modos que Roberto e Anselmo: pela Causa. No entanto, Pilar continua uma personagem complexa nem religiosa como Anselmo, nem cética como declara. Em seu relato sobre os assassinatos que assistiu, podemos perceber sua linha de raciocínio, como exemplificam suas considerações acerca da morte de um guarda civil com um tiro disparado por Pablo:

“It was a thing of great ugliness, but I had thought if this is how it must be, this is how it must be, and at least there was no cruelty, only the depriving of life which, as we all have learned in these years, is a thing of ugliness but also a necessity to do if we are to win, and to preserve the Republic”³⁰⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 118).

Pela Causa, Pilar entende que todos deveriam se unir e matar os fascistas para que juntos possam suportar a culpa e também aproveitar os benefícios da República (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 119) até perceber a barbárie crescer em seus compatriotas:

But after Don Guillermo I felt a feeling of shame and distaste, and with the coming of the drunkards and the worthless ones into the lines, and the abstention of those who left the lines as a protest after Don Guillermo, I wished that I might disassociate myself altogether from the lines, and I walked away, across the square, and sat down on a bench under one of the big trees that gave shade there” [...] Then the other said, ‘If it is necessary to kill them all, and I am not convinced of that necessity, let them be killed decently and without mockery’³⁰⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 119).

O que mudou para Pilar foi perceber que o escárnio substituiu a compaixão. Don Guillermo era daqueles fascistas “boa gente”, que era mais um esnobe que um rico, pois tocava uma pequena carpintaria. A religião também o tornava fascista, segundo Pilar, mas era coisa da esposa e ele a seguia por amor (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 115-116). Don Guillermo foi morto logo após Don Ricardo, que insultou a República, e Don Faustino, um fascista de primeira linha, proprietário de terras, conhecido por molestar meninas, que fez um verdadeiro escândalo na sua hora. Os homens de Pablo tomaram gosto pelo

³⁰⁷ “Foi uma coisa horrorosa, mas algo que tinha de ser feito. Pelo menos não foi cruel, somente a privação de vidas, e, como aprendemos nesses anos, uma coisa horrenda, no entanto necessária, se quisermos vencer para preservar a República” (HEMINGWAY, 2014, p. 114).

³⁰⁸ “Mas após Dom Guillermo, eu tive um sentimento de vergonha e desgosto, e com a chegada dos bêbados e vagabundos para as fileiras, e a abstenção daqueles que as abandonaram em protesto, depois de Dom Guillermo, desejei me afastar das fileiras, atravessei a praça e fui me sentar num banco sob a sombra das enormes árvores.’ [...] ‘Então o outro falou’: ‘Se é necessário matar a todos, e não estou convencido disto, que sejam mortos com decência e sem palhaçada.’” (HEMINGWAY, 2014, p. 115).

assassinato. Qualquer coisa de respeitoso que ainda havia pela morte perdeu-se. Tornaram-se feras sedentas de sangue (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 114-115). Quando da execução de Don Guillermo, sua esposa gritava desesperadamente ao longe, um gesto imitado pelos homens que, em sua maioria já bêbados, o atacaram de forma animalesca (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 118).

Após a matança, Pablo pergunta a Pilar se ela gostou. Ela responde que só de Don Faustino. Ele, servindo-se de pão, diz que gostou de tudo, mas se decepcionou com o padre. Pilar sabia que ele odiava padres e a situação se agravava quando eram fascistas, então o encorajou a falar. “‘He was a disillusionment to me,’ Pablo said sadly. [...] ‘He died very badly,’ Pablo said. ‘He had very little dignity’”³⁰⁹. Pilar discorda, mas Pablo insiste: “‘But in the last minute he was frightened.’”³¹⁰. Pilar pergunta:

“‘Who wouldn’t be?’ I said. ‘Did you see what they were chasing him with?’
 “‘Why would I not see?’ Pablo said. ‘But I find he died badly.’
 “‘In such circumstances any one dies badly,’ I told him. ‘What do you want for your money? Everything that happened in the *Ayuntamiento* was scabrous.’
 “‘Yes,’ said Pablo. ‘There was little organization. But a priest. He has an example to set.’
 “‘I thought you hated priests.’
 “‘Yes,’ said Pablo and cut some more bread. ‘But a Spanish priest. A Spanish priest should die very well.’”³¹¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 127-128).

Ainda na mesma noite, Pilar ouve Pablo chorando. “He is crying in a short and ugly manner as a man cries when it is as though there is an animal inside that is shaking him.”³¹² (HEMINGWAY, 1940, p. 90). Depois de alguma insistência por parte de Pilar, Pablo desabafa:

‘The people,’ he said. ‘The way they left me. The *gente*.’
 ‘Yes, but they are with me,’ I said, ‘and I am thy woman.’

³⁰⁹ “‘Ele foi uma desilusão para mim’ — disse Pablo, com tristeza.’ [...] ‘Ele morreu muito mal’ — disse Pablo. — ‘Ele teve muito pouca dignidade.’” (HEMINGWAY, 2014, p. 122).

³¹⁰ “Mas no último minuto ficou amedrontado” (HEMINGWAY, 2014, p. 122).

³¹¹ — “Quem não ficaria? Não viu com que eles estavam caçando o padre?”

— “Mas como não veria?” — disse Pablo. — “Só que acho que ele morreu mal.”

— “Em circunstâncias como aquelas qualquer um morre mal” — eu lhe disse.

— “O que você estava querendo? Tudo o que aconteceu no Ayuntamiento foi indecoroso.”

— “Foi” — respondeu Pablo. — “Teve pouca organização. Mas um padre, ele tinha que dar o exemplo.” (HEMINGWAY, 2014, p. 122).

³¹² “Ele está chorando com muita intensidade, como um homem chora quando parece que há um animal dentro dele, sacudindo-lhe o corpo”

‘Pilar,’ he said, ‘remember the train.’ Then he said, ‘May God aid thee, Pilar.’
 ‘What are you talking of God for?’ I said to him. ‘What way is that to speak?’
 ‘Yes,’ he said. ‘God and the Virgen.’
 ‘*Qué va*, God and the Virgen,’ I said to him. ‘Is that any way to talk?’
 ‘I am afraid to die, Pilar,’ he said. ‘*Tengo miedo de morir*. Dost thou understand?’³¹³ (HEMINGWAY, 1940. p. 90)

Pilar ordena que ele saia da cama pois não havia espaço para ela e para o medo dele, e completa: “Then he was ashamed and was quiet and I went to sleep but, man, he’s a ruin.”³¹⁴ (HEMINGWAY, 1940. p. 90).

Com o passar do tempo, Pablo consome mais bebida alcóolica. Os conflitos com Pilar tornam-se mais intensos: “You are a woman and you don’t understand,” Pablo said equably. ‘I’m a drunk on wine and I would be happy except for those people I have killed. All of them fill me with sorrow.’ He shook his head lugubriously”³¹⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 209). Então Pilar faz uma declaração surpreendente, assegurando preferir um assassino ao seu lado do que um alcoólatra:

“I liked you better when you were barbarous,” the woman said. “Of all men the drunkard is the foulest. The thief when he is not stealing is like another. The extortioner does not practise in the home. The murderer when he is at home can wash his hands. But the drunkard stinks and vomits in his own bed and dissolves his organs in alcohol.”³¹⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 208).

O apetite sexual de Pilar é claramente conduzido pela chama da virilidade. Pilar deseja alguém com o mesma vigor que o seu. Cada vez que Pablo demonstra fraqueza, ela se afasta. Em seu relato a Roberto e à Maria sobre a noite após a matança, Pilar diz

³¹³ ““As pessoas, me deixaram, la gente.” – “Sim, mas elas estão comigo, eu lhe disse, e eu sou a tua mulher.” Disse: “Pilar, lembra do trem.” Então ele me veio com essa: “Deus te ajude, Pilar.” — “Por que você está falando em Deus?” Eu lhe perguntei “Que jeito de falar é este?” “Sim” — disse ele —, “Deus e a Virgem.” — “*Qué va*, Deus e a Virgem,” eu lhe disse, “não tem outro jeito de falar?” “Eu tenho medo de morrer, Pilar, *tengo miedo de morir*, você não entende?” — ele me disse, choramingando.” (HEMINGWAY, 2014, p. 90).

³¹⁴ “Então ele ficou envergonhado e calou-se e eu fui dormir, mas, cara, o homem está arruinado”.

³¹⁵ “Você é mulher e não compreende – respondeu Pablo como que remordido por dentro. – Eu me embebedaria e me sentiria feliz se não fosse aquela gente que matei. Tenho um berne no coração – disse sacudindo lugubrememente a cabeça.” E continua: “Pois eu os ressuscitaria a todos – repetiu Pablo em tom triste. – Um por um.” (HEMINGWAY, 1980, p. 189).

³¹⁶ “Eu o preferia quando era um bárbaro, gostava mais do bárbaro. De todos os homens, o bêbado me é o pior. O ladrão, quando não está roubando, é iguala qualquer outro homem. O chantagista não é chantagista dentro de sua casa. O assassino quando está em casa pode lavar as mãos. Mas o bêbado fede e vomita na própria cama e dissolve seus órgãos no álcool.” (HEMINGWAY, 1980, p. 189).

que Pablo estava sem desejo sexual: ‘Pilar, tonight we will do nothing.’³¹⁷ (HEMINGWAY, 1940, p. 128). Pilar assentiu. Pablo continuou: ‘I think it would be bad taste after the killing of so many people.’³¹⁸ (*Idem. Ibidem.*). Assim, Pilar dispara:

‘*Qué va,*’ I told him. ‘What a saint you are. You think I lived years with bullfighters not to know how they are after the *Corrida*?’
 ‘Is it true, Pilar?’ he asked me.
 ‘When did I lie to you?’ I told him.
 ‘It is true, Pilar, I am a finished man this night. You do not reproach me?’
 ‘No, *hombre,*’ I said to him. ‘But don’t kill people every day, Pablo.’³¹⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 128).

Matar suprime o apetite sexual de Pablo, mas pouca coisa parece tirar o dela já que é a protagonista neste quesito. Dona de si, ela literalmente faz, fala e acontece. O ato sexual aparece no romance quando Pilar conta sobre os bravos toureiros que recebeu em sua cama e quando Roberto rememora seu passado com prostitutas. No tempo presente, além de relatar, sorridente, uma relação que teve com Pablo, Pilar promove os encontros entre Roberto e Maria.

Cada um dos quatro encontros do casal acontece de forma diferente. O primeiro se dá na noite em que Roberto chega, há a aproximação dos dois e a quebra da barreira do trauma de Maria que foi brutalmente estuprada pelos fascistas (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 69-73). Na tarde do dia seguinte, ao voltar do esconderijo de El Sordo, Pilar os deixa propositalmente a sós na floresta. A relação é tão intensa que faz o chão tremer. Ele: “...he felt the earth move out and away from under them”³²⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 159). Ela: “I died each time”³²¹ (*Ibidem*, p. 160), afirmando que o chão se mexeu como se ela estivesse morrendo. A terceira acontece naquela mesma noite, mas, segundo Maria, apesar de ter lhe agradado mais, “it was not as this afternoon”³²² (HEMINGWAY, 1940, p. 263). Na quarta e última vez, Maria adjetiva o orgasmo como momento de glória. O narrador descreve “she held him tight and turned her head away”³²³ (HEMINGWAY,

³¹⁷ “Pilar, hoje não faremos nada”.

³¹⁸ “Acho que terá um gosto ruim depois de matar tantas pessoas”.

³¹⁹ “— “*Qué va*” — disse-lhe. — “Que santo que você é. Depois de viver anos com toureiros, você pensa que eu não sei como eles ficam depois de uma *Corrida*?” — “É verdade, Pilar?” — ele perguntou-me. — “Quando é que eu menti para você?” — “É verdade, Pilar, eu estou acabado esta noite. Não me repreve.” — “Não, *hombre*” — eu disse. — “Mas não vá matar gente todas as noites, Pablo.”” (HEMINGWAY, 2014, p. 123).

³²⁰ “Ele sentiu a terra mover-se e fugir debaixo deles.”

³²¹ “Eu morro a cada vez”.

³²² “Não foi como essa tarde”.

³²³ “Ela o segurou com força e virou a cabeça”.

1940, p. 379). Roberto pergunta com delicadeza: “Is it pain, rabbit?”³²⁴ (*Idem. Ibidem.*) Ela responde que não e completa: “It is that I am thankful too to have been another time in *la gloria*.”³²⁵ (*Idem. Ibidem.*)

Se, por um lado, matar tira o apetite sexual, por outro fazer sexo e matar se confundem. Da mesma forma que o chão tremeu sob Roberto e Maria, por quatro vezes a terra se move quando ocorrem explosões seguidas de morte. Três são no ataque de aviões a El Sordo e seu bando: “... the whistle of the air splitting apart and then in the red black roar the earth rolled under his knees”³²⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 321). “The wistle came again and the earth rolled under him with roar”³²⁷ (*Idem. Ibidem.*). “Then it came again and the earth lurched under his belly”³²⁸ (*Idem. Ibidem.*). Já a quarta vez se deu no ataque do bando de Pablo ao trem: “and all of the earth seemed to rise in a great cloud of blackness and a roar and the engine rose high in the cloud of dirt”³²⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 29).

Se sentir prazer até o desfalecimento é vital, morrer com glória é de suma importância, especialmente numa guerra. Morrer é algo tão absurdo que todos sonham com um momento glorioso. A diferença fica estabelecida no tratamento dispensado a Don Faustino e Don Ricardo pelos assassinos. Enquanto Don Faustino provocou gargalhadas ao aprontar um escândalo de tanto medo, Don Ricardo inspirou respeito ao se recusar a morrer na mão de Pablo, cuspir no chão e se manter de cabeça erguida até o fim (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 111).

Como um imã, Roberto polariza a glória do sexo e a da morte. Se à Maria diz que a glória do sexo só se conquista a dois, à Pilar diz que a morte se alcança sozinho: “That people cannot do together. Each one must do it alone”³³⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 463). Quando Roberto passa realmente a se preocupar com a morte, questiona: “Who do you suppose has it easier? Ones with religion or just taking it straight? It comforts them very

³²⁴ “É dor, coelhinha?”

³²⁵ “Essa sou eu agradecida por mais vez ter alcançado a glória”.

³²⁶ “Houve um rasgo sibilante no ar e, com um estrondo vermelho e preto, a terra borbotou sob os seus joelhos” (HEMINGWAY, 2014, p. 289).

³²⁷ “O assovio veio de novo, o solo se abrindo ante mais um estrondo” (HEMINGWAY, 2014, p. 289).

³²⁸ “E veio uma terceira vez, desta vez a terra jateando de sob a sua barriga” (HEMINGWAY, 2014, p. 289).

³²⁹ “apitos cada vez mais longos, e aí, no exato momento da explosão, as rodas da frente da locomotiva levantaram dos trilhos, e toda a terra pareceu subir numa gigantesca nuvem preta com o ronco da locomotiva soando nas alturas em meio à fumaça daquela nuvem espessa de poeira preta” (HEMINGWAY, 2014, p. 37).

³³⁰ “Isto é coisa que as pessoas não podem fazer juntas. Cada um deve fazer sozinho.” (HEMINGWAY, 1980, p. 417).

much but we know there is nothing to fear. It is only missing it that's bad. Dying is only bad when it takes a long time and hurts so much that it humiliates you"³³¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 468).

Essa discussão sobre professar crenças retorna várias vezes ao longo da narrativa. Em conversa entre Pilar e Roberto, ela afirma que, na ausência de religião e outras crenças, as pessoas precisam se ajudar: "Every one needs to talk to some one," the woman said. "Before we had religion and other nonsense. Now for every one there should be someone to whom one can speak frankly, for all the valor that one could have one becomes very alone."³³² (HEMINGWAY, 1940, p. 89). Roberto responde: "We are not alone. We are all together."³³³ (*Idem. Ibidem.*).

Os ideais de irmandade que Roberto adquire nas montanhas espanholas são reverberados em seu comportamento. "An Inglés [...] But with a Christian name [...]"³³⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 131). O nome cristão lhe atribui características como se fosse mais afável que os demais ianques (ou britânicos, que é a referência mais próxima para os espanhóis). Como se Robert Jordan estivesse fadado a ser o espanhol Roberto. Espanhol e cristão.

Em meio à guerra, compreensão, perdão, religião e Igreja perturbam o presente da narrativa. Roberto reflete sobre os fascistas e os republicanos e começa a pensar em perdão:

And who understands them? Not me, because if I did I would forgive it all. To understand is to forgive. That's not true. Forgiveness has been exaggerated. Forgiveness is a Christian idea and Spain has never been a Christian country. It has always had its own special idol worship within the Church. *Otra Virgen más*. I suppose that was why they had to destroy the virgins of their enemies. Surely it was deeper with them, with the Spanish religion fanatics, than it was with the people. The people had grown away from the Church because the Church was in the government and the government had always been rotten. This was the only country that the reformation never reached. They were paying for the Inquisition now, all right³³⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 355).

³³¹ "Quem aceitará melhor este momento? Os religiosos ou os que encaram a morte de frente? A religião conforta muito, mas nós sabemos que não há nada de amedrontador. A saudade é que é o pior, Morrer só é mau quando leva muito tempo e faz sofrer tanto que nos oprime." (HEMINGWAY, 1980, p. 422).

³³² "A gente tem de abrir-se com alguém. Antes havia a religião e outras bobagens; agora temos de recorrer a quem nos entenda, porque, por maior que seja nossa coragem, a solidão dói" (HEMINGWAY, 1980, p. 80).

³³³ "Não estamos sós. Somos um grupo" (HEMINGWAY, 1980, p. 80).

³³⁴ "Um inglês (...) Mas com nome cristão (...)".

³³⁵ "E quem as entende? Eu não, porque, se as entendesse, as perdoaria. Entender é perdoar. Isto não é verdade. O perdão tem sido exagerado. O perdão é uma ideia cristã, e a Espanha nunca foi um país cristão. Sempre teve sua própria adoração e um culto especial a ídolos dentro da Igreja. *Otra Virgen más*. Suponho

Em uma guerra não há futuro e pouco resta do passado. Neste momento, acredita-se no presente. Deus, máquinas e a Causa se confundem no imaginário do povo espanhol. Se o presente está repleto de máquinas, são elas em sua engenharia que dominam nosso imaginário: “The sight of those machines does things to one,” the woman said. “We are nothing against such machines.” (HEMINGWAY, 1940. p. 89). Se Anselmo acredita que Deus os abandonou, Pilar acredita que os espanhóis O aboliram: “There probably still is God after all, although we have abolished him”³³⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 88). Em outro momento, Pilar parece substituir Deus pela república: “I put great illusion in the Republic. I believe firmly in the Republic and I have faith. I believe in it with fervor as those who have religious faith believe in the mysteries.”³³⁷ (HEMINGWAY, 1940. p. 90).

A crença na república e em Deus se confundem mais vez quando no bombardeio ao bando de El Sordo, Joaquín começa a dizer os lemas da Causa e, de repente, muda para a oração “Ave Maria”:

“Pasionaria says ‘Better to die on thy—’ “ Joaquín was saying to himself as the drone came nearer them. Then he shifted suddenly into “Hail Mary, full of grace, the Lord is with thee; Blessed art thou among women and Blessed is the fruit of thy womb, Jesus. Holy Mary, Mother of God, pray for us sinners now and at the hour of our death. Amen. Holy Mary, Mother of God,” he started, then he remembered quickly as the roar came now unbearably and started an act of contrition racing in it, “Oh my God, I am heartily sorry for having offended thee who art worthy of all my love—”³³⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 321).

Então Joaquín ouviu explosões e aquele barulho ficou martelando em sua cabeça, a ponto de se esquecer da oração: “All he could remember was at the hour of our death.

que seja por isso que eles tiveram que destruir as virgens dos seus inimigos. Certamente, este sentimento foi mais profundo nos fanáticos do que no povo. O povo teve que se desenvolver longe da Igreja, porque a Igreja estava no governo e este sempre foi corrupto. Este foi o único país que a reforma da Igreja nunca alcançou. Agora estavam pagando pela Inquisição, muito bem, então.” (HEMINGWAY, 2014, p. 316).

³³⁶ “É provável que Deus ainda exista, mesmo que O tenhamos abolido.”

³³⁷ “Coloquei muita fé na República. Acredito nela com fervor, como quem tem fé numa religião e acredita em seus mistérios.” (HEMINGWAY, 2014, p. 90).

³³⁸ “— Pasionaria diz “melhor morrer de...” — Joaquín falava sozinho enquanto o zunido dos aviões chegava cada vez mais perto. De repente, ele mudou para “Ave-Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres, bendito é o fruto em vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora de nossa morte. Amém. Santa Maria, Mãe de Deus...”, então calou-se, mas lembrou-se rapidamente, agora que o troar ficara insuportável, e iniciou um ato de contrição apressado “Oh meu Deus, eu me arrependo, de todo o meu coração, de vos ter ofendido, porque sois tão bom e amável...” (HEMINGWAY, 2014, p. 288).

Amen. At the hour of our death. Amen. At the hour. At the hour. Amen. The others all were firing. Now and at the hour of our death. Amen”³³⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 321).

A questão parece ser como tornar a morte palatável? Em uma descrição de três páginas, o narrador revela a visão que Pilar tem de seu toureiro Finito. A beleza de seus movimentos, a maestria como move a espada e o truque da capa fazem da morte do touro um momento de glória:

She saw him now clearly as he furled the heavy flannel cloth around the stick; the flannel hanging blood-heavy from the passes where it had swept over the bull’s head and shoulders and the wet streaming shine of his withers and on down and over his back as the bull raised into the air and the banderillas clattered. She saw Finito stand five paces from the bull’s head, profiled, the bull standing still and heavy, and draw the sword slowly up until it was level with his shoulder and then sight along the dipping blade at a point he could not yet see because the bull’s head was higher than his eyes. He would bring that head down with the sweep his left arm would make with the wet, heavy cloth; but now he rocked back a little on his heels and sighted along the blade, profiled in front of the splintered horn; the bull’s chest heaving and his eyes watching the cloth.”³⁴⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 183)

Na medida em que cada personagem de *For whom the bell tolls* (1940) se torna um verdadeiro *Death magnetic*, cada uma das músicas do álbum da banda Metallica se torna uma pequena biografia. Começemos pela última faixa “My apocalypse” (2008), uma ode aos horrores da Guerra em si, seja qual for:

Claustrophobic
Crawl out of this skin
Heart explosive
Reach in, pull that pin

Fear thy name: extermination
Desecrate inhale the fire

³³⁹ “Com aquele martelar de estrondos, não conseguia mais lembrar-se do ato de contrição. Tudo o que conseguia lembrar era “na hora da nossa morte. Amém. Na hora da morte. Amém. Na hora. Na hora. Amém.” Os

outros atiravam. “Agora e na hora da nossa morte. Amém.”” (HEMINGWAY, 2014, p. 288-289).

³⁴⁰ “Ela viu-o com nitidez, enquanto ele enrolava a pesada capa de flanela em torno da haste, a flanela empapada de sangue dos passes que varreram a cabeça e a cernelha brilhante e ensanguentada do touro, e sobre o seu traseiro, quando o touro ergueu-se no ar e as bandarilhas fizeram um estardalhaço. Viu Finito distanciar-se cinco passos da cabeça do touro, perfilar-se, o touro estático, enraivecido, e erguer vagorosamente a espada até o nível de seus ombros, e então mirar ao longo da lâmina, mas sem poder enxergar a cabeça do touro, mais alta do que ele. Ele traria a cabeça do animal para a sua mira, com a varredura que seu braço esquerdo faria com a pesada capa ensanguentada, mas agora ele recuava alguns passos, apoiando-se nos calcanhares, e mirava ao longo da lâmina da espada, perfilado diante dos chifres ameaçadores do touro, cujo peito arfava, seus olhos fixos na capa de toureiro.” (HEMINGWAY, 2014, p. 170).

So we cross that line
 Into the grips
 Total eclipse
 Suffer unto my apocalypse

Deadly vision
 Prophecy reveal
 Death magnetic
 Pulling closer still

Fear thy name: annihilation
 Desolate inhale the fire

So we cross that line
 Into the grips
 Total eclipse
 Suffer unto my apocalypse

Crushing metal, ripping skin
 Tossing body, mannequin
 Spilling blood, bleeding gas

Mangle flesh, snapping spine
 Dripping bloody valentine
 Shatter face, spitting glass

Split apart
 Split apart
 Split apart
 Spit
 Spit it out

What makes me drift a little bit closer?
 Dead man takes the steering wheel
 What makes me know it's time to cross over?
 Born to repeat until I feel

See through the skin, bones they all rattle
 Future and past, they disagree
 Flesh falls away, bones they all shatter
 I start to see the end in me

Claustrophobic
 Climb out of this skin
 Heart explosive
 Reach in, pull that pin

Violate, annihilate
 All wounds unto my eyes
 Obliterate, exterminate
 As life itself denied

Fear thy name as hell awakens
 Destiny inhale the fire

But we've crossed that line
 Into the grips
 Total eclipse
 Suffer unto my apocalypse

Tyrant awaken my apocalypse
 Demon awaken my apocalypse
 Heaven awaken my apocalypse
 Suffer forever my apocalypse³⁴¹
 (METALLICA, 2008)

“Suicide and redemption” (2008) é a música de número nove e será a biografia da morte. Para aquilo faz mover o chão, para o indizível, a faixa instrumental.

O velho Anselmo ficará com “Judas Kiss” (2008), não por ser traidor, mas por tudo o que viu e sofreu. O beijo do Judas representa um alívio (da morte), como podemos perceber no trecho a seguir:

When the world has turned its back
 When the days have turned pitch black
 When the fear abducts your tongue
 When the fire's dead and gone

So, what now?
 Where go I?

When you think it's all said and done
 When you are the ostracized
 Selfish ridden dead goodbyes
 Twisting on the tourniquet
 When the pieces never fit

So, what now?
 Where go I?

When you think it's all said and done

³⁴¹ “Claustrofóbico / Rasteje para fora dessa pele / Coração explosivo / Alcance, puxe esse pino // Tema seu nome: extermínio / O profano que respira fogo // Então nós cruzamos a linha / Para dentro da cripta / Eclipse total / Sofra com meu apocalipse / Visão mortal / Profecia revelada / Magnetismo da morte / Puxando ainda mais pra perto // Tema seu nome: aniquilação / O devastado que respira fogo / Então nós cruzamos a linha / Para dentro da cripta / Eclipse total / Sofra com meu apocalipse // Metal esmagador, arrancando sua pele. / Jogando corpos, manequins. / Espalhando sangue, sangrando gás. // Carne destrocada, mostrando espinha. / Pingando um querido presente sangrento. / Face destruída, cuspidando vidro. // Rasgue / Rasgue / Rasgue / Cuspa / Cuspa isso fora // O que me faz ser levado um pouco mais perto? / O homem morto dirige. / O que me faz saber a hora de atravessar? / Nasço para repetir até que eu sinta (que é a hora). // Veja através da pele, os ossos todos crepitam. / Futuro e passado, ambos discordam. / A carne sucumbe, os ossos todos se despedaçaram. / Eu começo a ver o fim. Em. Mim. / Ver o fim em mim. // Claustrofóbico / Escale para fora dessa pele / Coração explosivo / Alcance, puxe esse pino // Viole, aniquile / Todas as feridas até os meus olhos / Arrase, extermine / Como a própria vida recusou // Tema seu nome enquanto o inferno acorda / Destino que respira fogo // Então nós cruzamos a linha / Para dentro da cripta / Eclipse total / Sofra com meu apocalipse // Tiranos despertam meu apocalipse / Demônios despertam meu apocalipse / O Paraíso desperta meu apocalipse / Sofra para sempre em meu apocalipse.”

So, bow down
 Sell your soul to me
 I will set you free
 Pacify your demons

Bow down
 Surrender unto me
 Submit infectiously
 Sanctify your demons

Into abyss,
 You don't exist
 Cannot resist,
 The Judas kiss³⁴²
 (METALLICA, 2008)

A música de número sete, “The unforgiven III” (2008), completa a trilogia do Metallica sobre o imperdoável, e será dedicada a Joaquín, o menino que, por medo, desistiu do sonho de ser toureiro e presenciou situações muito mais assustadoras na guerra.

How could he know this new dawn's light
 Would change his life forever?
 Set sail to sea, but pulled off course
 By the light of golden treasure

Was he the one causing pain
 With his careless dreaming?
 Been afraid, always afraid,
 Of the things he's feeling

He could just be gone
 He would just sail on
 He'll just sail on

How can I be lost, if I've got nowhere to go?
 Search for seas of gold,
 How come it's got so cold?

How can I be lost? In remembrance I relive
 And how can I blame you,

³⁴² “Quando o mundo lhe deu as costas / Quando os dias se tornaram negros / Quando o medo abduz sua língua / Quando a chama está morta e extinta // E agora? / Para onde devo seguir? // Quando você acha que tudo já foi dito e feito. / Quando você é o excluído / Egoísta carregando consigo despedidas mortas / Torcendo o torniquete / Quando as peças nunca se encaixam // E agora? / Para onde devo seguir? // Quando você acha que tudo já foi dito e feito // Então, curve-se / Venda sua alma para mim / Eu lhe libertarei / Pacificarei seus demônios // Curve-se / Renda-se à mim / Submeta-se infecciosamente / Santifique seus demônios // Dentro do abismo, / Você não existe. / Não pode resistir, / O beijo de Judas”

When it's me I can't forgive?³⁴³
(METALLICA, 2008)

“Cyanid” (2008) vai para aquele de “rare name”³⁴⁴, ou Kashkin, excelente *guerrillero* que teve um fim tão dramático quanto a própria guerra.

Sleep and dream of this
Death angel's kiss
Brings final bliss
Completely

Empty they say,
Death, won't you let me stay?

Empty they say,
Death, hear me call your name,
Call your name...

...suicide
I've already died
You're just the funeral
I've been waiting for

...cyanide
Living dead inside
Break this empty shell forever more

Wait, wait patiently
Your death black wings
Unfolding sleep
Spreading o'er me³⁴⁵
(METALLICA, 2008)

El Sordo, o bravo *guerrillero* fica com os versos de “All nightmare long” (2008).

Luck. Runs. Out.

Crawl from the wreckage one more time
Horrific memory twists the mind
Dark, ruttet, cold and hard to turn

³⁴³ Como ele poderia saber que essa nova alvorada / Mudaria sua vida para sempre? / Zarpou para o mar, mas foi desviado da rota / Pela luz do tesouro dourado // Era ele o que causava dor / Com seu sonhos descuidados? / Com medo, sempre com medo / Das coisas que ele sentia // Ele poderia ter ido embora / Ele só iria navegar / Ele só irá navegar // Como eu posso estar perdido, se não tenho onde ir? / Procurei por mares de ouro / Como isto se tornou tão frio? // Como posso estar perdido? Nas lembranças que revivo / E como posso culpar você / Quando sou eu quem não perdoo?”

³⁴⁴ “Nome raro”.

³⁴⁵ “Durma e sonhe com isto / O beijo do anjo da morte / Traz o êxtase final / Completamente // Vazio, eles dizem / Morte, você não me deixará continuar? // Vazio, eles dizem / Morte, escute-me chamar por você / Chamo por você // Suicídio / Eu já morri / Você é apenas o funeral / Que estive esperando // Cianeto / Vivendo morto por dentro / Quebre este casco vazio pra sempre // Espere, espere pacientemente / Suas asas negras mortais / Desdobrando o sono / Se espalhando sobre mim”

Path of destruction feel it burn

Still life... incarnation
Still life... infamy

Hallucination
Heresy
Still you run, what's to come, what's to be

'Cause we...
Hunt you down without mercy
Hunt you down all nightmare long
Feel us breathe upon your face
Feel us shift, every move we trace
Hunt you down without mercy
Hunt you down all nightmare long³⁴⁶

(METALLICA, 2008)

“The day that never comes” representa aqui o sonho de Pilar por uma vida repleta de alegria e amor para a Espanha republicana.

Born to push you around
Better just stay down
You pull away
He hits the flesh
You hit the ground

Mouth so full of lies
Tend to black your eyes
Just keep them closed
Keep praying
Just keep waiting

Waiting for the one
The day that never comes
When you stand up and feel the warmth
But the sun shine never comes
No, the sun shine never comes

Push you cross that line,
Just stay down this time
Hide in yourself
Crawl in yourself
You'll have your time

God I'll make them pay

³⁴⁶ “A sorte se esgota // Rasteje para fora das ferragens mais uma vez / Lembrança horrível que deturpa a mente / Negra, esburacada, fria e difícil de virar / Caminho da destruição, sinta e queime // Há vida ainda... Encarnação / Há vida ainda... Abjeto // Alucinação / Heresia / Ainda que você corra, o que está por vir virá a mim // Pois nós... / O caçamos sem piedade / O caçamos por todo o pesadelo / Sinta-nos respirar sobre seu rosto / Sinta-nos mudar cada movimento que seguimos / O caçamos sem piedade / O caçamos por todo o pesadelo”.

Take it back one day
 I'll end this day
 I'll splatter color on this gray

Waiting for the one
 The day that never comes
 When you stand up and feel the warmth
 But the sun shine never comes

Love... is a four letter word,
 And never spoken here
 Love... is a four letter word,
 Here in this prison

I suffer this no longer,
 I'll put an end to this, I swear
 This, I swear
 The sun will shine
 This, I swear,
 This, I swear,
 This, I swear³⁴⁷
 (METALLICA, 2008)

Para Pablo, “Broken, beaten and scarred”, ou o *guerrillero* mais brutal e mais arrasado, abatido e assustado:

You rise
 You fall
 You're down, then you rise again
 What don't kill ya make ya more strong
 Rise, fall, down, rise again
 What don't kill ya make ya more strong
 Rise, fall, down, rise again
 What don't kill ya make ya more strong

Through black days
 Through black nights
 Through pitch black insides

Breaking your teeth on the hard life comin'
 Show your scars
 Cutting your feet on the hard earth runnin'
 Show your scars

³⁴⁷ “Nascido para te maltratar / É melhor apenas se agachar / Você se resguarda / Ele acerta sua carne / Você é nocauteado // Bocas tão cheias de mentiras / Tendem a enegrecer seus olhos / Apenas os mantenha fechados / Continue rezando / Apenas continue esperando // Esperando por ele / O dia que nunca chega / Quando você se levanta e sente o calor Mas a luz do sol nunca vem / Não, a luz do sol nunca vem // Te empurre para o outro lado / Apenas permaneça agachado desta vez / Escondido dentro de si / Rastejando dentro de si / Sua hora chegará // Deus, eu os farei pagar / Uma revanche um dia / Eu terminarei este dia / Eu derramarei cor neste cinza // Esperando por ele / O dia que nunca chega / Quando você se levanta e sente o calor / Mas a luz do sol nunca vem // O amor é uma palavra de quatro letras / E nunca dita aqui / O amor é uma palavra de quatro letras / Aqui nesta prisão // Eu não sofro mais disso / Eu colocarei um fim nisso, eu juro / Isto, eu juro, o sol brilhará / Isto, eu juro / Isto, eu juro / Isto, eu juro”

Breaking your life, broken, beat and scarred
But we die hard

The dawn,
The death,
The fight to the final breath
What don't kill ya make ya more strong
Dawn, death, fight, final breath
What don't kill ya make ya more strong
Dawn, death, fight, final breath
What don't kill ya make ya more strong

They scratch me
They scrape me
They cut and rape me³⁴⁸
(METALLICA, 2008).

Para a primavera Maria, que renasce após um longo e tenebroso inverno, alguns versos de “The end of the line”:

Need... more and more
Tainted misery
Bleed... battle scars
Chemical affinity
Reign... legacy
Innocence corrode
Stain... rot away
Catatonic overload

Choke... asphyxia
Snuff reality
Scorch... kill the light
Incinerate celebrity
Reaper... butchery
Karma amputee
Bloodline... redefine
Death contagious deity³⁴⁹

³⁴⁸ “Você levanta / Você cai / Você está derrubado, então se ergue de novo / O que não te mata te torna mais forte / Você levanta / Você cai / Você está derrubado, então se ergue de novo / O que não te mata te torna mais forte / Levanta, cai, se ergue novamente / O que não te mata te torna mais forte / Levanta, cai, se ergue novamente / O que não te mata te torna mais forte // Através de dias negros / Através de noites negras / Através de pensamentos negros // Se quebrando em uma vida dura que está chegando / Mostre suas cicatrizes / Cortando seu pé em uma terra dura, correndo / Mostre suas cicatrizes / Quebrando sua vida, quebrado, espancado e cicatrizado / Mas nós persistimos // O amanhecer / A morte / A luta pelo último suspiro / O que não te mata te torna mais forte / Acordar, morte, luta, suspiro final / O que não te mata te torna mais forte / Acordar, morte, luta, suspiro final / O que não te mata te torna mais forte / Acordar, morte, luta, suspiro final / O que não te mata te torna mais forte // Eles me arranharam / Eles me despedaçaram / Eles me cortaram e me estupraram”

³⁴⁹ “Necessite... de mais e mais / Sofrimento maculado. / Sangre... Cicatrizes da batalha / Afinidade química. / Reino... Legado / A inocência corroe. / Manche... Apodrecendo / Catatônia sobrecarregada. // Sufoque... Asfixia / Realidade assassina. / Chamusque... Mate a luz / Incinere celebridade. / Ceifeiro... Carniçaria / Amputado e em coma. / Linha de sangue... Reproduzindo bem / Divindade da morte contagiosa.”

(METALLICA, 2008)

Last but not least, Roberto poderia ter sua vida resumida na letra de “That was just your life”:

Like a siren in my head that always
Threatens to repeat
Like a blind man that is strapped into the speeding driver's seat
Like a face
That learns to speak
When all it knew was how to bite

Like a misery that keeps me focused
Though I've gone astray
Like an endless nightmare that
I must awaken from each day
Like conviction
A premonition
Not worthy of, so I deny..... I deny

I blind my eyes and try to force it all into place
I stitch them up, see not my fall from grace
I blind my eyes, I hide and feel it passing me by
I open just in time to say goodbye

Almost like your life
Almost like your endless fight
Curse the day is long
Realize you don't belong
Disconnect somehow
Never stop the bleeding now
Almost like your fight
And there it went,
Almost like your life

Like a wound that keeps on bleeding to remind me not to think
Like a raging river drowning when
I only need a drink
Like a poison
That I swallow
But I want the world to die

Like a release from prison
That I didn't know I was in
Like a fight to live the past I prayed
To leave
From way back then
Like a general
Without a mission
Until the war will start again..... start again

I blind my eyes and try to force it all into place
 I stitch them up, see not my fall from grace
 I blind my eyes, I hide and feel it passing me by
 I open just in time to say goodbye

Almost like your life
 Almost like your endless fight
 Curse the day is long
 Realize you don't belong
 Disconnect somehow
 Never stop the bleeding now
 Almost like your fight
 And there it went,
 Almost like your life

Like a touch from hell to feel how hot
 That it can get if you get caught
 Like a strike from heaven turns that key
 And brings you straight down to your knees

Like a touch from hell to feel how hot
 That it can get if I get caught
 Like a strike from heaven to reprieve
 That brings you straight down to your knees

Almost like your life
 Almost like your endless fight
 Curse the day is long
 Realize you don't belong
 Disconnect somehow
 Never stop the bleeding now
 Almost like your fight
 And there it went,
 Almost like your life
 That was just your life³⁵⁰

³⁵⁰ “Como uma sirene em minha cabeça que sempre tende a repetir / Como um homem cego que foi forçado a sentar no banco do motorista em movimento. / Como um rosto / Que aprende a falar / Quando tudo que sabia era como morder. // Como uma miséria que me concentra / Embora eu tenha me distraído. / Como um pesadelo sem fim / Do qual eu tenho que acordar todo dia. / Como uma convicção / Uma premonição / Que não merece, então eu recuso... ..Eu recuso. // Eu cego meus olhos e tento forçar tudo no lugar. / Eu os costuro, para que não veja eu perder minha glória. / Eu cego meus olhos, me escondo e sinto isso me matando. / Eu abro bem a tempo de dizer adeus. // Quase como sua vida. / Quase como sua luta sem fim. / Maldição, o dia é longo. / Perceba que você não faz parte. / Desconecte-se de alguma forma / Nunca pare o sangramento agora. / Quase como sua luta. / E então foi, / Quase como sua vida. // Como um machucado que continua sangrando para te lembrar de não pensar. / Como um rio nervoso, afogando quando quero apenas um gole. / Como um veneno / Que eu engulo / Mas eu quero que o mundo morra. / Como a libertação de uma prisão / Da qual eu não sabia que estava. / Como uma luta para viver o passado que rezei para ter / Para sair do caminho de volta para lá. / Como um general / Sem uma missão / Até que a guerra recomece... Recomece. // Eu cego meus olhos e tento forçar tudo no lugar. / Eu os costuro, para que não veja eu perder minha glória. // Eu cego meus olhos, / Me escondo e sinto isso me matando. / Eu abro bem a tempo de dizer adeus. // Quase como sua vida. / Quase como sua luta sem fim. / Maldição, o dia é longo. / Perceba que você não faz parte. / Desconecte-se de alguma forma / Nunca pare o sangramento agora. / Quase como sua luta. / E então foi, / Quase como sua vida. // Como um toque do inferno para sentir o quão perigoso / Isso pode ficar se você ser pego. / Como um golpe do céu que vira aquela chave / E lhe deixa direto de joelhos. // Como um toque do inferno para sentir o quão perigoso / Isso pode ficar se você ser pego. / Como um golpe do céu que vira aquela chave / E lhe deixa direto de joelhos. // Quase como sua vida. / Quase como

(METALLICA, 2008)

4.10 *HARDWIRED... TO SELF-DESTRUCT*³⁵¹

Na cena inaugural do romance, o narrador descreve um homem, tratando-o por “he” (“ele”, em língua inglesa): “He lay flat on the brown, pine-needled floor of the forest, his chin on his folded arms, and high overhead the wind blew in the tops of the pine trees”³⁵² (HEMINGWAY, 1940, p. 01). Somente na página de número três, saberemos tratar-se do protagonista Robert Jordan, que se apresenta com o nome equivalente em língua espanhola, Roberto. A familiaridade exigida pelo pronome da primeira cena só será compreendida pelo leitor na cenas finais, quando “ele” se encontra na mesma posição: deitado de bruços no chão repleto de agulhas de pinheiro. Duas diferenças se fazem notar: a submetralhadora em punhos e seu coração que bate fortemente: “He could feel his heart beating against the pine needle floor of the forest.”³⁵³ (HEMINGWAY, 1940, p. 471).

O modo um tanto circular da narrativa que se inicia e se encerra com o protagonista em posição semelhante, na verdade, mostra a transformação pela qual passou Roberto nas cerca de oitenta horas que esteve na montanha em meio a um bando de *guerrilleros* partidários da República. Roberto chega à montanha com a missão de explodir uma ponte. Cauteloso e racional, preocupa-se com apenas com o planejamento e a execução de sua tarefa: “He was often hungry but he was not usually worried because he did not give any importance to what happened to himself [...]”³⁵⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 04). Nada parece afetar sua concentração, como demonstra o diálogo com a líder dos *guerrilleros*, Pilar, transcrito abaixo:

“I believe in it [in the Republic] with fervor as those who have religious faith believe in the mysteries.”
 “I believe you.”
 “And you have this same faith?”
 “In the Republic?”

sua luta sem fim. / Maldição, o dia é longo. / Perceba que você não faz parte. / Desconecte-se de alguma forma / Nunca pare o sangramento agora. / Quase como sua luta. / E então foi, / Quase como sua vida. / Isso foi apenas sua vida.”

³⁵¹ “Conectado... até a autodestruição”. Álbum de número dez, lançado em 2016.

³⁵² “No acamado de folhas secas do pinhal estirou-se o moço de bruços, com o queixo sobre os braços, a ouvir o rumor do vento nas frondes.” (HEMINGWAY, 1980, p. 01).

³⁵³ “Ele podia sentir seu coração batendo contra o chão da floresta repleto de folhas secas do pinhal.”

³⁵⁴ “Ele estava faminto, mas normalmente não ficava preocupado, pois não dava importância alguma a o que pudesse lhe acontecer (...)”

“Yes.”
 “Yes,” he said, hoping it was true.
 “I am happy,” the woman said. “And you have no fear?”
 “Not to die,” he said truly.
 “But other fears?”
 “Only of not doing my duty as I should.”
 “Not of capture, as the other had?”
 “No,” he said truly. “Fearing that, one would be so preoccupied as to be useless.”
 “You are a very cold boy.”
 “No,” he said. “I do not think so.”
 “No. In the head you are very cold.”
 “It is that I am very preoccupied with my work.”
 “But you do not like the things of life?”
 “Yes. Very much. But not to interfere with my work.”
 “You like to drink, I know. I have seen.”
 “Yes. Very much. But not to interfere with my work.”
 “And women?”
 “I like them very much, but I have not given them much importance.”
 “You do not care for them?”
 “Yes. But I have not found one that moved me as they say they should move you.”³⁵⁵ (HEMINGWAY, 1940. p. 91).

Na sequência da conversa, a concisão e a clareza das respostas permanecem. No entanto, através da perspicácia de Pilar, Roberto revela sentimentos novos:

“I think you lie.”
 “Maybe a little.”
 “But you care for Maria.”
 “Yes. Suddenly and very much.”
 “I, too. I care for her very much. Yes. Much.”

³⁵⁵ “- Creio nela [na República] com fervor, como os religiosos creem nos mistérios.

- Já o verifiquei.
- E tem também fé na República?
- Sim – disse ele sem grande convicção.
- Que bom! E não tem medo?
- De morrer, não – respondeu dessa vez com sinceridade.
- Mas... outros medos?
- Só o de não cumprir o meu dever como deveria.
- Não tem medo de ser capturado, como o outro tinha?
- Não – declarou lealmente Jordan. – Esse medo me inutilizaria totalmente.
- Acho-o um rapaz muito frio.
- Por quê?
- Quero dizer de cabeça muito fria.
- É que ando muito preocupado com a minha missão.
- E não liga nenhuma importância aos prazeres da vida?
- Sim, e muito. Mas isso não tem a ver com o meu trabalho.
- Gosta de beber, eu sei. Já vi.
- Sim. Muito. Mas não do modo que interfira em meu trabalho.
- E de mulheres?
- Muito também. Mas não lhes dou excessiva importância.
- Não faz caso delas?
- Faço. Mas não encontrei nenhuma que me levasse a sentir o que dizem que se sente.” (HEMINGWAY, 1980, p. 81-82).

“I, too,” said Robert Jordan, and could feel his voice thickening.³⁵⁶ (HEMINGWAY, 1940. p. 91).

Este aperto na garganta é um índice da mudança de Roberto. O sentimento por Maria arrebatava-lhe o corpo que abandona a postura de sentinela:

They were walking through the heather of the mountain meadow and Robert Jordan felt the brushing of the heather against his legs, felt the weight of his pistol in its holster against his thigh, felt the sun on his head, felt the breeze from the snow of the mountain peaks cool on his back and, in his hand, he felt the girl’s hand firm and strong, the fingers locked in his. From it, from the palm of her hand against the palm of his, from their fingers locked together, and from her wrist across his wrist something came from her hand, her fingers and her wrist to his that was as fresh as the first light air that moving toward you over the sea barely wrinkles the glassy surface of a calm, as light as a feather moved across one’s lip, or a leaf falling when there is no breeze; so light that it could be felt with the touch of their fingers alone, but that was so strengthened, so intensified, and made so urgent, so aching and so strong by the hard pressure of their fingers and the close pressed palm and wrist, that it was as though a current moved up his arm and filled his whole body with an aching hollowness of wanting³⁵⁷. (HEMINGWAY, 1940, p. 158).

Logo após o segundo encontro amoroso em meio aos pinheiros, Roberto volta seus pensamentos para o planejamento da demolição da ponte, e não demora a relativizar sua missão. Nas longas páginas que se seguem, o pragmatismo cede espaço à dúvida e a grande missão se torna apenas um problema a ser resolvido: “Once you accept the idea of demolition as a problem it is only a problem.”³⁵⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 165). Uma possível vida com Maria faz inaugurar o futuro: “He did not believe there was ever going to be any such thing as a long time any more but if there ever was such a thing he would like to spend it with her.”³⁵⁹ (HEMINGWAY, 1940, p. 164). Com inúmeras

³⁵⁶ “- Acho que você está mentido...”

- Talvez um pouco...

- Sei que gosta de Maria.

- Sim. Isso veio de repente, e forte.

- Também eu gosto muito dela. Muito.

O moço começava a sentir a garganta apertada.” (HEMINGWAY, 1980, p. 82).

³⁵⁷ “Iam os dois através das urzes de rechã, e Robert sentia nas pernas o varrer das plantinhas, sentia o peso da pistola à cintura, sentia o queimar do sol na cabeça, sentia nas costas a frescura da aragem que descia das montanhas cobertas de neve, sentia o doce contato da mão de Maria, de dedos enclavinhados nos seus. Daquele contato partia um fluido que o inundava todo, que o inundava da frescura das brisas leves que perpassavam sobre o espelho de um mar calmo, da leveza de uma pluma que roça nos lábios, da delicadeza de uma folha que cai no ar parado; tão leve que só o sentia pela ponta dos dedos, porém tão intenso, tão forte, tão premente, tão urgente, que lhe tomava o corpo inteiro.” (HEMINGWAY, 1980, p. 144).

³⁵⁸ “Quando você aceita a ideia de demolição como um problema, então não passa disso: um problema.”

³⁵⁹ “Ele nunca acreditou queria haveria essa coisa de vida longa, mas se de fato existisse, ele gostaria de envelhecer com ela.”

possibilidades à disposição, sua mente liberta-se: “Why not marry her? Sure, he thought. I will marry her. Then we will be Mr. and Mrs. Robert Jordan”.³⁶⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 164).

Maria é uma jovem que sofreu os mais aflitivos males causados por um regime totalitário. Após presenciar o assassinato dos pais, com requintes de crueldade, em praça pública, foi levada pelos assassinos e abusada física e psicologicamente. Resgatada pelos *guerrilleros*, estava se reestabelecendo quando Roberto se juntou ao bando. Antes, “she would not speak and she cried all the time and if any one touched her she would shiver like a wet dog”.³⁶¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 28).

Enquanto Roberto sentia um nó na garganta logo no primeiro olhar, Maria era pura alegria. Em meio à guerra, o amor encontra suas próprias formas de acontecer. Neste caso, a predileção política pela República e as experiências compartilhadas que criam laços. Maria se sente próxima a Roberto quando este relata a morte de seu pai, expondo seu ato derradeiro ao ser capturado na Guerra Civil norte-americana³⁶²:

Maria looked at him with tears in her eyes. “My father,” she said, “could not obtain a weapon. Oh, I am very glad that your father had the good fortune to obtain a weapon.”

“Yes. It was pretty lucky,” Robert Jordan said. “Should we talk about something else?”

“Then you and me we are the same,” Maria said. She put her hand on his arm and looked in his face. He looked at her brown face and at the eyes that, since he had seen them, had never been as young as the rest of her face but that now were suddenly hungry and young and wanting. [...]

“Now I know why I have felt as I have,” Maria said. “Now it is clear.”³⁶³ (HEMINGWAY, 1940, p. 67).

³⁶⁰ “Por que não casar com ela? Claro, ele pensou. Vou casar com ela. Então seremos Sr. E Sra. Robert Jordan.”

³⁶¹ “Ela não falava nada, só chorava, e se alguém encostasse nela, ela tremia feito uma vara verde.”

³⁶² Roberto está mentindo. Foi o avô quem lutou a Guerra Civil norte-americana. O pai de fato cometeu suicídio, mas segundo Roberto, foi por covardia. Todo o capítulo trinta é dedicado ao acerto de contas com o pai e com o avô, por quem Roberto demonstra muita admiração e carinho (cf. HEMINGWAY, 1940, p. 334-340).

³⁶³ “Maria fitou-o com olhos marejados.

- Meu pai não conseguiu obter uma punhal – tornou ela – e tenho muito gosto em saber o seu teve a boa sorte de conseguir uma arma.

- Sim. Foi uma boa sorte, sim – murmurou Jordan. – E se mudássemos de assunto?

- Você e eu somos parecidos – disse Maria, pondo-lhe a mão no braço e fitando nele os olhos. Jordan encarou aquele rosto moreno e aqueles olhos que, desde ele os via, nunca lhes parecera moços como o resto a fisionomia, e que de repente ficaram jovens, ansiosos e ardentes. [...]

- Agora sei porque senti assim – observou Maria. – Tudo está claro.” (HEMINGWAY, 1980, p. 59).

Enquanto o narrador concentra-se em descrever os atributos físicos de Maria – “he could see the shape of her small up-tilted breasts under the gray shirt”³⁶⁴ (HEMINGWAY, 1940, p. 25) –, e ressaltar sua juventude – “she moved awkwardly as a colt moves, but with that same grace as of a young animal”³⁶⁶ (HEMINGWAY, 1940, p. 25) –, Maria e Pilar estabelecem uma relação de sororidade³⁶⁷. Ao perceber o encantamento de Maria por Roberto, Pilar intervém:

“And listen to me about another thing. Be very good and careful about the girl. The Maria. She has had a bad time. Understandest thou?”
 “Yes. Why do you say this?”
 “I saw how she was from seeing thee when she came into the cave. I saw her watching thee before she came out.”³⁶⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 32).

Foi Pilar quem decidiu acolher Maria, e seus cuidados se estendem às necessidades físicas e psicológicas. Quando Maria relata o estupro a Roberto, o papel de Pilar em seu processo de recuperação fica ainda mais evidente:

Maria, listen. Dost thou—?”
 “Do I what?”
 “Dost thou wish?”
 “Yes. Everything. Please. And if we do everything together, the other maybe never will have been.”
 “Did you think of that?”
 “No. I think it in myself but Pilar told me.”
 “She is very wise.”
 “And another thing,” Maria said softly. “She said for me to tell you that I am not sick. She knows about such things and she said to tell you that.”
 “She told you to tell me?”
 “Yes. I spoke to her and told her that I love you. I loved you when I saw you today and I loved you always but I never saw you before and I told Pilar and she said if I ever told you anything about anything, to tell you that I was not sick. The other thing she told me long ago. Soon after the train.”
 “What did she say?”
 “She said that nothing is done to oneself that one does not accept and that if I loved some one it would take it all away. I wished to die, you see.”

³⁶⁴ “Os pequenos seios túrgidos moldavam-se sob a camisa cinzenta.” (HEMINGWAY, 1980, p. 20).

³⁶⁵ Em *Hemingway's Fetishism: Psychoanalysis and the Mirror of Manhood* (1999), de Carl P Eby, há um levantamento dos fetiches encontrados na obra de Hemingway.

³⁶⁶ “Caminhava sem harmonia, como um potro, mas com a graça dos animais novos.” (HEMINGWAY, 1980, p. 22).

³⁶⁷ Palavra passível de ser dicionarizada, usada por movimentos feministas, que trata da relação de irmandade, empatia e cuidados entre mulheres. (http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/05/16/internas_viver,644255/palavras-sororidade-e-feminicidio-ainda-nao-foram-incluidas-em-diciona.shtml).

³⁶⁸ “E ouça o que vou dizer. Seja muito bom e tome muito cuidado com a rapariga. A Maria. Ela passou um mau tempo. Compreende?” (HEMINGWAY, 1980, p. 28).

“What she said is true.”

“And now I am happy that I did not die. I am so happy that I did not die. And you can love me?”

“Yes. I love you now.”³⁶⁹ (HEMINGWAY, 1940. p. 72-73).

Todo o capítulo sete é enternecedor – seja no modo como relata o estupro e na reação das personagens, seja na relação de sororidade estabelecida entre as duas únicas personagens femininas. Além disso, há a delicadeza da aproximação e da primeira noite de Roberto e Maria juntos.

“Hast thou loved others?”

“Never.”

Then suddenly, going dead in his arms, “But things were done to me.”

“By whom?”

“By various.”³⁷⁰ (HEMINGWAY, 1940. p. 71).

Maria sente que algo mudara, mas não se pode precisar o sentimento de Roberto que continua:

³⁶⁹ “- [...] Maria, escute-me. Você...

- Eu, o quê?

- Você quer?

- Sim. Quero tudo. É o meio de fazer que os outros desapareçam da minha lembrança.

- Já pensou nisso?

- Não. Só agora dentro de mim, apesar de que Pilar já me falou nisso.

- Muito sabida, aquela Pilar!

- Outra coisa – sussurrou Maria baixinho. – Ela me disse para dizer a você que não estou doente. Ela sabe todas essas coisas.

- Mandou dizer até isso?

- Nós conversamos e eu condessei o meu amor. Amei você desde o momento em que o vi entrar. Amei-o mesmo antes de tê-lo visto. Conteí tudo a Pilar e ela me mandou falar o que falei. Sobre a outra coisa nós já havíamos conversado antes.

- Que ela disse?

- Disse que nada atinge a gente, quando a gente não aceita. E que se eu algum dia amasse alguém, o amor faria desaparecer tudo. Ah, eu quis até me matar, sabe?

- O que Pilar disse é pura verdade.

- E agora me sinto feliz de não ter morrido! Estou tão contente de não ter morrido! Então pode amar-me?

- Sim. Eu amo você, Maria.

- Eu posso ser sua mulher?

- Com a vida que levo não posso ter mulher. Mas você é minha mulher agora.

- Se sou uma vez, então serei sempre. Sou sua mulher agora?

- Sim, Maria. Sim, minha adorada coelhinha.

Jordan enlaçou-a e procurou-lhe os lábios, e os corpos se colaram, macios, frescos, juvenis.

- E agora, andemos de pressa. O que tem de ser feito, seja feito já.

- Quer mesmo?

- Sim – afirmou Maria em tom enérgico. – Sim, sim, sim. (HEMINGWAY, 1980, p. 64-65).

³⁷⁰ “ [...] que Jordan não pode impedir-se de perguntar se ela já havia amado outros.

- Nunca.

E subitamente, ficando como morta em seus braços, acrescentou que lhe haviam feito coisas.

- Quem?

- Vários – e ficou-se imóvel, afastando dele o rosto. [...]” (HEMINGWAY, 1980, p. 62-63).

“I love thee, Maria,” he said. “And no one has done anything to thee. Thee, they cannot touch. No one has touched thee, little rabbit.”
 “You believe that?”
 “I know it.”
 “And you can love me?” warm again against him now.
 “I can love thee more.”³⁷¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 71).

Mais adiante, Maria recebe instruções de Pilar sobre como cuidar da casa, do casamento, do marido e de si. Um pouco atrapalhada com tanta informação, Maria memorizou a que lhe pareceu mais importante, Roberto é um homem confiável:

“Pues so many things I cannot remember them. She said I could tell thee of what was done to me if I ever began to think of it again because thou art a good man and already have understood it all. But that it were better never to speak of it unless it came on me as a black thing as it had been before and then that telling it to thee might rid me of it.”
 “Does it weigh on thee now?”
 “No. It is as though it had never happened since we were first together.”³⁷² (HEMINGWAY, 1940, 350)

Um amor arrebatador para os dois, que desperta sentimentos desconhecidos e os leva para lugares inimagináveis. Logo após a segunda vez do casal, Maria promete ficar bonita quando o cabelo crescer novamente:

“My hair amuses thee now because it is odd. But every day it is growing. It will be long and then I will not look ugly and perhaps you will love me very much”
 “Thou hast a lovely body,” he said. “The loveliest in the world.”
 Maria replica: “It is only young and thin.”
 “No. In a fine body there is magic. I do not know what makes it in one and not in another. But thou hast it.”³⁷³ (HEMINGWAY, 1940, p. 160-161).

³⁷¹ “- Eu amo-a, Maria – repetiu Jordan – e ninguém fez nada a você; ninguém atingiu você, ninguém tocou na minha coelhinha.

- Está falando sério?

- Como nunca.

- E pode amar-me? Sussurrou Maria, aconchegando-se a ele.

- E amá-la mais ainda.” (HEMINGWAY, 1980, p. 63).

³⁷² “Pues, tantas coisas que não posso lembrar. Ela disse que eu poderia te contar o que fizeram comigo, se eu voltar a pensar naquilo, porque tu és um bom homem e já entendeu tudo. Mas que seria melhor não conversar mais sobre isso, a menos que venha, como uma nuvem negra, aí te falar pode ajudar a me libertar disso. — Isto está pesando em ti agora? — Não. É como se nunca tivesse acontecido, desde que estamos juntos.” (HEMINGWAY, 1940, p. 313).

³⁷³ “— Meu cabelo te impressiona porque é diferente. Mas ele cresce a cada dia. Ficará longo e eu não vou parecer feia, daí talvez você me ame muito.

— Tu tens um corpo delicioso — disse ele. — O mais delicioso do mundo.

— É apenas jovem e esguio.

— Não. Num corpo lindo há mágica. Não sei o que faz com que um tenha e outros não. Mas tu a tens.” (HEMINGWAY, 2014, p. 151).

Magia. Um encontro breve e intenso capaz tornar o mundo encantado. Maria e Roberto transam mais uma vez, ela comenta que não foi tão intenso como à tarde. Roberto assente e se abre quanto ao prazer masculino, esclarecendo que apesar do que dizem, homem e mulher sentem a mesma coisa:

“[...] But it was not as this afternoon.”
 “No.”
 “But I loved it more. One does not need to die.”
 “Ojala no,” he said. “I hope not.”
 “I did not mean that.”
 “I know. I know what thou meanest. We mean the same.”
 “Then why did you say that instead of what I meant?”
 “With a man there is a difference.”
 “Then I am glad that we are different.”
 “And so am I,” he said. “But I understood about the dying. I only spoke thus, as a man, from habit. I feel the same as thee.”
 “However thou art and however thou speakest is how I would have thee be.” “And I love thee and I love thy name, Maria.”³⁷⁴
 (HEMINGWAY, p. 1940, 263).

Momentos depois da última vez do casal, Maria percebe preocupação no rosto de Roberto e pergunta se pode ajudá-lo, ao que ele responde: “Nay,” he said. “You have helped enough.”³⁷⁵ (HEMINGWAY, 1940, p. 380). Ela retruca: “That? That was for me.”³⁷⁶ (*Idem. Ibidem.*). Roberto completa: “That was for us both,” he said. “No one is there alone.”³⁷⁷ (*Idem. Ibidem.*).

A conexão do casal aumentou expressivamente nesses três dias, eles vão cuidar da missão seguros da sorte que tiveram por se encontrar. Já no fim da narrativa, Roberto diz a Maria “I go always with thee wherever thou goest”³⁷⁸ (HEMINGWAY, 1940, p. 463).

³⁷⁴ “— Mas não foi como hoje à tarde.

— Não. — Mas eu gostei mais. A gente não precisa morrer.

— Ojala no — disse ele. — Espero que não.

— Não quis dizer isso.

— Eu sei. Te entendi. Quisemos dizer a mesma coisa.

— Então por que você falou aquilo em vez da mesma coisa que eu.

— Com o homem é diferente.

— Então, estou contente que sejamos diferentes.

— Eu também — disse ele. — Mas entendi o que você disse de morrer. Falei como homem, apenas força do hábito. Sinto o mesmo que tu.

— Sejas tu como fores ou como quer que fales, te quero do mesmo modo.

— E eu te amo e amo o teu nome, Maria.” (HEMINGWAY, 2014, p. 240).

³⁷⁵ “Não, ele disse. — Você já ajudou muito”

³⁷⁶ “Aquilo? Aquilo foi por mim.”

³⁷⁷ “Aquilo foi por nós dois, ele disse. Ninguém alcança a glória sozinho”.

³⁷⁸ “Eu irei com você aonde você for. Pra sempre”.

O medo nos conecta. No caso de Roberto e Maria, o medo de um futuro sem amor os conecta ainda mais. E, retomando o pensamento de Paul Virilio, o medo de desaparecer pela arma final também nos conecta. No entanto, na compreensão do Metallica, nós estamos tão virtualmente conectados que estamos perto da autodestruição:

In the name of desperation
 In the name of wretched pain
 In the name of all creation
 Gone insane

We're so fucked
 Shit outta luck
 Hardwired to self-destruct

On the way to paranoia
 On the crooked borderline
 On the way to great destroyer
 Doom design

We're so fucked
 Shit outta luck
 Hardwired to self-destruct

Once upon a planet burning
 Once upon a flame
 Once upon a fear returning
 All in vain

Do you feel that hope is fading?
 Do you comprehend?
 Do you feel it terminating?
 In the end

We're so fucked
 Shit outta luck
 Hardwired to self-destruct
 Hardwired to self-destruct

Self-destruct
 Self-destruct
 Self-destruct³⁷⁹

(METALLICA, “Hardwired”, 2016)

³⁷⁹“Em nome do desespero / Em nome da dor miserável / Em nome de toda a criação / Ficamos loucos // Estamos tão fodidos / Totalmente sem sorte / Conectado até a autodestruição // A caminho da paranoia / Na viagem para o incerto / A caminho do grande destruidor / Projeto da desgraça! // Estamos tão fodidos / Totalmente sem sorte / Conectado até a autodestruição // Era uma vez um planeta queimando / Era uma vez uma chama / Era uma vez um medo que retornou / Tudo em vão // Você sente que está perdendo a esperança? / Você compreende? / Você sente isso se encerrando / No final? // Estamos tão fodidos / Totalmente sem sorte / Conectado até a autodestruição / Conectado até a autodestruição / Autodestruição / Autodestruição / Autodestruição”

No apocalítico século XXI, a autodestruição chegará porque estamos nos desconectando uns dos outros e nos conectando com as sedutoras máquinas. No entanto, no romance, a conexão deveria trazer a vida e, de fato, o faz: pessoas de várias etnias, línguas e religiões são trazidas à discussão. Também a harmonia entre o ser humano e a natureza é exaltada em vários momentos. Em favor da diversidade, Pilar afirma: “But the pine tree makes a forest of boredom. Thou hast never known a forest of beech, nor of oak, nor of chestnut. Those are forests. In such forests, each tree differs and there is character and beauty. A forest of pine trees is boredom”³⁸⁰ (HEMINGWAY, 1940, p. 97).

Roberto, por sua vez, nos lembra que estamos historicamente e fisicamente conectados:

I’ve known a lot of gypsies and they are strange enough. But so are we. The difference is we have to make an honest living. Nobody knows what tribes we came from nor what our tribal inheritance is nor what the mysteries were in the woods where the people lived that we came from. All we know is that we do not know. We know nothing about what happens to us in the nights. When it happens in the day though, it is something³⁸¹ (HEMINGWAY, 1940, p. 175).

Todavia, no romance, quem coloca as personagens em busca de conexão é a morte. E ela não vacila, os conecta até autodestruição.

³⁸⁰ “Mas o pinheiro entedia a floresta. Nunca viu uma floresta de faias, de carvalhos, ou castanheiros? Isso que á floresta. Cada árvore difere da outra, e todas têm um caráter próprio, só seu. Floresta de pinheiros é aquela monotonia que cansa a gente” (HEMINGWAY, 1980, p. 88).

³⁸¹ “Conheci muitos ciganos e acho-os bastante esquisitos. Mas nós também o somos. A diferença é que nós procuramos um meio de vida honesto. Ninguém sabe de que tribo proviemos, nem qual a nossa herança tribal, nem que mistérios havia nas matas onde moravam nossos antepassados. Não sabemos nada do que nos acontece durante a noite. O que acontece durante o dia é alguma coisa.” (HEMINGWAY, 1980, p. 159).

5. PERFORMANCE “AM I SAVAGE?”³⁸²

5.1 PERFORMANCE “HEAVEN AND HELL”³⁸³. O PAPEL DO ROCK NA MUNDIALIZAÇÃO DA CULTURA

O que aconteceu entre os grandes cantores e cantoras da era de ouro do rádio e as *pop stars* das superproduções dos anos 2000? Nas décadas de 1920 e 1930, nos Estados Unidos, e de 1940 e 1950, no Brasil, apenas o som chegava em nossas casas. Para ver uma imagem captada por máquinas era preciso se deslocar até o cinema. Se quiséssemos saborear música e imagem simultaneamente (fora o bom e velho teatro), teríamos que ir a um baile ou clube, ou aos estúdios das rádios e assistir as transmissões ao vivo. Ver o artista era muito raro e para poucos. Já nos anos 2000, com a tecnologia na palma mão, podemos consumir os artistas dia e noite, estejam eles vivos ou mortos.

Antes daquilo que Renato Ortiz (2003, p. 45) define como modernidade da organização social (não só filosófica, mas a que muda o ser), o tempo era longo e o espaço absurdamente extenso. Do boca a boca ao *post* atualizado há instantes, passamos por cavalos, linhas férreas e cabos submarinos, pelos sinos da igreja, pela estrutura estatal (prefeituras e escolas), pelo jornal, pelo cinema – até chegar ao rádio. (Tudo isso de maneira muito assimétrica se levarmos em consideração que há populações ainda sem acesso à energia).

Essa malha de comunicação se torna imprescindível para a mobilidade cultural. Antes, cada pessoa exercia e sofria influência de um grupo reduzido e suas ações, demarcadas pelos verbos intransitivos – nascer, trabalhar, reproduzir, morrer –, aconteciam no ritmo da natureza. Com o advento e a popularização das rede de comunicação, torna-se possível forjar uma consciência nacional, especialmente quando a televisão invade a nossa casa e imediatamente passa a ser fonte de informação, de ideologias e nossa querida companhia (nunca mais houve silêncio).

Renato Ortiz (2003, p. 59) explica a formação da consciência nacional no Brasil, afirmando que, a partir dos anos 1960, foi possível veicular programas como novelas e jornais para todo o território e com isso difundir a autoimagem brasileira de símbolos forjados pelas redes de televisão. (Que imagem temos de baianos, mineiros, gaúchos?)

³⁸² “Sou selvagem?”, música da banda Metallica, de 2016.

³⁸³ “Céu e inferno”, música da banda Black Sabbath, de 1980.

Esse processo se repetiu em cada país e, com os satélites, se estendeu a todo o planeta. (E o que pensamos de japoneses, alemães, angolanos?)

Desde a Segunda Revolução Industrial, a distância vem diminuindo em função do aumento da velocidade. Quando nos voltamos para os símbolos internacionais – grandes marcas, rostos, gestos – já não há fronteiras. Não é possível estabelecer com destreza uma oposição entre interno e externo no mapa cultural. Até porque seus produtos são feitos em vários lugares, por pessoas de várias origens e consumidos por todos. Ainda que não se pague pelo produto, ele é consumido pelo imaginário – *slogan*, garota(o) propaganda, *jingle*, rótulo –, considerando os valores universais que a propaganda difunde: felicidade, amor, virilidade, beleza, elegância, sucesso. (Já ouviu falar em um “bom velhinho” de roupa vermelha?) Para Renato ORTIZ (2003, p. 126), afirmar a existência de uma memória internacional-popular é reconhecer que, no interior da sociedade de consumo, são forjadas referências culturais para alcançar o mundo todo. Ao que o autor acrescenta:

O ato mnemônico se realiza mediante reconhecimento (não podemos esquecer que Adorno faz do reconhecimento um dos mecanismos fundamentais da cultura popular de mercado). A familiaridade emana deste mecanismo, a impressão de se encontrar em um ambiente “estranho” (propiciado pelo deslocamento no espaço) mas envolvido por objetos próximos (ORTIZ, 2003, p. 126)

A sensualidade de Greta Garbo e de Marilyn Monroe, por exemplo, é aprisionada pela *pop art*, que, por sua vez, tem sua técnica reproduzida em propagandas e programas de TV nos cinco continentes e, com isso, suas *performances* sensuais formatadas pelas máquinas de visão se tornam parte do nosso repertório, “atualizando” o que entendemos por sensualidade.

A desterritorialização da cultura já aconteceu e, segundo ORTIZ (2003, p. 108-116), tornou o indivíduo livre do peso de suas raízes. Libertos de nossas tradições, estamos prontos para adquirir referências e padrões de comportamento de quaisquer lugares, etnias ou culturas que desejarmos. Para tanto, precisamos de uma única nova tradição: consumir. Foi preciso que nós, os atores sociais, apreendêssemos os hábitos de consumo, e para isso o cinema e a televisão foram nossos mestres. “O trabalho deixa de ser um valor no momento em que a ética do consumo supera a ética anterior (Clauss Offe [1989] considera que ele [o trabalho] já não mais seria uma categoria central nas

sociedades atuais).” (ORTIZ, 2003, p. 135). Viver na cidade nos impõe demandas, e muitas:

Da mesma maneira que o camponês teve que aprender a prática da labuta industrial – postura do corpo, pontualidade no serviço, técnicas específicas, etc. –, o que lhe exigiu um esforço de disciplinarização profundo, nós tivemos de interiorizar um conjunto de valores e de comportamentos que nos permitem circular com naturalidade entre os objetos (ORTIZ, 2003, p. 136).

Assim, a ética do trabalho foi substituída pela ética do lazer que nada tem de natural. (Quem nunca se convenceu a gastar um trocado com “eu mereço”, “só se vive uma vez”, “depois morre e fica tudo por aí” ou “sextou!”?). Optar pelo lazer é algo muito recente, fruto de mudanças econômicas e sociais (religiosas inclusive), pois desfrutar desse momento agradável está relacionado ao ato de consumir. (Cineminha? Dia das mães? Dos pais?)

A mudança cultural norte-americana, segundo Renato ORTIZ (2003, p. 189), se fez orientada por dois princípios: a concepção puritana da vida e o sucesso da sociedade capitalista. Ficar entre essas duas concepções e saber da consequência – a guerra – foram algumas das razões que fizeram com que Ernest Hemingway e toda a *Lost Generation* se mudassem para Paris. Lá teriam o ambiente ideal para deixar florescer seu talento, já que essa geração e todo o universo “culto” ignoravam as grandes inovações modernistas dos Estados Unidos, ou seja, o cinema (já popular) e o *jazz* e suas *big bands*, que animaram “The Roaring Twenties”, eternizados por F. S. Fitzgerald em *The great Gatsby* (1925).

Até a década de 1940, os museus norte-americanos expunham sobretudo obras europeias, mantendo sua hegemonia entre os artistas. No entanto, para alimentar a indústria cultural, é preciso um repertório muito maior, assim, a arte popular se torna imprescindível. Cada detalhe torna-se uma descoberta fantástica, e vira uma reportagem, um especial de fim de ano ou uma série inteira.

Imprescindível também foi a imaginação dos criadores para transformar valores morais e concepções de vida em produtos. A série de documentários *The toys that made us* (VOLK-WEISS, 2017) conta como as empresas, que trabalhavam de forma isolada até então, se uniram em um gigantesca indústria com ideias muito charmosas e garras que não deixam ninguém escapar. Tal indústria captura ou fabrica (quando necessário) um ícone e, junto com ele, uma série de produtos – filmes e discos primeiro, porque propagam o ícone rapidamente, produzindo a memória; seguindo-se brinquedos, peças de vestuário,

acessórios, material escolar, móveis, roteiros de viagem, cosméticos, produtos de higiene, copos, almofadas e até alimentos, como biscoitos e refrigerantes. Tudo o que “precisamos” com aquela “carinha” que amamos.

Assim, nestes cinquenta anos entre a era do rádio e as superproduções dos anos 2000, uma série incrível de ideias foram formatadas em moldes que já não nos surpreendem mais. Seja verão, seja inverno, lá vem uma “novidade”, seguida e antecedida por consumíveis das mais variadas espécies. Esse formato foi desenvolvido pela agora já crescida indústria cultural na base de tentativa e erro. Com o tempo, o negócio se profissionalizou ao criar a partir de pesquisas e teorias como a dos *mass media* como extensões do homem, de Marshall McLuhan, e da Semiologia, de Charles S. Peirce e Roland Barthes, que colocaram na ordem do dia a reflexão acerca dos signos linguísticos e não-linguísticos, tais como gestos, cores, imagens, mitos, rituais etc.

O *rock* foi uma das cobaias das experiências de tentativa e erro da indústria cultural. De volta aos anos 1950, os artistas e a fatia “cultura” da sociedade estavam com os olhos voltados para a Europa, mulheres e homens adultos entretidos com a televisão, recheando a casa de eletrodomésticos e se equilibrando entre a redenção puritana e o sucesso financeiro. Havia ali uma camada da sociedade com muitas ambições, tempo livre e nada de significativo ou produtivo para fazer. Até que surge nas *jukeboxes* aquele tal de *rock ‘n’ roll*.

Foram as gravadoras que primeiro adotaram estratégias industriais no sentido de colocar o *rock* no processo de mundialização da cultura. Até os anos 1940, oito gravadoras dominavam a produção fonográfica. De acordo com o levantamento de Paul Friedlander (2015, p. 406), antes do *rock*, essas oito gravadoras detinham 85% do mercado. A perda de mercado nos anos 1950 se deu devido ao preconceito de seus diretores, pois, da mesma forma que a sociedade norte-americana, a música era dividida entre negros e brancos. A chamada *race music* ou música negra (“música de preto e favelado”, como se referem ao funk no Brasil) era produzida por pequenas gravadoras que, com seus artistas gigantes – Atlantic (Big Joe Turner, Ray Charles), Chess (Chucky Berry, Muddy Waters), Sun (B.B. King, Howlin’ Wolf), Imperial (Fats Domino) –, transbordaram tanto das rádios de música “negra” quanto das *jukeboxes* instaladas nas lanchonetes.

Em contrapartida, para se manterem no topo das vendas, as grandes gravadoras convocaram intérpretes de pele branca para gravar por cima dos discos originais. Foram chamados alguns artistas do *folk* e do *country*, dentre os quais a dupla The Righteous

Brothers (que nem irmãos eram), Pat Boone, Bill Halley and His Comets, Jerry Lewis Lee e ele, Elvis Presley. (Quanto aos royalties, digamos que os brancos até pagavam, embora os negros nunca recebessem de fato...)

Como os intérpretes brancos podiam aparecer na mídia, foram eles que se tornaram a “cara” do *rock ‘n’ roll*. Suas imagens estavam na televisão, nas capas dos discos, nos jornais e nas revistas. Então, foram lançadas as linhas “especializadas” de programas de rádio, de TV e revistas com “tudo” sobre o artista, incluindo lindas fotos para “você” colecionar. Se, nos anos 1940, os adolescentes estavam ajudando nos afazeres da roça, no final dos anos 1950 estavam gastando 10 bilhões³⁸⁴ de dólares em produtos específicos para os *baby boomers*³⁸⁵. No mercado externo, o faturamento também é gigantesco, pois os grandes *hits* saem pela tela do cinema, enquanto os *royalties* entram pelo licenciamento e pela venda de produtos.

Com o fim da Era de Ouro, as grandes gravadoras mantiveram a euforia comercial de seus produtos, mas investiram em canções menos insinuantes e voltaram a exaltar o romantismo. Paul Friedlander (2015, p. 105) explica que o período de 1959 a 1963 foi de transição para a música popular. As grandes gravadoras produziam artistas de forma artificial com mensagens ingênuas. A questão era acabar com o *rock* porque não detinham os contratos de astros da era clássica e também por pressão de líderes religiosos, entidades civis conservadoras e órgãos oficiais. Os artistas “originais” se esforçaram para reter o controle artístico do mercado cuidando de todo o processo – compor, tocar, gravar e interpretar publicamente –, mas a onda já tinha passado. (Pelo menos no *mainstream*, porque no *underground*, as crianças impactadas pelo *rock ‘n’ roll* estavam crescendo, praticando seus instrumentos e aguardando a hora certa de entrar em cena.)

Na segunda explosão do *rock* em 1965, as grandes gravadoras queriam garantir o lucro e contrataram todas as bandas que encontraram, mesmo do grupo considerado arriscado como MC5 e Velvet Underground. (Como o comércio nunca teve ideologia, a indústria serve a quem puder comprar.) As figuras dos executivos e de empresários atrás de talentos únicos se multiplicaram. No início dos anos 1970, a já consolidada indústria fonográfica decidiu não arriscar mais. Comprou as pequenas gravadoras que ainda resistiam e decidiu por estandardizar a música e neutralizar conteúdos polêmicos. A outra grande mudança foi a ramificação das empresas em segmentos ou nichos de mercado,

³⁸⁴ “A New Ten Billion Dollar Power: The U.S. Teen-Age Consumer,” *Life*, (August 31, 1959): 78.

³⁸⁵ Geração nascida após a II Guerra Mundial; maior índice de nascimentos registrados até então nos Estados Unidos.

que foram estudados e mapeados (nada de perdas). O *rock* veiculado no *mainstream* ameniza os instrumentos e o tom de enfrentamento. U2, The Police, Rod Stewart e Elton John são bons exemplos. (Caminho aberto para Michael Jackson, Madonna e seus epígonos.)

Logo, nos 1980, as rádios foram incorporadas pelas grandes redes e rapidamente estreitaram os laços com a indústria fonográfica na tentativa de se manterem vivas com a chegada maciça do videoclipe. A indústria fonográfica já estava vacinada e sabia exatamente em que investir. Nos anos 1990, a conformidade estilística do *mainstream* torna-se entediante. Com os segmentos de mercado assentados, as músicas são ainda mais afeitas ao clichê – introdução, pequenas estrofes e refrãos contagiantes. Tal formato acaba com qualquer efeito surpresa das músicas, tornando-as imediatamente consumíveis pela familiaridade (ato mnemônico).

Paul Friedlander (2015, p. 411), Pedro Alvim Leite Lopes (2006, p. 143-147), Wlisses James (2014, p. 73) e Marshall Berman (1986, p. 165) apontam em suas pesquisas a importância da fita cassete nos anos 1980. O consumidor, antes preso às rádios e aos preços absurdos dos vinis, volta a ter acesso facilitado às produções artísticas e as obras circulam como nunca. A tecnologia democratiza o consumo e a produção: as mesas de gravação menores propiciam estúdios caseiros (FRIEDLANDER, 2015, p. 412) que viabilizam os “segmentos de mercado” como o *punk* e o metal extremo, desprezados pela grande indústria (caminho *underground* mais uma vez).

O *rock* chega em cada canto como materialização da modernidade. Seu viés é a eletricidade: luzes, amplificadores e, claro, a sedutora guitarra. Os músicos nos ensinam a domar as máquinas e os sons mecânicos e metálicos das cidades e a transformá-los em arte. O som, a dança, os gestos são modernos: nenhum padrão, nenhuma regra, nenhum cânone. A letra trata da velocidade, do cenário urbano e do sexo sem compromisso. O *rock* mostra o que fazer para ser moderno. Por conta disto, em cada país é combatido veementemente por desviar e desvirtuar a juventude das tradições. O jovem, ao abandonar os costumes de seu povo, é visto como delinquente aos olhos dos mais velhos, e como ícone aos olhos de outros jovens. O ponto central é que com esses adornos modernos, ele está autorizado a dirigir um carro bacana e a frequentar boates, *shoppings*, filmes e anúncios comerciais.

A memória internacional-popular funciona como um sistema de comunicação. Por meio de referências culturais comuns, ela estabelece

a convivência entre as pessoas. A “juventude” é um bom exemplo disso. T-shirt, rock-and-roll, guitarra elétrica, ídolos da música pop e pôsteres de artista (ou até mesmo de Che Guevara, “Hay que endurecer, pero con ternura”) são elementos partilhados planetariamente por uma determinada faixa etária. Eles se constituem assim em cartelas de identidade, intercomunicando os indivíduos dispersos no espaço globalizado. Da totalidade dos traços-souvenirs armazenados na memória, os jovens escolhem um subconjunto, marcando desta forma sua idiossincrasia, isto é, suas diferenças em relação a outros grupos sociais. (ORTIZ, 2003, p. 129).

Dessa forma, o *rock* se opõe ao tradicional e também ao clássico. Popular e erudito se manifestam contra o estilo que une um pouco dos dois, mas não se filia a nenhum. O *rock* sempre foi um estilo escorregadio, burlando a segregação racial, os valores morais estabelecidos, as grandes mídias, as fronteiras nacionais, a barreira da língua e até o estigma da juventude. Pós-moderno por excelência, o *rock* assume sua origem múltipla (*blues, jazz, gospel, folk, country*) e ainda abraça ritmos de cada etnia que o recebe (*funk, reggae*). Suas mensagens vão do tradicional *cheating songs* (dor de cotovelo) até a distopia, passando por sua marca maior, os problemas sociais e existenciais na modernidade.

Assim, com mais facetas que o diabo, o *rock* valida todas as tribos urbanas. Uma das razões é que cada canto forma sua própria cena. Um fã apresenta a outro e mais outro – e, para se filiarem a este novo estilo, precisam consumir. Surgem as lojas de discos e roupas, um cantinho nas bancas de jornais para adquirir as revistas especializadas e ficar por dentro dos últimos lançamentos. Com essa movimentação, mais pessoas entram em contato com o ritmo. Logo, os fãs também precisam de instrumentos musicais (mais lojas) para imitar melhor seus ídolos, e começam a se encontrar para fazer shows e tributos (mais comércio: casas de shows, estúdios). Está montada a cena.

Então, os músicos fazem inserções de sua própria tradição musical na base do *rock*, proporcionando mais um subgênero. O documentário *Hype!* (DOUG PRAY, 1996) mostra a cena da cidade de Seattle na virada da década de 1980 para 1990, e como surgiu o *grunge*, tido como o último grande movimento do *rock*. (*Grunge* é aquele subgênero que adotou como vestuário a camisa de flanela, calça jeans, gorro e tênis All Star.) Já o documentário *Woodstock, mais que uma loja* (CRUZ, 2014), mostra como a cena brasileira de *heavy metal* conseguiu sobreviver após o *rock* ser colocado em segundo plano pela grande mídia. Nesta cena, surge a banda Sepultura, que une tambores indígenas e africanos ao *metal*, forjando um estilo único.

De repente, ao invés de ser pedreiro, padeiro, militar, advogado ou médico, você pode ser um *rock star*. A empatia pelos ideais e pelo ritmo foi tão grande que a língua inglesa que poderia ser uma barreira para a aceitação da cultura *rock*, se tornou praticamente invisível. A *performance* vocal, em franco diálogo com as guitarras, promovem uma simbiose que derruba qualquer sotaque. “Esta é em parte a razão pela qual, de todos os gêneros da música popular, o heavy metal é o mais internacional, em termos de apelo” (ORTIZ, 2003, p. 192). Para aqueles países que não foram colonizados, ou melhor, invadidos pela Inglaterra, a sonoridade musical da língua inglesa torna-se cada vez mais familiar através do rádio, do cinema e de produtos tecnológicos, os quais, acompanhados de seus novos verbos (deletar, printar, escanear), vão se aconchegando nas outras línguas.

A discussão sobre em qual língua cantar *rock* ainda gera muita polêmica no Brasil. Com qual público você quer falar? *Rock* só é *rock* se for em inglês? A adesão a uma tradição ou se faz pela exposição frequente àqueles signos ou pela admiração. As bandas Sepultura e Angra, nossos maiores destaques internacionais, cantam em inglês. Mas há casos de bandas que cantam em português e influenciaram a cena lá fora. A mineira Sarcófago e a carioca Gangrena Gasosa tiveram alcance internacional por suas inovações, uma vez que a primeira ajudou a consolidar o *black metal*³⁸⁶, enquanto a segunda inventou o saravá *metal* (mais subgêneros!)³⁸⁷.

Temos ainda um caso interessante de uns garotos finlandeses que aprenderam a língua portuguesa. Força Macabra, na ativa desde 1990, tem sua obra toda em português. Na capital mundial do *heavy metal*, a banda se apaixonou pela cena *punk* brasileira dos anos 1980 e começou a fazer cover das bandas Armagedom, Ratos do Porão, Dorsal Atlântica, dentre outras. Após sete anos cantando só com um dicionário de bolso, resolveram aprofundar o conhecimento na língua. De seu trabalho, destacamos as músicas “Direito a viver, direito a matar”, “Sanidade perdida” e “Mutilações”, todas do álbum *Meus olhos só veem dor* (2000).

Renato Ortiz (2003, p. 193) diz que as pessoas apreciam o que não entendem e escutam porque creem, particularmente pela “credibilidade” da língua inglesa. Acrescento que as pessoas acreditam no conjunto da obra. Os gestos e as vestimentas dos músicos, somados ao cenário e ao próprio ritmo frenético, são elementos que dão

³⁸⁶ Entrevista de Fenriz do Darkthrone, “O metal mineiro pelos olhos noruegueses de Fenriz, do Darkthrone”, de 2014.

³⁸⁷ Documentário: *Desagradável* (RICK, 2013).

credibilidade ao *heavy metal*. Além disso, o público do *rock* foi acostumado a acompanhar os músicos em entrevistas, tanto que bandas que destoam do que pregam ou se “vendem” ao sistema não costumam sobreviver.

Aqui entra outro grande ramo empresarial: a imprensa. O país de maior sistema de comunicação de massa abraçou o *rock*, mirando a publicidade destinada aos *baby boomers*. Enquanto cuidava das suas finanças, a imprensa desempenhou papel fundamental na documentação da cultura do movimento. O *rock* nasceu e cresceu sob holofotes e o tom da cobertura, ora controverso, ora sensacionalista, fez circular a notícia. As matérias jornalísticas foram propícias para rotular, explicar, classificar e facilitar a compreensão do grande público. Nos anos 1960, surgiu a imprensa especializada: “Rock criticism was born at that moment in the mid-1960s when rock and roll ceased to be “mere” dance music for teenagers and acquired a sense of itself as art.”³⁸⁸ (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA). Apesar das semelhanças com os demais países, na Inglaterra observa-se um fenômeno singular, qual seja, o surgimento de “zines” e “fanzines”, publicações em tom irônico voltadas para fãs. (Movimento *underground* de novo.)

Por volta dos anos 2000, a democratização (ainda que parcial e dessemelhante) do acesso à internet altera os nossos modos de receber informações e entretenimento. Agora, as opções de fruição dos bens culturais se tornam cada vez menos restritas, e podemos acessá-las a qualquer momento, conforme os nossos interesses. A popularização da internet via computadores e demais aparelhos eletrônicos permite que os artistas tenham em suas mãos todo o processo de produção e comercialização. E com um toque de mágica inimaginável até os anos 1990: sem passar por empresário algum. Pelas plataformas digitais, criador e consumidor estão em contato direto e permanente.

Com tamanha facilidade é possível acompanhar ídolos do presente e do passado. Assim, muito material é produzido, especialmente documentários que propiciam aos artistas um espaço para contar suas próprias versões de fatos (polêmicos), e aos fãs o acesso à memória afetiva. Trazemos na linhas abaixo dois exemplos, um brasileiro e um estadunidense, pois outro ponto crucial nos anos 2000 é o processo de rever o passado mediante às mudanças de parâmetros comportamentais. No *rock* não é diferente.

Eis que, em pleno governo ditatorial, aqueles que protestavam contra suas atrocidades e sofreram censuras decidem ser autoritários na arte. Sob o bordão “defender

³⁸⁸ “A crítica especializada em *rock* nasceu em meados dos anos 1960, quando o *rock ‘n’ roll* deixou de ser uma ‘mera’ música dançante para adolescentes e adquiriu um senso de si mesmo como arte”

o que é nosso”, a passeata de 17 de julho de 1967³⁸⁹ tomava a guitarra elétrica como símbolo do imperialismo ianque (assim como acontecera na União Soviética e Cuba). Ironicamente, o ato saiu das proximidades de uma grande universidade e parou perto de um teatro, sem perceber que protestava contra um instrumento, ou seja, um meio de produzir arte, logo eles, os grandes artistas da década. Renato Ortiz comenta sobre esta reação brasileira ao *rock*:

No Brasil, o conflito entre rock x samba revela a mesma contradição. Enquanto símbolo da identidade nacional, isto é, um valor aceito internamente, o samba vê-se ameaçado por uma musicalidade estranha às suas raízes históricas. Na verdade, nos encontramos diante de um fenômeno mundial, no qual as novas gerações, para se diferenciarem das anteriores, utilizam símbolos mundializados (ORTIZ, 2003, p. 202)

Os mesmos artistas à frente da passeata de cunho higienizador e (pseudo-)patriótico logo incorporariam a guitarra em suas obras. No documentário *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado, os participantes tiveram a oportunidade de se explicar em tom de mea-culpa. O jornalista Nelson Motta acusa a rede de televisão detentora do programa *Jovem Guarda* e *O Fino da Bossa* de provocar essa rivalidade para acirrar ainda mais a audiência.

Na busca por novidades (nichos de mercado), a rede de TV aceitou a proposta de uma agência de publicidade que trabalhava a partir dos sucessos norte-americanos. Fato é que o programa *Jovem Guarda* alcançou números expressivos. Ainda na esteira do rádio e da “tradição” brasileira, a televisão investiu em programas musicais, oferecendo ao público a oportunidade de assistir seus ídolos do rádio no conforto do lar. De acordo com Adriana Mattos de Oliveira em “A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o programa Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público” (2019, p. 07), em sua estreia em agosto de 1965, *Jovem Guarda* atingiu cerca de três milhões de expectadores só em São Paulo. Com o “sucesso de arromba”, em pouco tempo as gírias já estavam na rua, “bicho”. E a indústria fonográfica se apressou em lançar toda uma linha de produtos com um calhambeque estampado.

Já no documentário *The history of rock 'n' roll: the rock explodes* (SOLT, 1995), Bobby Hatfield e Bill Medley, integrantes do The righteous Brothers, falam de como foi

³⁸⁹ *Tropicália* (MACHADO, 2012).

estranho e complicado conhecer e admirar o trabalho dos artistas negros e ter de apresentar os *hits* como se fossem deles:

It was really odd 'cause you know, we were listening to R&B, and we knew the original artists I mean Fats Domino, Little Richard. All You know of them ripped it up! And then the white artist [clears throat] would cover [them]. And it was. I, I meaning. We didn't know each other at the time but it was really frustrating to know the real record and hear you know I mean God [inaudible] you know anybody can have the real record you know cut blossom but It was just real real weird that that that were on.³⁹⁰ (SOLT, 1995).

Logo depois, ao comentar essa prática das gravadoras, Little Richard fala que poderia ter sido um *superstar*, mas foi roubado. Com o passar dos anos, Richard entendeu que os *covers* serviram para divulgar sua obra, mas, ainda assim, se sentia lesado (cf. SOLT, 1995).

5.2 PERFORMANCE “BORN TO BE WILD”³⁹¹. O ROCK E A TRADIÇÃO DE RUPTURA

Para se tornarem símbolos “mundializados”, os astros do *rock* foram colocados no mesmo balaio que carros, marcas de bebidas, cenas de filmes, *slogans*, compondo a memória internacional que pode ser sacada e apontada para qualquer situação. A questão é que, por mais tentáculos que a indústria cultural possua (Theodor Adorno e Max Horkheimer³⁹²), ela não é capaz de controlar a recepção em sua totalidade (materialismo

³⁹⁰ “Era muito esquisito porque você sabe, nós ouvíamos Rhythm ‘n’ Blues e conhecíamos os artistas originais eu digo Fats Domino, Little Richard. Todos... Você sabe... Eles arrasavam! Então os artistas brancos [limpa a garganta] gravava por cima [deles]. E era. Eu, eu digo. Não nos conhecíamos naquela época, mas foi muito frustrante conhecer a gravação real e ouvir eu digo Deus [inaudível] você sabe qualquer um pode ter o disco de verdade recém-lançado, mas era muito, muito bizarro o que estava acontecendo.”

³⁹¹ “Nascido para ser selvagem”. Hino do *rock*, da banda Steppenwolf, lançado em 1968, eternizado no filme *Easy rider (Sem destino)*, de Dennis Hopper

³⁹² “Enquanto agora, na produção material, o mecanismo da demanda e da oferta está em vias de dissolução, na superestrutura ele opera como controle em proveito dos patrões. Os consumidores são os operários e os empregados, fazendeiros e pequenos burgueses. *A totalidade das instituições existentes os aprisiona de corpo e alma a ponto de sem resistência sucumbirem diante de tudo o que lhes é oferecido*. E assim como a moral dos senhores era levada mais a sério pelos dominados do que pelos próprios senhores, assim também as massas enganadas de hoje são mais submissas ao mito do sucesso do que os próprios afortunados. Estes têm o que querem e exigem obstinadamente a ideologia com que se lhes serve. O funesto apego do povo ao mal que lhe é feito chega mesmo a antecipar a sabedoria das instâncias superiores e supera o rigorismo dos Hays-Office” [Nota do tradutor: órgão encarregado da censura cinematográfica. Sua força foi sensivelmente abrandada no fim da presidência de Lyndon Johnson (1963-1969)]. (ADORNO, HORKHEIMER, 2009, p. 16) (Grifo nosso).

cultural³⁹³, de Raymond Williams). A ditadura cultural pode induzir, mas não pode concretizar a escolha de cada um de nós porque não alcança a totalidade, muito menos em tempos tão fragmentados como a pós-modernidade e seus desdobramentos no século XXI.

Menina dos olhos da indústria fonográfica norte-americana, o *rock* democratizou a música. Até os anos 1950, só eram produzidas obras de artistas brancos com uma certa influência, como Frank Sinatra (em parte, graças aos mafiosos italianos). Além dos cantores reiterarem o padrão estético – corpos esguios e olhos claros –, as temáticas também mantinham o *status quo* da mocinha inocente cortejada, valores morais vinculados à crença cristã, elementos da natureza etc. De repente, o povo pode subir ao palco, seja um lavador de pratos expulso de casa aos treze por ser *gay* (Little Richard), um lanterninha de cinema (Elvis Presley), um adolescente preso por roubo (Chuck Berry) ou mesmo um ajudante de entregador de gelo (Fats Domino). Apesar dos poucos anos de estudo formal, porque precisavam trabalhar, todos tiveram acesso à música através dos cultos religiosos ou por viver em área boêmia. E ainda que suas histórias e suas aparências sejam “questionáveis”, seus talentos não são.

A vivacidade do *rock* agradou a indústria, na medida em que abriu novos nichos de mercado, e confundiu o *status quo*:

As the popularity of rock ‘n’ roll grew, both black and white rock ‘n’ roll artists performed shows together all across the country. Many of these performances went off without a problem but some of them especially in the south did not. Groups such as North Alabama Citizens Council picketed rock concerts featuring a mixture of white and black artists with signs that that [*sic*] read things like, “NAACP says integration, rock & roll, rock & roll”³⁹⁴. The actions of these groups helped create bans on integrated shows in cities like Birmingham. Regardless of such bans American [*sic*] teenagers across the country flocked to rock ‘n’ roll shows that they heard promoted on their local radio station. They went to these shows regardless of if the performer happened to be black and regardless of the fact that their [*sic*] might be black teenagers in the audience. These integrated performers and

³⁹³ Conceito complexo e abrangente que é proposto a partir da década de 1950, a partir do materialismo histórico de Karl Marx: opõe-se aos determinismos tecnológico e histórico; tem como fundamento a ação coletiva humana, e como meta, o socialismo democrático; trata das práticas culturais para além das relações de mercado; apresenta, dentre outros, os conceitos “consciência prática” e “estrutura de sentimento”, respectivamente, a internalização dos hábitos e a naturalização das relações sociais; e estrutura que age sobre nosso sistema psíquico que ora impele, ora impede determinadas ações.

³⁹⁴ ALTSCHULER, Glenn C. *All Shook Up: How Rock 'N' Roll Changed America*. New York: Oxford University Press, 2003, p. 39.

audiences were most obvious in the concerts sponsored by deejay Alan Freed.³⁹⁵ (VAILLANCOURT, 2011, p. 20).

As consequências foram reais e significativas:

The rise of rock ‘n’ roll undoubtedly helped change the way many young Americans looked at African Americans. These young Americans were quickly becoming a part of the voting population in America. Their attitudes towards African Americans were soon reflected in the policies of politicians that helped garner support for the Civil Rights Act of 1964 and the Voting Rights Act of 1965³⁹⁶ (VAILLANCOURT, 2011, p. 23).

Little Richards reflete acerca de sua experiência de negro vindo do Sul dos EUA, onde houve uma forte resistência ao fim da escravidão pela crença na supremacia branca e pelo intuito de manter o modelo *plantation*³⁹⁷:

‘I’ve always thought that rock ‘n’ roll brought the races together,’ he said in his 1984 biography. ‘Although I was black, the fans didn’t care. I used to feel good about that. Especially being from the South, where you see the barriers, having all these people who we thought hated us, showing all this love’³⁹⁸ (Little Richard *apud* VAILLANCOURT, 2011, p. 13).

Se, nos anos 1950, foram os negros pobres, nos anos 1960, como vimos, são outras as “aberrações” que sobem ao palco, qual seja, os jovens da classe média estadunidense que discordam das políticas de seu país, negam o puritanismo e buscam experiências transcendentais nas drogas e nas religiões orientais. Nos anos 1970, em meio ao *hard rock*

³⁹⁵ “Com a crescente popularidade do *rock ‘n’ roll*, artistas negros e brancos começaram a fazer shows juntos pelo país. Muitos shows aconteceram sem problemas, mas alguns, especialmente no sul que não foram tão bem assim. Grupos como North Alabama Citizens Council [Conselho de Cidadãos do norte do Alabama] cercavam os lugares onde aconteceriam o show com artistas negros e brancos juntos com avisos assim: ‘NAACP avisa integração, *rock & roll*’. As ações desses grupos ajudaram na proibição de alguns shows em cidades como Birmingham. Apesar dessas proibições, jovens de todo o país se reuniam nos shows que eram promovidos pelas rádios locais. Eles iam independente do artista ser negro ou de ter negros na plateia. Esses shows de integração no palco e no público aconteciam com mais frequência sob o gerenciamento do [polêmico] DJ Alan Freed.”

³⁹⁶ “O surgimento do *rock ‘n’ roll*, sem dúvida, ajudou a mudar a forma como muitos jovens americanos [*sic*] viam os afro-americanos. Rapidamente, esses jovens se tornaram parte da população votante da América [*sic*]. Suas atitudes em relação aos afro-americanos logo refletiriam nas práticas dos políticos que ajudaram a ganhar apoio para o ato dos Direitos Civis de 1964 e o ato pelo Direito ao Voto de 1965.”

³⁹⁷ “Plantação” de latifúndio, baseada na monocultura de exportação, de mão-de-obra escrava.

³⁹⁸ “Sempre achei que o *rock ‘n’ roll* uniu as raças [*sic*]”, ele disse em 1984 em sua biografia. “Apesar de eu ser preto, os fãs não se importavam. Eu me sentia bem com isso. Especialmente sendo do Sul, onde você vê as barreiras, e toda essa gente, que pensávamos que nos odiava, mostrando todo esse amor.”

e ao *heavy metal* que vão se desenhando, o *punk* se destaca por seu poder de reinventar a “estética do choque”.

O movimento *punk* está registrado, seus relatos estão disponíveis em inúmeros documentários e filmagens, sejam feitos *a posteriori*, sejam no flagrante do momento (à época já havia câmeras portáteis, então, além do registro da imprensa, há o *underground* em vídeos, *fanzines* e fitas cassete). Dentre todos esses documentários disponíveis, dois se destacam. *Los punks: we are all we have* (2016), de Angela Boatwright, apresenta a cena *punk* que se mantém há mais de quarenta anos no sul de Los Angeles. Já *Ariel: sempre pelas ruas* (APPEZZATO, 2016) registra de modo retrospectivo a instauração da cena *punk* em São Paulo.

Muito se diz acerca das influências absorvidas pelos *punks*, desde a vanguarda dadaísta até Charles Dickens, passando por Arthur Rimbaud. No âmbito teórico, devido ao forte cunho social de seus argumentos; no estético, por seu empenho em desagradar a sensibilidade estética do *status quo*; no âmbito comportamental, por adotarem como inspiração o *enfant terrible* francês, que a poetisa e vocalista *punk* Patti Smith diz ter sido “o primeiro menino do *punk rock*”³⁹⁹. No âmbito estético/teórico, tal aproximação faz sentido, mas, ao ouvir os testemunhos dos primórdios, o movimento se dedicava mais à ação do que à reflexão.

O *punk* se coloca como mais uma etapa da democratização da música, enquanto o outro forte subgênero dos anos 1970, o *heavy metal*, busca ao virtuosismo dos músicos – quem realiza o solo mais rápido, quem faz introduções e passagens mais incríveis, quem alcança notas mais altas – e demanda poder aquisitivo para se dedicar ao estudo da música e obter equipamentos de qualidade (instrumentos, pedaleiras, cabos, amplificadores etc.). Geralmente, no movimento *punk*, tudo acontece dentro do possível, os instrumentos e equipamentos são usados ou emprestados, os shows acontecem em lugares improvisados, sem estrutura ou segurança, e a qualidade musical é a mais questionada. Não estamos tratando do âmbito profissional, mas do *underground*. No primeiro caso pode ser uma questão de gosto, mas, em meio aos fãs, é consenso que há mais vontade do que técnica; mais revolta pela experiência de vida do que por teoria.

A questão econômica é determinante. Já apontada quando referimos o surgimento das primeiras bandas *punks* nos austeros anos de Margaret Thatcher, o fenômeno se repete nos Estados Unidos e no Brasil. Onde pobreza e falta de perspectiva de vida são

³⁹⁹Entrevista de 2007. Disponível em: <<https://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/25/cultura/1193329248.html>> Acesso: 15 set. 2018.

constantes, o *punk* aparece como um grito para extravasar e protestar. Trata-se de perceber “o sistema podre que nos deixa jogados no lixo” (APPEZZATO, 2016), e mais, sofrer na pele as consequências da discrepância entre o discurso e a ação *mainstream*.

Para os que ficaram à margem, o discurso burguês-cristão, com respaldos socialistas, por uma sociedade justa e igualitária esmoreceu. Recorremos às reflexões de Marshall Berman, desta feita no que concerne aos acréscimos feitos às teorias de Karl Marx. Berman destaca exatamente o momento de lampejo no texto marxista em que as maravilhas burguesas deixam de ser sólidas, quando a concentração de capital e poder, na verdade, abate o proletariado, impedindo a sua transformação em classe trabalhadora/consumista:

No momento em que os proletários fazem enfim sua aparição, o cenário mundial em que eles supostamente desempenhariam seus papéis se desintegrou e se metamorfoseou em algo irreconhecível, surreal, uma construção móvel que se agita e muda de forma sob os pés dos atores (BERMAN, 1986, p. 90)

A cena *punk* ferve na periferia das grandes metrópoles. Imigrantes, subemprego, violência e ausência do poder estatal formam o caldo que ganha corpo junto com as questões familiares. A vocalista e guitarrista da banda Otherized, Stephanie, de 24 anos relata:

... everybody has a story like whether it's dad not being around, never met the mom or, you know, brother in prison. Because of the fact that there's so much poverty there's so much going on. You've got all these like fifteen-years-old kids you don't know where the hell their parents are and, you know, they're running around the streets with forty ounces, going to backyard gigs⁴⁰⁰ (BOATWRIGHT, 2016, 6:30).

Nesta região, a treze minutos de carro de Hollywood, residem latinos e descendentes que, quando se atreviam a tocar ou a frequentar os shows na “terra dos sonhos”, eram chamados de “*taco bands*”, “*taco punks*” ou “*beaner rock*”, com referências óbvias à sua origem. Hostilizados, investiram em um formato especial de *shows* nos espaços entre as casas em seu próprio bairro, os quais denominavam “*backyard*”

⁴⁰⁰“ ... todos têm uma história tipo ou não teve o pai por perto, nunca conheceu a mãe ou, você sabe, o irmão está preso, porque devido ao fato de ter muita pobreza, muita coisa acontece. Tem esses meninos de quinze anos de idade que você não tem a menor ideia de onde os pais estão e, você sabe, eles ficam correndo pelas ruas com bebidas e indo aos shows.”

gigs”⁴⁰¹. Ali, protegidos da rivalidade das *gangs* e das investidas da polícia, eles se descobrem uma família: “I wans’t alone”⁴⁰² ou “thank you [punk]. You saved my life”⁴⁰³ (BOATWRIGHT, 2016). Organizar *shows* é tanto uma forma de ganhar algum trocado, quanto de canalizar suas energias. No caso de April, de 15 anos, paga o aluguel e põe comida na mesa. Ela mora com a mãe e justifica sua negligência:

... my mom doesn’t really care, you know. I can’t say she is cold-hearted but she’s like me. She is like ‘I don’t care. It’s not my problem’ because she grew up in bad childhood, you know. They would treat her bad and once they treat you bad you become someone that walks with shame... She does what she has to do and I do what I ‘gotta’ do⁴⁰⁴ (BOATWRIGHT, 2016).

Com o mesmo cenário de pobreza e violência da charmosa e longínqua Los Angeles, a turma de São Paulo afirma que a Inglaterra apenas rotulou algo que já estava acontecendo, como se pode depreender do depoimento do baixista da banda Condutores de Cadáver, Helinho, no documentário *Ariel – sempre pela rua*:

... ali em 77, a Vivienne Westwood e o Marlon McLaren e a turma do Sex Pistols inventaram um nome e deram uma cara pra isso, eles deram o nome de *punk* pra uma coisa que já vinha acontecendo. Sem falar inglês, a gente tava chegando nas mesmas coisas, por isso que eu te digo que era o espírito de uma época que tava acontecendo aqui nessa escola, na nossa juventude (APPEZZATO, 2016).

“O *punk* nasceu na cabeça dos moleques”, completa Ariel, poeta e vocalista das bandas Inocentes, Restos de Nada e Invasores de Cérebros. O grande ideal era está desconforme, mostrar que as regras sociais não os atingem. Com dezesseis, dezessete anos, com a ditadura militar na ordem do dia, até a leitura era um modo de se rebelar, como ressalta o mesmo Ariel: “A gente fazia porque ninguém gostava. Lia Nietzsche, Jean Paul Sartre” (APPEZZATO, 2016).

Nada disso foi à toa, nem sem causa, como tentaram convencer a todos nós, desde antes de *Rebel without a cause* (*Juventude transviada*, 1955), filme de Nicholas Ray, com

⁴⁰¹ “*Show* nos quintais”

⁴⁰² “Eu não estava sozinho.”

⁴⁰³ “Obrigada [*punk*]. Você salvou minha vida.”

⁴⁰⁴ “... minha mãe não se importa muito, você sabe. Não posso dizer que ela é fria, mas ela é como eu. Ela fica tipo ‘eu não ligo. Isso não é problema meu’, porque ela teve uma infância difícil, sabe como é. Eles a tratavam muito mal e quando te tratam mal, você anda de cabeça baixa, com vergonha... Ela faz o tem que fazer e eu faço o que tenho que fazer.”

James Dean como protagonista. A explicação de Décio Pignatari sobre a noção histórica de felicidade torna-se bastante oportuna nesta circunstância:

Depois da contestação marxista de raiz, a contestação a essa felicidade [burguesa] iria assumir as mais variadas formas em nosso século, no auge de sua fase consumista – com Einstein declarando que “a felicidade é um objetivo digno dos porcos” e Agnès Varda, no filme *Le bonheur* (“As duas faces da felicidade”), mostrando que a felicidade burguesa resulta do cumprimento sistemático de atitudes e comportamentos estatisticamente otimizados dentro dos limites de um sistema e de uma faixa salarial (PIGNATARI, 1987, p. 74).

No documentário *Aos berros – movimento punk de Juiz de Fora* (FERREIRA *et al.*, 2011), a jornalista Virginia Loures afirma: “A gente ‘tava de saco cheio daquele momento. A gente não se identificava com o movimento *hippie*, nem com o progressivo”. Mais adiante, ela narra como era caminhar pelo centro comercial da cidade com a turma toda produzida: “Era um choque pra cidade, porque Juiz de Fora era uma cidade pacata, uma cidade mineira, que, apesar de estar perto do Rio, é muito conservadora. E as pessoas ficavam chocadas, simplesmente chocadas. Então xingavam, e, né, gozavam, e a gente contra-atacava, na verdade, sabe? A gente fazia cara de mau. E tinha as pulseiras de prego, a gente mostrava” (FERREIRA *et al.*, 2011).

Talvez o choque sofrido pela sociedade perante os *punks* seja o de ter que encarar a si mesma, a face encoberta por máquinas e eletrônicos, adornada de modernidade; face domada pela tríplice aliança Igreja/Estado/Família, sob as diretrizes dos *mass media*, ironicamente estampada num poema de W. H. Auden:

The unknown citizen

(To JS/07 M 378
This Marble Monument
Is Erected by the State)

He was found by the Bureau of Statistics to be
One against whom there was no official complaint,
And all the reports on his conduct agree
That, in the modern sense of an old-fashioned word, he was a saint,
For in everything he did he served the Greater Community.
Except for the War till the day he retired
He worked in a factory and never got fired,
But satisfied his employers, Fudge Motors Inc.
Yet he wasn't a scab or odd in his views,
For his Union reports that he paid his dues,
(Our report on his Union shows it was sound)

And our Social Psychology workers found
 That he was popular with his mates and liked a drink.
 The Press are convinced that he bought a paper every day
 And that his reactions to advertisements were normal in every way.
 Policies taken out in his name prove that he was fully insured,
 And his Health-card shows he was once in hospital but left it cured.
 Both Producers Research and High-Grade Living declare
 He was fully sensible to the advantages of the Instalment Plan
 And had everything necessary to the Modern Man,
 A phonograph, a radio, a car and a frigidaire.
 Our researchers into Public Opinion are content
 That he held the proper opinions for the time of year;
 When there was peace, he was for peace: when there was war, he went.
 He was married and added five children to the population,
 Which our Eugenist says was the right number for a parent of his
 generation, And our teachers report that he never interfered with their
 education. Was he free? Was he happy? The
 question is absurd:
 Had anything been wrong, we should certainly have heard.⁴⁰⁵

March 1939

(AUDEN, 1991, p. 252-253)

Cidadão de bem e de bens, sempre na medida certa, morreu sem viver. O cidadão desconhecido está dando corpo à multidão, tornou-se a própria *mass* da *media*. Na outra ponta deste exemplo de felicidade e conformidade está Ariel, o personagem principal, que logo no começo do documentário aparece exaltado, gritando para alguém na plateia: “A gente batalha pra ter diversidade. Eu luto por um mundo onde caibam muitos mundos” (APPEZZATO, 2016). Nas ruas da Freguesia do Ó, o protesto prossegue: “ralé mesmo”, “sem família”, “o que que é família?”⁴⁰⁶ Não há encaixe possível no mundo da forma

⁴⁰⁵ “Cidadão desconhecido” // (Para JS/07/M/378 Este monumento de mármore erigiu-o o Estado) // Foi descoberto pelo Departamento de Estatística para ser / Aquele contra quem não haveria reclamação oficial, / E todos os relatórios sobre sua conduta concordam que / Era um santo, no sentido moderno desta palavra velha e banal, / Pois em tudo que fez serviu à Grande Comunidade. / Exceto durante a Guerra, até ser aposentado, / Trabalhou numa fábrica sem nunca ser dispensado, / Mas satisfez seus patrões, Fudge Motors Inc. / Ainda que não fosse um fura-greves ou estranho em suas opiniões, / O seu Sindicato reporta que ele pagou suas contribuições / (Nossas sondagens no Sindicato comprovaram) / E nossos funcionários da Psicologia Social julgaram / Que ele era popular entre seus colegas e gostava de um drink. / A Imprensa está convencida de que todos os dias ele comprava jornal / E sua reação aos anúncios era sempre normal. / Apólices em seu nome atestam que ele estava inteiramente seguro / E seu plano de Saúde mostra que esteve uma vez no hospital mas saiu curado. / Tanto Produtores de Pesquisa quanto o Alto Bem-Estar declaram, / Que ele estava ciente por completo das vantagens do Sistema de Venda no Crediário / E tinha tudo que ao Homem Moderno é necessário / Um fonográfico, uma geladeira, um carro e um rádio. / Nossos pesquisadores de Opinião Pública estão contentes / Porque ele tinha opiniões adequadas a cada época do ano; / Quando houve paz, ele era pela paz; quando houve guerra, ele foi. / Era casado e acrescentou cinco crianças à população, / O nosso Eugenista diz ser o número correto para um progenitor de sua geração, / E nossos professores relatam que ele nunca interferiu na educação. / Era livre? Era feliz? A questão é absurda: / Saberíamos caso tivesse alguma coisa errada.”

⁴⁰⁶ Excertos da conversa de Ariel com uma amiga (APPEZZATO, 2016).

como os *punks* se enxergam pela expectativa social que lhes propõem. O modo como Ariel e seus companheiros compreendem o indivíduo e a família é muito mais abrangente e atua na ruptura do cidadão desconhecido.

Jean Baudrillard (1996) explica que, conforme as culturas foram se aproximando, foi-se criando um ideal universal do que significa ser Humano. Esse processo ocorreu por exclusão, e, portanto, imediatamente se estabeleceu o Inumano. Trata-se de conceitos mutáveis, que a cada progresso da civilização gerou outra e outra discriminação, até restar o conceito puro, que não comporta ninguém. “O racismo é moderno” (BAUDRILLARD, 1996, p. 171), provindo do ato de racionalizar o outro. Na esteira desse pensamento, crianças e idosos tornaram-se insuportáveis,

e tantas outras ‘categorias’, que só se tornaram ‘categorias’ precisamente sob o signo de sucessivas segregações que marcaram o desenvolvimento da cultura. Os pobres, os subdesenvolvidos, os Q.I.s inferiores, os perversos, os transexuais, os intelectuais, as mulheres – folclore do terror, folclore da excomunhão com base numa definição cada vez mais racista do ‘humano normal’ (BAUDRILLARD, 1996, p. 172).

O racismo e o preconceito surgem por exclusão, como se realizássemos uma contínua, cotidiana e crescente *check list* de qualidades do Humano. Assim, por exclusão, rejeitamos tudo quando não atende a todos itens da lista, providenciando a eliminação do rejeito porque a higienização é prática moderna por excelência (pense na monocultura em oposição ao plantio indígena). A dupla modernidade/burguesia não deixa dúvidas: se não está agindo tal como o cidadão desconhecido, sempre de acordo com o Estado, a Igreja e a Família, está incomodando e deve ser retirado para asilos, prisões, manicômios.

De alguma forma, segundo o próprio Baudrillard, a cidade comporta essas “categorias” do Inumano. “Mesmo os loucos, os delinquentes, os anômalos podem encontrar uma estrutura de acolhimento nas cidades novas, isto é, na racionalidade de uma cidade moderna” (BAUDRILLARD, 1996, p. 173). Em parte, esses espaços podem ser oficiais, com mais racionalização, métodos e burocracias. Mas há também os espaços urbanos que comportam essas categorias sem questionar a sua rebelde desconformidade.

No decadente centro de São Paulo, a casa noturna Napalm oferecia, como nenhuma outra, vídeos, videocliques, discotecagem, shows autorais, filmes, performances teatrais, de dança e de travestis, provocando efervescência naqueles encontros. Era 1983, e ali não se separava as pessoas por classe social, ao contrário, estavam reunidas pela

ânsia de novidade. As bandas que faziam o nome do *rock* em poucos anos passaram por ali junto de universitários da ECA (Escola de Comunicação e Arte da USP), *punks*, operários, prostitutas, *gays*, travestis. O testemunho de Ricardo Lobo, agitador cultural e dono da Napalm, no documentário *Napalm – o som da cidade industrial* (ALEXANDRE, 2012), é bastante elucidativo neste sentido: “Era o resultado de ser uma casa onde as pessoas estavam livres. Era uma zona franca o Napalm. E você precisava ter muita coragem pra ir numa zona franca, porque não era um lugar onde todas as regras estavam estabelecidas” (ALEXANDRE, 2012).

5.2.1 Tradição de ruptura?

Os percalços da música no século XX podem ser comparados ao que Octavio Paz diz acerca da história da poesia nos séculos XIX e XX: “... uma história de subversões, conversões e abjurações, heresias, desvios. Essas palavras têm sua contrapartida em outras: perseguição, desterro, manicômios, suicídio, prisão, humilhação, solidão” (PAZ, 1984, p. 141). A música tomou proporções culturais inéditas quando deixou a dicotomia sacro/profana para se tornar manifestos tribais com pretensões mundiais. Porém, como toda estética tem sua força limitada pelo tempo de exposição, podemos mais uma vez tomar as palavras de Otávio Paz sobre o esmorecimento da estética modernista no âmbito da poesia e também aplicá-la à música:

Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há anos suas negações são repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não quero dizer que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da ideia de arte moderna (PAZ, 1984, p. 189-190).

Esta sensação de fim evidencia o desfalecimento da tradição de ruptura na concepção das vanguardas históricas. Passamos a ver o futuro com terror e não mais como depositário da utopia e da perfeição, a exemplo do ideal modernista futurista. Nesta perspectiva, teríamos então quatro principais características da arte pós-moderna, a saber: reverberar as vozes das minorias, pensar o futuro em múltiplas possibilidades, diluir-se no passado e experimentar passado e futuro como presenças contemporâneas.

Ainda segundo Octavio Paz (1984, p. 17), a estética modernista é uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo, enquanto o pós-modernismo

caracteriza-se por duas abolições quando comparado ao modernismo: da tradição de ruptura e da ideia de obra de arte, que deixa de ter um fim em si mesma (PAZ, 1984, p. 200). Quanto à concepção pós-moderna, entendemos que o caráter heroico e agônico do artista (romântico ou modernista) cede espaço a uma visão efêmera e, como isso, o mesmo se torna um intérprete ou tradutor, responsável por dizer “apenas” uma verdade momentânea e fugaz, e não a Verdade eterna e universal. Sobre a tradição de ruptura das vanguardas históricas, entendemos que, de alguma forma e com muitas e cabais diferenças, encontra certo grau de continuidade nas expressões pós-modernas.

No âmbito comercial, a ideia de ruptura tornou-se fundamental, pois o modo como a indústria decidiu operar exige lançamentos periódicos para manter o mercado “aquecido” (entra em cena a “obsolescência programada”). A questão é que, embora tenhamos a sensação de novidade, a ruptura nos anos 2000 não passa de uma discreta modificação no produto da coleção passada ou uma remodelagem sob o rótulo “*vintage*” ou “retrô”. Na indústria cultural não é diferente, as áreas de informação e entretenimento (se ainda for possível essa diferenciação) mantêm a linha de produção aquecida em ritmo sazonal. A indústria fonográfica *per se* atua da mesma forma, mas sempre de olho nas culturas populares e nos seguidores das redes sociais à procura de uma nova cena.

Neste ínterim, divulgam que o *rock* anda abatido e sem esperança de novos talentos, mas as bandas continuam criando e sendo criadas. Quando abrimos o leque e olhamos todos os gêneros musicais, percebemos que já não há grandes estrelas mundiais ou nacionais. Uma jovem brasileira moradora de uma cidade pequena se identifica com a cultura de um país oriental e, não raro, vive esses valores em detrimento daqueles vigentes ao seu redor – ou engendra um amálgama singular de referências locais e globais. A era da unanimidade acabou. Talvez já não exista uma incomensurável legião de fãs adoradores de outro Michael Jackson porque a polifonia está em voga. Há muitos públicos e cada um faz interface com muitos outros ritmos ou artistas. Abrimos nossas mentes para novas tradições e nos tornamos politeístas.

Contudo, cada grupo que o mercado classifica de nicho é, na verdade, uma tribo urbana que possui sua proporção de misturas. As influências podem ter qualquer origem, inclusive tão contraditórias quanto se utilizar do ritmo que embalou a virada cultural na metade do século XX para atacar valores diferentes dos seus – como faz o *black metal* com sua ideologia higienista⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ Cf. “Os adolescentes terroristas do black metal norueguês” (CHRISTE, 2010, p. 343-366).

Ignorar as raízes que nos une pode ser uma opção, mas não tem o poder de apagá-las. O ritmo que enfrenta a repressão sexual e faz sacudir os quadris nos anos 1950 retoma rituais seculares. Em *The secret history of rock 'n' roll: the mysterious roots of modern music* (2010), Christopher Knowles narra esta incrível jornada. Os Mistérios, como eram chamados os rituais, começaram no final do Período Neolítico, próximo do décimo milênio antes de Cristo, com o início da vida sedentária e o surgimento da agricultura.

Nos rituais, agradecia-se aos deuses pelo alimento, mas socialmente significava muito mais. Os Mistérios ofereciam o mesmo que os fãs de *rock* (e de carnaval?) experimentam: “... a personal connection to something deep, strange, and possibly timeless. An opportunity to escape the grinding monotony of everyday life and break all the rules of polite society. A place to dress up in wild costumes and dance and drink and trip all night”⁴⁰⁸ (KNOWLES, 2010, P. 06). Os Mistérios, assim como os *happenings* praticados pela *Beat Generation*, não eram em torno de dogmas, mas de experiências, do mesmo modo que alucinógenos, sexo e pirotecnia eram fundamentais para que a transcendência acontecesse.

Rapidamente os Mistérios se espalharam pelo império de Alexandre, o Grande, a Grécia e Roma, onde, sob muita resistência, foi absorvido pelas práticas cristãs, embora sobrevivendo junto aos rituais de Baco. Foram várias as acusações atribuídas a essas práticas, inclusive a de ser um mal ao bem comum⁴⁰⁹. Todavia, nada desagradava mais aos romanos que o fato de os Mistérios serem dedicados a fertilidade de uma deusa – Ísis, uma síntese de várias deusas, pertencente ao Enéade (panteão egípcio).

Apesar dos esforços do cristianismo, pode-se perceber o seguinte:

... traces of Mysteries survived long after they were put down by the Christian emperors, even within the Church itself. And with the rise of colonialism and empire in the 17th century, a purer extract of the Mysteries would emerge on the plantations of the New World and slowly begin to exercise its dominance over the popular music and culture of the Western world. Nothing in our society – religion, culture, politics – would ever be the same again⁴¹⁰ (KNOWLES, 2010, p. 07).

⁴⁰⁸ “... uma conexão pessoal com algo profundo, estranho e atemporal. Uma oportunidade de escapar da monotonia e quebrar as regras de polidez da sociedade. Um lugar para se vestir de costumes selvagens e viajar a noite toda.”

⁴⁰⁹ “Never has there been such a gigantic evil in the commonwealth” (KNOWLES, 2010, p. 25).

⁴¹⁰ “... traços dos Mistérios sobreviveram por muito tempo após serem abatidos pelos imperadores cristãos, mesmo dentro da própria igreja. E com ascensão do colonialismo e do Império [britânico] no século XVII, uma dose pura dos Mistérios emergiria nas ‘plantations’ do Novo Mundo e vagarosamente começaria a exercitar seu domínio sobre a música popular e cultura do mundo ocidental. Nada em nossa sociedade – religião, cultura política – jamais seria o mesmo de novo.”

O *heavy metal*, por sua vez, seria um retorno inconsciente aos “Korybantes, the noise-crazed madmen of the ancient Mysteries. These warriors performed their insane racket in full hoplite armor, clanging their swords and shields in time to the beat of drums and lyres, literally screaming their songs until their throats were raw”⁴¹¹ (KNOWLES, 2010, P. 33).

Segundo Knowles (2010), os Coribantes, protetores cabeludos de Dionísio, eram encarregados da dança, com *performance* barulhenta e ao som de um ritmo *trash*. Os próprios deuses seriam identificados por esse som enlouquecedor, “which often used swords and metal shields as musical instruments. The racket and the accompanying pyrotechnics were intended to instill a sense of terror and awe, preparing to initiate for personal contact with the gods.”⁴¹² (KNOWLES, 2010, p. 15). Tratando-se de *heavy metal*, não poderia faltar o *mosh*. Há relatos de padres, adoradores de Cibele, deusa helênica da fertilidade, que foram surpreendidos nesses rituais: “... bending their heads, they twisted, writhed and rolled their necks to and fro with their long hair swung round in circles.”⁴¹³ (KNOWLES, 2010, p. 44).

Além da bateria pulsante, o *heavy metal* dos cabeludos ingleses oriundos da classe trabalhadora é composto por mais dois significativos elementos ancestrais. Para combinar com o som distorcido das guitarras, os músicos europeus lançaram mão de sua cultura folclórica, aquela considerada pagã na Idade Média. De acordo com Roy Bennett, em *Uma breve história da música* (1986), melodias como “Kalenda Maya” e danças como *saltarello* (dança saltitante) e *estampie* (dança sapateada, provavelmente) são as referências mais conhecidas na atualidade. Tuatha de Danann é um bom exemplo de banda de *folk metal*, caracterizando-se por acrescentar ao *metal* instrumentos e lendas do folclore europeu, especialmente da mitologia céltica. Fundada em 1994, a banda (pasmem!) é de Varginha, Minas Gerais.

O outro elemento incorporado ao *heavy metal* é a música erudita. Em *O som e o sentido* (1989), José Miguel Wisnik afirma que “a matéria sonora liberada por [Igor]

⁴¹¹ “Coribantes, homens loucos e barulhentos dos antigos Mistérios. Esses guerreiros faziam sua algazarra louca trajados com armadura de bronze completa, batendo suas espadas e escudos ao ritmo de tambores e liras, literalmente berrando suas músicas até perderem as vozes.”

⁴¹² “... que frequentemente empregava espadas e escudos de metal como instrumento musical. A algazarra e as pirotecnias [tochas com pós químicos para causar efeitos] eram usadas para incitar terror e estardalhaço, preparando para iniciar o contato íntimo com os deuses.”

⁴¹³ “... batendo a cabeça, eles se torceram, contorceram e reviraram seus pescoços para frente e para trás enquanto seus longos cabelos balançavam em círculos.”

Stravinsky [1882-1971] pode ser pensada hoje como *processo primário* daquilo que se tornará depois a base do *rock*, da qual ele faz uma espécie de prefiguração descontínua e assimétrica” (WISNIK, 1989, p. 44). *Sagração da primavera* (1913), em particular, “é *heavy metal* de luxo” (*Idem, ibidem*).

Enquanto o *rock* varia o canto entre a fala e a louvação dos *spirituals*, o *metal* faz uso do canto lírico ao gutural, passando pelo cantochão. O *rock* traz consigo para o século XX o extenso passado musical do Ocidente, mesclando técnicas do erudito com o popular. Se já não bastasse essa importante recuperação do passado, de acordo com José Wisnik, o *rock* ainda se tornou uma base para o futuro, pois “é a superfície de um tempo que se tornou polirrítmico. Progresso, regressão, retorno, migração, liquidação, vários mitos do tempo dançam simultaneamente no imaginário e no gestuário contemporâneos, numa sobreposição acelerada de fases e defasagens” (WISNIK, 1989, p. 98).

Quando se diz que o *rock* segue buscando a contracultura ou tentando fazer os ideais que defende se tornarem *mainstream*, pretende-se a democracia da arte em detrimento da vigência da estética vinculada ao poder (liberdade de expressão!). O *rock* é arte popular, de vertente oral, é o povo citadino falando de sua realidade. E num sistema capitalista, tornou-se uma oportunidade de ascensão econômica, se tiver beleza, talento e sorte (claro - ou se pode tentar os caminhos *underground*).

Dentro deste ideal “*rock*”, há poucas concordâncias e muitas divergências. Enquanto entre o *rock ‘n’ roll* e o *rock* parece haver um sentimento de gratidão e de homenagem, entre o *heavy metal* e o *punk* prevalece a confrontação e a hostilidade. Essas quatro escolas do *rock* são temporalmente marcadas pela explosão do movimento, pois, à exceção do *rock ‘n’ roll* clássico, ocorre mais sobreposição dos gêneros do que sucessão. Dito isto, o *punk* está para o *heavy metal* tanto quanto como o *rock n roll* está para o *blues* e o *jazz*. Se o *rock* é o urbano sobre o rural branco e o rural negro, o *punk* é o urbano inglês sobre o folclore europeu, com o agravante das questões político-sociais.

A sequência *rock ‘n’ roll*, *rock* (progressivo inclusive), *hard rock* e *heavy metal* segue um curso quase que “natural”, não de aprimoramento musical, mas do ponto de vista tecnológico. O *metal* exige muito mais equipamento que o *rock* clássico, por exemplo, mas não se esforça para esconder a herança. Em *Black Sabbath and the rise of heavy metal music* (2010), Andrew L. Cope explica a influência de Chuck Berry: “... for example, the main riff to ‘Rock and Roll’ (1971) illustrates the way in which the syntax

of Led Zeppelin retains clear links with electric blues and Chuck Berry rock and roll⁴¹⁴ (COPE, 2010, p. 13).

Com o movimento *punk*, a história é outra. Com (apenas) três acordes, o *punk* ora é acusado de não ter domínio técnico musical, ora aplaudido por demonstrar que se pode fazer música com pouco. O movimento propugnava a retirada dos astros do *rock* da torre de marfim. A crítica às bandas que se “venderam” à indústria fonográfica foi ferrenha, assim como foram duras as críticas ao *rock* progressivo e a todos que estavam “complicando demais”. Se o *heavy metal* busca a síntese de um visual medieval/urbano, o *punk* quer explodir a forma humana. A pretensão de ser um grande marco o eleva às alturas, como ressalta esse fã da cena de Los Angeles no documentário *The decline of Western Civilization* (SPHEERIS, 1981): “It’s just reviving like old rock ‘n’ roll. It’s for real. It’s fun, you know. It’s not bullshit. There is no rock star”⁴¹⁵ (SPHEERIS, 1981).

Se o *punk* alega o desejo de romper com tudo, por que esse desejo de ser tão marcante quanto o *rock ‘n’ roll*? (E aqui é preciso esclarecer que, quando se pensa em *punk*, é a cena inteira do movimento que temos em mente. Não são as bandas da indústria fonográfica que fazem o *punk*, mas a agitação cultural nas ruas, na ação daqueles que pensam da mesma forma, que se encontram para fazer um som e falar sobre suas ideias.)

Há de fato o desejo de implodir tudo e de construir de novo de forma socialmente igualitária. No entanto, do ponto de vista artístico, o *punk* almeja a era de ouro do *rock ‘n’ roll*, cuja “inocência” remete ao berço da civilização urbana. Culturalmente, trata-se de uma esquizofrenia entre o útero originário e a ruptura com o cânone, entre o ideal burguês de higienização e o ideal romântico do artista incompreendido, acompanhada do pavor de ver a onda massiva e planetária da “revolução” se transformar rebeldia de boutique. Podemos dizer que a ruptura que o *punk* deseja não é propriamente estética, mas com o silêncio dos outros gêneros, que, assim como a literatura, seguiram o caminho da distopia. O que o *punk* pretende é a ruptura com o conforto e a conformidade burgueses, aquele velho inimigo que compartilha com as vanguardas. Tanto que, como em “Promessas”, da banda Inocentes, quem vocifera é o proletariado:

Boca calada,
Cabeça abaixada,
A mão calejada de quem trabalha e trabalha.

⁴¹⁴ “... por exemplo, o *riff* principal de ‘Rock ‘n’ roll’ (1971) ilustra a forma como a sintaxe do Led Zeppelin possui traços claros do *blues* eletrificado e do *rock ‘n’ roll* de Chuck Berry.”

⁴¹⁵ “É revigorante como o velho *rock ‘n’ roll*. É real. É divertido, você sabe. Não é besteira. Não tem estrelas.”

No rosto as marcas,
 Lágrimas sinceras,
 De quem acredita em promessas, promessas.
 A vida não muda, mas tende mudar,
 A gente cai e se levanta.
 Até quando? Até quando?
 A gente acredita,
 Ninguém não merece.
 Nossa memória é curta,
 A gente sempre esquece,

Que promessas são apenas promessas.
 Promessas são nada mais que promessas.
 Promessas.
 Promessas.

Nada, é o que a gente recebe.
 Nada, é o que a gente merece. (2x)

Sorriso perdido,
 Olhos fechados,
 Corpo cansado,
 E no peito um vazio.
 Nada nos rostos,
 Nada nas mãos,
 Problemas já tenho,
 Cadê a solução?
 A gente quer o futuro,
 Queremos agora.
 Já esperamos demais,
 Quem não fez não faz mais.
 Quem cala consente,
 Eu não me calo.
 Vou construir meu futuro
 Com as próprias mãos.
 Vou construir meu futuro
 Com as próprias mãos.
 Vou construir meu futuro.

Promessas são apenas promessas.
 Promessas são nada mais que promessas.
 Promessas.
 Promessas.

Nada, é o que a gente recebe.
 Nada, é o que a gente merece.(2x)

Promessas (8x)
 (INOCENTES, 1989)

O *punk* quer o mesmo que outros subgêneros do *metal* (extremo) defenderam na cena *underground*, ou seja, ser verdadeiro em suas palavras. Querem, provavelmente, denunciar que, em comparação com Little Richard, Elvis não passa de um rebelde de

butique; que o rock caminha entre o laico e o espiritualismo, mas descamba para o fascismo no *black metal* e, pasmem uma outra vez!, pode se converter às hostes evangélicas no *white metal* ou *Christ metal*. E também que, embora a cultura *rock* possa libertar o sexo das garras puritanas, incluindo as mulheres, sem no entanto emancipá-las do papel passivo de objeto.

O movimento *punk* representa aqui as tribos selvagens, mas da “selva de pedra” (TITÃS, 1986). Em comparação, os demais subgêneros têm consciência de sua condição performática e massiva – *shows*, vestimentas, gestos e mesmo, o lema “sexo, drogas e *rock ‘n’ roll*” tornaram-se referência globais graças a muito investimento em *marketing* por parte da indústria fonográfica, dos empresários, da imprensa e das próprias bandas). O *metal* em particular faz uso consciente da teatralidade, de modo que ocorre nos shows o mesmo que acontecia nos Mistérios: catarse. Já os músicos do *rock* clássico e do anos 1960 nasceram sob holofotes e aprenderam a brincar com as câmeras, compreendendo que quanto mais escrachado os gestos, mais estranhamento, mais divertido.

A estética que o século XX entregou ao XXI foi de uma *performance* de ruptura. Não que seja uma ruptura vazia de significado, mas também não se trata de qualquer utopia revolucionária, nem possui pretensões planetárias. Há nesta *performance* o intuito de tornar sua própria voz singular e ativa, como exemplifica a postura de Ozzy Osbourne em relação às canções de John Phillips – este canta por ventos de harmonia na efervescente San Francisco da década de 1960, enquanto aquele cresceu sobre os escombros da II Guerra Mundial:

Eu era um moleque inquieto. Andava com a bunda de fora e odiava a porra do mundo. Quando ouvi a letra idiota “If you go to San Francisco, be sure to wear a flower in your hair”, eu quis estrangular o imbecil do John Phillips [do The Mamas & The Papas]. Eu vivia num bairro operário de Birmingham, na Inglaterra. Meu pai estava morrendo por contaminação de amianto por causa da poluição industrial, e eu era um jovem punk revoltado. (WIEDERHORN, TURMAN, 2015, p. 46)

Assim como a ideologia e os valores das letras, a tessitura da música em si também foi elemento motivador de ruptura no *rock*. Mas, de novo, a ruptura acontece na *performance*. Como afirma Bill Ward, baterista do Black Sabbath, o processo de aquisição de uma habilidade, no caso, o domínio dos instrumentos musicais, depende da repetição obsessiva, até encontrar seu próprio método. “Bill Ward’s reflections certainly point to a process of influence where copy or pastiche is followed by transgression.

Moreover, that same process illustrates [...] that new genres do not form in an empty space but form as transgressions of already established genres⁴¹⁶ (COPE, 2010, p. 08).

Enquanto tivermos tentando nos haver com as tradições da modernidade, não haverá grandes rupturas, mas apenas simulacros de ruptura, secundados pela dor de não pertencer, pela necessidade compulsiva de fazer história, pelo impulso hedonista, pelo medo da morte, pelo peso de um passado gigantesco e de um futuro que não chegou. De qualquer forma, temos que nos haver com uma circunstância em que parece que a história parou ou que estamos muito próximos do fim dos tempos ou perdemos o fio da meada da nossa cronologia civilizatória. (Trata-se do tempo contemporâneo? Pós-moderno? Pós pós-moderno?)

Há uma sensação de dispersão que nos faz crer que já vimos de tudo, que o grande espetáculo já encerrou a temporada. Tal dispersão assemelha-se a encontrar-se no final da Marquês de Sapucaí após o desfile da Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Século XX, com bilhões de exaustos componentes, sendo cada movimento artístico ou político uma ala, ora vestida ora despida de adereços complicados e contrastantes, ao som de um retumbante samba-enredo com passagens rítmicas variadas, refrão contagiante e título complicadíssimo, escrito em português de Portugal.

Neste *modus operandi* “dispersão da Sapucaí” que o século XX legou ao XXI, a *performance* de ruptura ocorreria quando componentes de diferentes alas formassem uma outra ala: mesmos elementos, muitas origens, distintas configurações. Neste sentido, as palavras de Robert Plant, vocalista do Led Zeppelin, em entrevista pelo lançamento do show Celebration (2012), parecem elucidar a contento a ideia de *performance* de ruptura:

There was no long-term retrospective overviews about people’s careers and stuff. The bands would play. When we first kicked off together, nobody really expected to be anything just to be on the next experience. Even if it was making new records or not. There was no concept of thinking about this looking like a bunch of soccer managers being interviewed at the end of a match. I mean it was like, it was more like the people that we match along the way were brigands to some degree. Everybody was just having a great time. And the concept of looking back and asking about what you said about, you know, “don’t you feel like doing it again?” The good thing about what we were, what we were really having when we were together, that was so purposely creative life. We were always creative. We were talking about this an hour a go,

⁴¹⁶ “As reflexões de Bill Ward [baterista do Black Sabbath] certamente apontam para o processo de influência, no qual ao fazer cópia ou pastiche segue-se a transgressão. Mais do que isso, esse mesmo processo ilustra [...] que novos gêneros não se formam em lugares vazios, mas a partir de transgressões de gêneros estabelecidos.”

about how you would just move of an angle and dig somewhere, and another shape of music would come through and we would build that and develop into a new project each time. There was no thought about that “what do you think about it now”. I would still thinking about whether or not finishing my French homework...⁴¹⁷ (LED ZEPPELIN, 2012).

O depoimento revela muito dos elementos e das questões que movimentavam a cena da cultura *rock* de então. Ninguém estava pensando em nada, seja teorizações ou linhas de ação, apenas se divertindo.

5.3 “ONCINHA PINTADA, / ZEBRINHA LISTRADA, / COELHINHO PELUDO, / VÃO SE FODER!”⁴¹⁸

A casa noturna do centro de São Paulo, Napalm, teve vida curta por uma série de motivos, inclusive políticos. Restou a memória de um lugar idílico, onde se podia ser o que se era, onde havia liberdade para a *performance*. Casas noturnas como essa se multiplicaram pelos anos 1980, promovendo um verdadeiro desfile de expressões tribais, expressões de liberdade que seriam rapidamente incorporadas pela sociedade capitalista, especialmente no mundo da moda.

A juventude que entrara em voga ainda na década de 1950 transformou-se no maior mercado consumidor da história. A população saltou de 2,5 em 1950 para 5 bilhões em 1980. Público e artistas suficientes para fazer coro à efusão de ritmos criados desde 1960 e produzidos com instrumentos e equipamentos eletrônicos, tais como *disco, soul, funk, techno, hip-hop, rap*. Todos mantêm as questões urbanas e pós-modernas levantadas pelo *rock*, ainda que debitárias da democratização do direito ao prazer na sua forma hedonista.

⁴¹⁷ “Não havia uma visão retrospectiva de longo prazo sobre carreiras e coisas assim. As bandas tocavam. Quando começamos, ninguém esperava nada a não ser a próxima experiência. Mesmo que fosse ou não fosse gravar novos discos. Não havia essa noção de pensar nisso [aponta para o painel atrás de si], parecendo um bando de empresários de futebol sendo entrevistados no final de uma partida. Quero dizer, era como se as pessoas que conhecemos ao longo do caminho fossem todos bandidos em algum grau. Todo mundo estava apenas se divertindo muito. E essa ideia de olhar para trás e perguntar sobre o que você disse, você sabe, ‘você não sente vontade de fazer isso de novo?’ A coisa boa sobre o que nós éramos, o que nós realmente tínhamos quando estávamos juntos, foi ter uma vida intencionalmente criativa. Nós sempre fomos criativos. Nós estávamos conversando sobre isso uma hora atrás, sobre como você se moveria de um ângulo e cavaria em algum lugar, e outra forma de música surgiria e nós construiríamos isso e desenvolveríamos um novo projeto, a cada vez [que isso acontecesse]. Não se pensava nisso: ‘O que você acha disso agora’. Eu ainda estaria pensando se terminaria ou não o meu dever de casa de francês...”

⁴¹⁸ Versos da música “Bichos escrotos” (1986), dos Titãs.

Para acompanhar tanta “modernidade” e demarcar as tribos, a moda entra em cena e abraça as expressões libertárias com a pequena ressalva da perda da subversividade, tendo em vista o sistema capitalista “valoriza a juventude e seus caprichos desde que se submeta às diretrizes assépticas da produção e do consumo” (BAUDRILLARD, 1996, p. 121). A assepsia moral torna-se clara nos ajustes feitos pela indústria da moda nos trajés das ruas. Há diferenças significativas, por exemplo, entre a moda *hippie* da rua e as coleções domesticadas das vitrines: ousar pode, chocar não.

Como salienta Baudrillard, “contemporânea da economia política, a moda é tal como o mercado, uma forma universal. Todos os signos vêm trocar-se nela, assim como todos os produtos vêm interagir em termos de equivalência no mercado” (BAUDRILLARD, 1996, p. 119). Assim sendo, foi preciso uma ação conjunta e uma sequência de quebras de paradigmas para que a mensagem principal da cultura *rock* não fosse ofuscada pelas luzes dos *shoppings*.

“Diferentemente da linguagem”, adverte o mesmo Baudrillard, “que visa ao sentido e se desfaz diante dele, a moda visa a uma sociabilidade teatral e se compraz consigo mesma” (BAUDRILLARD, 1996, p. 122). Este teatro permite uma aparente igualdade social e cultural, já que é possível adquirir em comércios populares uma peça de vestuário idêntica à da passarela por um décimo do valor. Guardadas as diferenças de qualidade material, o valor real está em experimentar a participação em valores universais como antes referimos. A *performance* tribal nos faz partícipes da classe Humana (nos termos de BAUDRILLARD, 1996, p. 172) e nos devolve o sentimento duplamente negado no ambiente urbano, que tanto desrespeita nossa natureza quanto nos impede de vivenciar por inteiro a cultura do consumo.

A moda está diretamente ligada a noções de beleza, todavia, em *A história da feiura* (2007, p. 08-22), Umberto Eco nos alerta que “belo” e “feio” não devem ser pensados como dicotomias, pois há inúmeras variáveis individuais, idiossincrasias e comportamentos desviantes no entendimento dessas concepções. Também a cultura em que se está inserido e o tempo histórico influenciam em nossa decisão acerca destes qualificativos. No entanto, independentemente do tempo e do lugar, a nossa reação diante do belo e do feio segue o mesmo padrão. Ainda segundo Eco (2007, p. 08-22), do belo dizemos palavras de apreciação desinteressada: gracioso, delicioso, fascinante, harmônico, sublime. Já diante do feio temos reação de repulsa, horror ou susto e proferimos os adjetivos como desagradável, asqueroso, obsceno, aflitivo, desprezível.

Dentre os fatores determinantes no acordo social que define o que seja belo ou feio está o poder, e o poder no capitalismo está diretamente ligado a valores financeiros. Lembremos, então, que o século XX começa ainda eurocêntrico, demandando como padrão os costumes do Velho Continente em seis das sete artes – música, dança, pintura, escultura, literatura, teatro –, uma vez que coube ao cinema a tarefa de acionar a mudança desse eixo para terras ianques.

Na virada do século XIX para o XX, a estética modernista desdobra-se nas vanguardas históricas, intensificando a discussão em torno das questões da vida na cena urbano-industrial, dentre elas a inserção das máquinas no cotidiano. As ações e teorias das vanguardas foram decisivas na destruição da ditadura da representação realista e dos cânones tradicionais e autoritários. Desta forma, “abriram caminho para o questionamento da suposta autonomia da arte, expuseram e tematizaram os artifícios da composição e exigiram a liberdade radical da imaginação criadora” (SEVCENKO, 1993, p. 52). Umberto Eco afirma que as vanguardas históricas se empenharam em chocar o burguês, mas, na verdade, aconteceu que todo o público ficou escandalizado (cf. ECO, 2007, p. 365), ainda que a intenção fosse produzir um feio intencional para mexer com as entranhas dos cidadãos enterrados em conforto e notícias, como o já citado *unknown citizen* de W. H. Auden.

Vamos à cidade de São Paulo, no ano de 2015, ouvir a jovem mãe trabalhadora integrante do movimento *punk*: “O visual é agressivo pra chamar a atenção, porque a gente tá aí na minoria, entendeu, diariamente fazendo protesto pra baixarem passagem, sendo que os burguês [*sic*] tá [*sic*] na sua casa, entendeu?” (CABRINI, 2015). Observamos que o *rock* e as vanguardas modernistas partilham do mesmo inimigo e estão dispostos a travar batalhas. Para tanto, elegem o mesmo argumento, explicado abaixo:

... como observava Schiller (*Sobre a arte trágica*, 1792), “é um fenômeno geral da nossa natureza que aquilo que é triste, terrível, até horrendo, nos atraia com irresistível fascínio; que nos sintamos repelidos e atraídos com a mesma força por cenas de dor e de terror” e que devoremos com avidez histórias de espectros capazes de arrepiar os cabelos. (ECO, 2007, p. 282)

Começamos essa aproximação entre as vanguardas e o *rock* pelo *enfant terrible*: “... as vanguardas históricas remetiam aos ideais de desregramento dos sentidos já defendidos por Rimbaud” (ECO, 2007, p. 368). Queriam experimentar todos os sentidos, elaborando imagens explosivas (com ajuda de um ou outro entorpecente) e gerando

composições em muito semelhantes ao *rock* psicodélico, cujo virtuosismo da forma, se não supera, ao menos nubla a mensagem. O *rock* teria herdado a desconstrução de formas dos cubistas e a ousadia urbana de se adequar ao *ready made* da proposta dadá, tudo isso pelo simples prazer de ser inconveniente. Do *Manifesto dadaísta* (1918), de Tzara Tristan, bastaria trocar “dadá” por “*punk*” e um “manifesto *punk*” já estaria pronto: “Qualquer produto do nojo suscetível de transformar-se em uma negação da família é dadá; protesto com os punhos e todo o seu ser em ação destrutiva: Dadá” (*apud* ECO, 2007, p. 374).

Do expressionismo alemão, o *rock* teria herdado a denúncia social. Os *punks* sabem como são vistos pela sociedade, sabem onde estão e onde poderiam estar. O relato de Zorro, poeta e músico da banda M19⁴¹⁹, esclarece o sentimento *punk*: “Você é subproduto de uma sociedade violenta, uma sociedade que te oprime, sabe? Que te tira tudo o que você poderia ter direito. Então, você não pode ser uma coisa muito bonita, então, o *punk* é realmente um espelho perverso disso.” (MOREIRA, 2006).

A atitude é o fator mais chocante do movimento. Ainda que suas roupas e acessórios possam alcançar as vitrines e se multiplicar pelas ruas, diminuindo o efeito de choque, a atitude não está à venda, porque remete e denuncia a indignação de sua existência (seu burguês safado!). A indignação do progresso, a que Umberto Eco (2007, p. 333) refere, quer ignorar as multidões que Tarsila do Amaral retrata em sua obra *Operários* (1933), que Otto Griebel pinta em *A Internacional* (1928-1930) ou aquela que serve de pano de fundo para a personagem de Edgar Allan Poe em “The man of the crowd” (1841).

Guardadas as devidas proporções e diferenças, o *rock* traz para as ruas e para o cotidiano das periferias o as ações e o ideário dos movimentos de vanguarda: enquanto os artistas modernistas estavam em suas próprias torres de marfim, às voltas com as questões próprias da *intelligentsia* europeia e com contradições de sua condição quase sempre burguesa, não poucos roqueiros caminhavam entre os esgotos e as torres de ferro das fábricas. Mesmo assim, o futurismo e o *rock* se encontram em alguns trechos do *Manifesto futurista* (1909), de Filippo Marinetti: “1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade. 2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia” (*apud* ECO, 2007, p. 370). Contudo, enquanto o futurismo celebra a velocidade como promessa utópica, o *rock* participa de modo cabal

⁴¹⁹ “Movimento 19 de abril”, grupo de guerrilheiros urbanos colombianos dos anos 1970.

de seus efeitos positivos e deletérios, entranhado que está dos modos de existir, pensar e sentir próprios das grandes metrópoles.

Conforme a estética da *pop art*, o lixo é de fato luxo e se torna o verdadeiro mote para os roqueiros, como se depreende de “Jumpin’ Jack Flash”, de Mick Jagger e Keith Richards:

I was born in a crossfire hurricane,
and I howled at my ma in the driving rain.
But it's all right, now, in fact it's a gas.
But it's all right, I'm jumpin' Jack Flash
It's a gas, gas, gas!

I was raised by a toothless, bearded hag,
I was schooled with a strap right across my back.
But it's all right, now, in fact it's a gas.
But it's all right, I'm jumpin' Jack Flash
It's a gas, gas, gas!

I was drowned, I was washed up and left for dead,
I fell down to my feet and I saw they bled.
I frowned at the crumbs of a crust of bread
I was crowned with a spike right thru my head.
But it's all right, now, in fact it's a gas.
But it's all right, I'm jumpin' Jack Flash
It's a gas, gas, gas!

Jumpin' Jack Flash, it's a gas⁴²⁰
(JAGGER/RICHARDS, 1968)

Enquanto os artistas do *rock* assumem suas cicatrizes em uma *performance* avessa à perfeição renascentista de luz e beleza, foram acusados publicamente pela sociedade tradicional de serem a nova reencarnação do diabo. Não por acaso, Umberto Eco refere-se ao fato de que, desde que se entendeu o diabo como capaz tanto de produzir formas horrendas porque alheias aos padrões estabelecidos, quanto de assumir figurações

⁴²⁰ “Eu nasci em um furacão de fogo-cruzado/e eu uivei para minha mãe na tempestade torrencial/Mas está tudo bem, agora, na verdade isto é muito divertido/Está tudo bem, eu sou o vigoroso Jack Flash/É muito divertido, divertido, divertido//Eu fui criado por uma bruxa banguela e barbada/Fui ensinado por meio de surras de açoite nas minhas costas/Mas está tudo bem, agora, na verdade isto é muito divertido/Está tudo bem, eu sou o vigoroso Jack Flash/É muito divertido, divertido, divertido//Eu fui afogado, estive acabado e quase morrendo/Eu caí aos meus pés e vi que eles sangravam/Eu desprezei as migalhas de casca de pão/Eu fui coroado com espinhos bem na minha cabeça/Mas está tudo bem, agora, na verdade isto é muito divertido/Está tudo bem, eu sou o vigoroso Jack Flash/É muito divertido, divertido, divertido/Vigoroso Jack Flash, é divertido (Tradução: Vagalume).

humanas, passamos a demonizar o inimigo: o diabo é o diferente, o estrangeiro, o outro (ECO, 2007, p. 182-185).]

De uma ponta a outra do século XX, os desdobramentos epigônicos das vanguardas históricas acabaram por arrefecer a *vis* crítica e os signos utópicos originários:

Adorno recorda, em sua Teoria estética, que correntes como o Surrealismo e o Expressionismo ‘cujas irracionalidades transformaram-se em surpresas desagradáveis, atacavam o poder, a autoridade, o obscurantismo’, que a recusa das “normas da vida bela na sociedade feia” não pode deixar de ser inexoravelmente desfigurada pelo ressentimento e que a arte deve “fazer exatamente aquilo que é banido como feio, não para integrá-lo, para mitigá-lo ou para tornar sua existência aceitável recorrendo ao humorismo (...), mas para denunciar, no feio, o mundo que o cria e o reproduz segundo sua própria imagem (...)”. Hoje todos (inclusive os burgueses que deveriam ficar escandalizados) reconhecem como “belíssimas” (artisticamente) aquelas obras que horrorizaram seus pais. O feio da vanguarda foi aceito como modelo de beleza e deu a um novo circuito comercial. (ECO, 2007, p. 379).

A batalha travada pelas vanguardas históricas e pelo *rock* visa à pluralidade. Aquelas, entre o pavor e o fascínio do avanço das máquinas; este, de modo similar, investem na tecnologia como instrumento de arte e prazer (a parafernália maquínica dos *megashows*), sem nunca descurar das críticas virulentas à submissão do homem ao aparato industrial do capitalismo. Trata-se sempre de uma tensão inquietante. E, de acordo com Eco (2007, p. 311), o inquietante é diabólico, pois qualquer movimento inesperado de um objeto torna-se antítese do que é confortável, gerando um retorno do recalcado, um pavor por algo que se pensava desaparecido ou ao menos destituído de tensões. As vanguardas já se encontravam acomodadas nos museus, onde reina o acordo do espetáculo. Logo quando as obras modernistas ganham valor de mercado e são aceitas como cânone pelo *status quo*, eis que surgem uns cabeludos vociferando e batucando de forma inquieta e inquietante. A geração *beat* leva o diabólico para espaço público da literatura, o *rock 'n' roll* o coloca na tevê e na imprensa, o *rock* apresenta um diabo de numerosas cores e cabeleira desganhada no centro da praça pública, o *metal* explode com o padrão dançante, trazendo a morte e o obscuro para o meio do redemoinho-espetáculo. E, para coroar o século XX, os *punks* juntam tudo isso e, desconsiderando as fronteiras entre centro e periferia, tomam de assalto as ruas, com preferência pelas esquinas, lugar

típico das aparições do diabo, ora panfletando, ora em confronto físico com os neonazistas.

As ações conjuntas, em muito semelhantes ao *agitprop* das vanguardas, e a sequência de quebras de paradigmas foram determinantes para que os fundamentos da mensagem da cultura rock não fosse adestrada ou esquecida.

Costuma-se repetir em toda parte que hoje em dia se convive com modelos opostos porque a oposição entre feio/belo *não tem mais valor estético*: feio e belo seriam duas opções possíveis a serem vividas de modo neutro, o que parece se confirmar em muitos comportamentos juvenis. Cinema, televisão e revistas, publicidade e moda propõem modelos de beleza que não são tão diferentes dos antigos, tanto que poderíamos imaginar os rostos de Brad Pitt ou de Sharon Stone, de George Clooney ou Nicole Kidman retratados por um pintor renascentista. Mas os mesmos jovens que se identificam com tais ideais (estéticos ou sexuais) são também fãs ardorosos de cantores de rock cuja aparência seria repelente para um homem do Renascimento. E sempre os mesmos jovens maquiavam-se, tatuam-se, perfuram-se as carnes com alfinetes para ficarem mais parecidos com Marilyn Manson do que com Marilyn Monroe (ECO, 2007, p. 426).

Se, até o século XIX, a tatuagem era considerada signo de marginalidade e degeneração, hoje, junto de *piercings* e cabelos coloridos, já não causa a mesma repulsa, acreditamos. De qualquer forma, ainda cabe o questionamento desentranhado da citação de Umberto Eco: será mesmo que a proposta estética da segunda metade do século XX se sobrepôs à beleza Renascentista? Ainda que a resposta seja negativa, a vitória está na democratização das ruas. A cultura *rock* nunca pretendeu criar outra unanimidade, mas erradicar a repressão, libertar as pessoas da anonimidade que sofrem na multidão. Nesse sentido, a vitória foi certa. Uma rápida olhada em fotografias dos centros urbanos em princípios do século XX nos permite verificar a monotonia de ternos, gravatas e chapéus, independente do calor tropical, uma vez que a rua era o território oposto ao lar e, portanto, masculino. Nos dias que correm, os espaços públicos foram tomados pela pluralidade de vestes e cabelos, tanto que podemos nos maravilhar com oncinhas pintadas, zebrinhas listradas e coelhinhos peludos compartilhando os mesmos lugares com tatuagens, *piercings*, caveiras – muitas vezes no mesmo corpo.

5.4 “LET THERE BE ROCK”⁴²¹

Enquanto a modernismo parece se apressa em apagar as marcas daquilo que não lhe parece civilizado, a pós-modernidade resgata o senso tribalista. Expressar sua personalidade através do corpo é uma forma de criar identidade e de ser identificado. Nos grandes centros urbanos, onde somos muitos e invisíveis, a aparência torna-se a maneira mais rápida e eficaz de se comunicar e encontrar os seus.

5.4.1 “Fairies wear boots”⁴²²

Uma rápida olhada nas representações das grandes civilizações basta para constatar os cabelos e barbas dos tipos mais variados, longos inclusive, fossem ao natural ou artificialmente. Com o advento de máquinas mais articuladas no século XIX, cabelos e barbas compridos se tornaram um risco para a vida do trabalhador já que poderiam se prender nas engrenagens. Além disso, a necessidade de usar máscaras para se proteger de gases letais e o surto de piolho e pulga que ocorreram nos *fronts* da I Guerra Mundial, apresentaram os primeiros “heróis mundiais” de cabelo curto e barba feita.

O visual masculino do século XX seguiu esse ideal de “civildade” e “higiene” com rosto liso e cabelos curtos, bem penteados e fixados com brilhantina. Nos anos 1940, permite-se um pouco de volume no topo por influência do cinema e do *jazz*. Nos anos 1950, James Dean e Elvis Presley emplacam o volumoso topete chamado “pompadour”. Nos anos 1960, por influência oriental e pelo protesto contra a política de guerras, os cabelos voltam a crescer. Nos anos iniciais, o *mop top* (topo do esfregão) dos Beatles fez história. Nos anos finais, os cabelos ficam mais compridos e livres. Também o cabelo feminino, até então preso, passa a ficar ao natural. E por falar em natural, o movimento *Black Power* libera as madeixas cacheadas.

Com tudo liberado, os cabelos dos anos 1970 são andróginos. Então, os *punks* aparecem primeiro de cabelos curtos (*punk rock*) contra o *heavy metal*, a seguir de topete moicano colorido (contra o *punk rock*) e, depois, no momento *hardcore*, um curto desgrenhado. Após o empoderamento, por influência de Bob Marley, os cacheados ganham *dreadlocks*. Enquanto isso, o *metal* mantém suas madeixas bem compridas e os

⁴²¹ “Que haja *rock*”. Canção da banda AC/D, de 1977. Trata-se de uma paródia com a frase bíblica “Let there be light” (Que haja luz).

⁴²² “Fadas usam botas”, música da banda Black Sabbath, de 1970.

skinheads, que adotam o som, mas não os ideais, demarcam território com a cabeça raspada.

Já na década de 1980, em alguns subgêneros, como o *glam metal* de Aerosmith e Bon Jovi, os cabelos ganham muito volume e franjas, acompanhados de maquiagem e bandanas, sem divisão marcada entre feminino e masculino. A comunidade *gay* assume, então, o espesso e bem aparado bigode de Freddie Mercury. Dos anos 1990 para frente, as barbas voltam e os cabelos estão ao gosto do freguês, muitos visuais retomam os cortes usados a partir da década de 1950, como a franja *emo* e a dupla (agora bem aparada) cabelo/bigode *hipster*.

No que concerne aos modos de dançar de cada movimento, de forma simplificada e resumida, podemos referi-los nos seguintes termos:

- 1950: sempre em pares, com o corpo inteiro, embora os movimentos do *boogie-woogie* tenham amenizado a sensualidade, os rodopios, a flexibilidade e a velocidade para acompanhar a batida sincopada (esse ritmo levou ao *twist* e depois ao *funk*, *disco*, *techno* e *hip hop*).
- 1960: sozinho, ainda empregando todo o corpo, mas sem deslocamento, olhos fechados, talvez para curtir o virtuosismo dos músicos;
- 1970: *hard rock* ou *rock pauleira* – início do “bate cabeça”;
- 1970: no *metal*, com exceção do *doom metal*, que tem movimentos mais lentos, a ordem é bater cabeça rapidamente, de um lado para o outro ou em movimentos circulares;
- 1975: com o *punk*, temos a volta dos movimentos do corpo inteiro, incluindo pulos e cotoveladas no *mosh pit* (roda), forma de interação entre banda e público;
- 1980-1990: *hard core* e *grunge* são filiados ao *punk* e, portanto, seus adeptos abrem a roda (*mosh pit*), batem a cabeça em movimentos curtos e velozes, pulam do palco e investem no contato físico entre plateia e banda.

Pequenas nuances marcam os subgêneros, mas não isolam. O *mosh* é um ponto forte em todos os estilos a partir dos anos 1970, ocasião em que também começou o movimento conhecido como *crowd surfing*, ou seja, quando alguém é carregado pelas mãos do público em meio ao *show*. Não é só uma questão de estourar as caixas de som, é também “atitude” como signo de pertença à tribo.

Até os anos 1960, as regras sociais ocidentais permitiam o que hoje chamamos de trajes formais, com poucas cores e poucas partes do corpo expostas. As transformações sociais abriram caminho para a multiplicidade e, como não poderia ser diferente, a indústria da moda investiu no conceito urbano, inclusive na linha *rock* (mesmo na seção infantil, ao lado do estilo “menininha” e “hominho”, há um espaço para caveiras – fofinhas, obviamente). Palco, passarela e rua se influenciam mutuamente, tanto porque os artistas saem da cena local já com seus trejeitos, quanto porque bandas de maior alcance são patrocinadas por grandes marcas.

Na realidade, apesar da padronização industrial, os subgêneros do *rock* são diferenciados nos detalhes. Em linhas gerais e sucintas, temporalmente temos: o traje formal, ainda que “moderninho”, *à la* Beatles; camisas, saias e vestidos soltos e coloridos, de padrões e tecidos orientais; óculos escuros redondos (John Lennon, Ozzy Osbourne, Rita Lee); calças jeans (símbolo da pobreza, *trash metal*), camisa preta (ódio, luto, *metal*); roupa de couro (Rob Halford, dos *gays* para o *metal*); calça jeans rasgada, camisas pretas desbotadas, botas e jaquetas de couro surradas (*punks* da era Thatcher: pobreza extrema); camisa de flanela (*grunge*, jovens pobres da gélida cidade de Seattle).

Renato ORTIZ (2003, p. 67-68) pensa a pós-modernidade como uma tentativa de compreender as máquinas e os adventos modernos e articulá-los socialmente, e em termos de estética e psique esta parece uma afirmação muito acertada, uma vez que as produções cultural e teórica vem, ao longo do século XX, elaborando discursos sobre as mudanças de paradigmas decorridas do convívio com as máquinas e nos centros urbanos. No entanto, ao invés de estarmos no divã, estamos no *shopping*, ligados no “modo” consumir. Situação que se torna agravante quando temos dificuldades em pensar de maneira diferente da colocação de Raymond Williams, em *Cultura e materialismo* (1990, p. 254-255) de que os membros da sociedade são vistos como consumidores, especialmente quando entendemos a definição do termo⁴²³:

Consumidor, essa metáfora tirada do estômago, pouco a pouco se expandiu, ganhando inclusive o estatuto de categoria sociológica. Concepção bizarra, que assimila o indivíduo a um “canal sobre o qual

⁴²³ Aqui as nove entradas do verbo “consumir”, segundo Houaiss: Destruir(-se) totalmente; mortificar(-se) com dor, ciúme, raiva, remorso etc.; aborrecer(-se); causar dano a ou perder (a saúde, a vitalidade); fazer uso de, gastar; gastar até o fim, dilapidar; alimentar-se com, ingerir, comer; aplicar dinheiro na aquisição de (bens, serviços). (HOUAISS, 2003).

os produtos navegam e desaparecem” (para falar como o autor [Raymond Williams]), indivíduo-meio, no qual as coisas circulam como informações. (ORTIZ, 2003, p. 147).

Neste sentido, Ortiz acrescenta ainda que, apesar de indicarem valores universais, as campanhas publicitárias são adaptadas aos seus locais de circulação, uma vez que a “assepsia sígnica [se faz] necessária para aceitação do produto, pois o mercado não tolera as contradições da vida real” (ORTIZ, 2003, p. 116). Assim, no material destinado ao continente africano, uma das mais bem sucedidas campanhas publicitárias da indústria tabagista, cuja mensagem principal definiu a masculinidade na segunda metade do século XX, colocou ao lado de *slogan* da marca, “Marlboro: o gosto da aventura”, um cavaleiro negro. Pois bem, eis que, na cena *metal* de Botsuana, figura o imaginário *western* do *cowboy* com chapéus, botas e camisa com franjas. Nem a vestimenta em si, nem sua origem são unanimidades⁴²⁴ na cena *rock* daquele país, mas o visual captado pelas lentes de um curioso fotógrafo⁴²⁵ fez o mundo descobrir o *heavy metal* da África em 2010.

Em *Heavy metal Africa: life, passion, and heavy metal in the forgotten continente* (2016), Edward Banchs expõe o brutal isolamento cultural, material e político dos países africanos, tanto que, no Quênia, o *heavy metal* só chegou em 1998, através de trilhas sonoras de filmes (de novo) e de coletâneas *top hits* produzidas nos Estados Unidos, através das quais bandas como Metallica e Guns ‘n’ Roses se tornaram conhecidas dos jovens quenianos (cf. BANCHS, 2016, p. 136). Tal isolamento deriva de inúmeros fatores – e não só econômicos ou culturais. Em Madagascar, por exemplo, conforme o antropólogo alemão Marcus Verne, o *rock* foi banido por questões políticas até 1992: “There was a socialist period and metal was hidden. From the ‘70s to that point, they listened to metal, but there was no actual metal played locally”⁴²⁶ (BANCHS, 2016, p. 203).

“Nas sociedades periféricas o consumo é a imitação das sociedades de Primeiro Mundo” (ORTIZ, 2003, p. 95). Dessa forma, em particular nos países do hemisfério sul, o acesso aos ícones da cultura internacional encontra na categoria “imitação” um meio fundamental para a propagação dos costumes e do ideário engendrados, no mais das vezes, na Europa e nos Estados Unidos. No caso da cultura *rock*, há os *covers*, ou seja, indivíduo ou grupo de indivíduos que imitam um ídolo. Em localidades com baixa

⁴²⁴ Cf. BANCHS, 2016, p. 96-101.

⁴²⁵ “Botswana’s cowboys metalheads”, por Frank Marshall (2011).

⁴²⁶ “Houve um período socialista e o *metal* foi escondido. Dos anos 1970 até aquele momento, eles ouviam metal, mas não tinha bandas tocando de fato.”

infraestrutura ou com restrição de recursos, ou mesmo com um número de fãs insuficiente para lotar um grande estádio, imitar torna-se vital. Nesta intermediação entre a banda e o público, os *covers* atuam simultaneamente como repetidores e propagadores da mensagem que a banda famosa quer transmitir. São esses fãs, com ou sem pretensões de fazer sua própria música, que se colocam à frente para realizar o que todos os fãs mais querem: encontrar sua tribo e ouvir música em alto e bom som.

Embora os *punks* também queiram encontrar sua tribo e ouvir um som, não são adeptos do *cover*, pois defendem a verdade inicial e original. Desde que viram os ídolos dos anos 1960 serem engolidos ou se entregando à indústria fonográfica, buscaram uma via mais radical, que escapasse a isso. Queriam bandas, nas palavras do vocalista paulistano Ariel, com o “apelo de rua”, com aquela “coisa crua”, “revolucionária”, “que não se vendeu para o *mainstream*”, nem quer vender discos (APPEZZATO, 2016). Então, os próprios *punks* sobem ao palco e falam de suas realidades, em uma *performance* livre. “Do it yourself”⁴²⁷, esse é o lema!

Falar de *cover* nos leva a outra significativa herança da era *rock* para a cultura mundializada: os espetáculos. Encontrar-se na praça ou em templos para celebrar o sagrado é um costume social praticado, pelo menos, desde os já referidos Mistérios, quando deixamos de ser nômades. A celebração do prazer e do sagrado se misturam nas danças e na alimentação coletiva em meio às mais variadas manifestações religiosas. Nos anos 1950, a festa em praça pública perde o caráter sagrado e torna-se uma atitude política, ao unir negros e brancos no mesmo recinto. Na década seguinte, o viés político torna-se evidente:

It’s just being. Human beings. Being Together... It’s a Human Be-In.” The name stuck and planning began for the event that was subtitled “A Gathering of the Tribes,” because they planned to bring thousands of people together. They wanted to raise awareness of the issues behind the 1960’s counter-culture movement, such as personal empowerment, ecological awareness, and higher consciousness. [The poet Allen] Cohen later noted that they were also concerned about a philosophical split between the anti-war/free speech movement and hippies and wanted to stage an event to bring the two sides together⁴²⁸ (WOODS, 2016, s.p.).

⁴²⁷ “Faça você mesmo.”

⁴²⁸ “‘‘Está apenas sendo. Seres humanos. Estando juntos... Ser humano junto*.’ O nome pegou e o planejamento começou para o evento que recebeu o subtítulo ‘Uma reunião das tribos’ porque eles planejavam reunir milhares de pessoas. Eles queriam aumentar a conscientização sobre as questões por trás do movimento da contracultura da década de 1960, como empoderamento pessoal, consciência ecológica e alta consciência. [o poeta Allen] Cohen observou mais tarde que eles também estavam preocupados com

O festival Human Be-In aconteceu em 14 de janeiro de 1967 e reuniu entre 20 e 30 mil pessoas sob o lema “Yurn on, tune in, drop out”, ou seja, “se liga, sintonize, caia fora [do *status quo*]”. San Francisco era uma cidade que já vinha se movimentando desde os anos 1950 com a geração *Beat*, com as atividades políticas e sociais do sindicato dos estivadores (que se recusaram a carregar os navios a caminho do Vietnã), com o movimento pela liberdade de expressão na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e todo tipo de artista e comerciante, inclusive de drogas. Em meio a essa efervescência, as casas de shows eram um coroamento da contracultura. Em junho de 1967, foi realizado o tão esperado “Summer of love”, que se tornou a materialização da proposta *hippie*. Com a divulgação em rede nacional destes acontecimentos, a resposta reacionária não tardou: milhares de pessoas se dirigiram para a localidade de Haight-Ashbury e, em 06 de outubro de 1967, ocorreu a passeata pela morte da cultura *hippie*, devido ao abuso de drogas, à proliferação de doenças venéreas e à violência que surpreendeu a região. Por conta disto, os *hippies* se mudaram para outras localidades, o movimento artístico se politizou ainda mais e se desmembrou em várias vertentes, só

quem não podia reclamar era a indústria de discos e as empresas de publicidade. Os *hippies* saíram da Haight no momento em que seu estilo de vida era assimilado como modismo por todo o país, embora nas cidades pequenas ainda provocasse reações violentas. A mensagem havia se disseminado. O movimento criado por um grupo de boêmios e poetas como Thoreau, Walt Whitman e seus seguidores *beatniks* do século XX, evoluíra para um fenômeno cultural em escala planetária. (MERHEB, 2012, p. 256).

As bandas saíram daquele verão em turnês por todo o país. Em agosto de 1969, o grande empreendimento nomeado Woodstock iria, ao mesmo tempo, coroar e encerrar o movimento *hippie* na forma utópica como fora implantado, e inaugurar a era dos grandes festivais. A profissionalização foi crescente, muitos shows viraram festivais que ainda circulam por vários países, como “Monsters of Rock” (1980) e “Rock in Rio” (1985); outros acontecem anualmente, como “Tuska” (Finlândia), “Wacken Open Air – WOA” (Alemanha), “Summer Sonic Festival” (Japão), “Soundwave” (Austrália),

uma divisão filosófica entre o movimento anti-guerra / liberdade de expressão e *hippies* e queriam organizar um evento para unir os dois lados.”

* N.T.: na tradução perde-se o trocadilho do verbo “be”, cujo significado engloba os verbos “ser” e “estar”. “Human being” significa “ser humano”; no trocadilho, “human be in” seria algo como “humano esteja dentro” ou “venha fazer parte da nossa turma”.

“Lollapalooza” (Estados Unidos), “Hellfest” (França). Além disso, ainda temos eventos memoráveis como “Live Aid”: com o intuito de arrecadar fundos em prol de países africanos, foram organizados shows em cinco países, com transmissão via satélite para 150 países (cerca de 1,5 milhão de telespectadores).

A essa profissionalização foram acrescidos investimentos maciços, equipamentos tecnológicos sofisticados (instrumentos, mesas de som, canhões de luzes), furor juvenil, *performances* escandalosas dos artistas, entorpecentes e a proibição secular de ritmos, sentimentos e temas...

5.4.2. *Diabolus in musica*⁴²⁹ ou “O Diabo é o pai do rock”⁴³⁰

Para questão a um só tempo tão controversa quanto clichê, tão trágica quanto cômica, tão canônica quanto sacrílega, tão refinada quanto desafinada, como só o Diabo sabe ser, decidimos por apenas emprestar a voz do Outro. Que este Outro seja o Próprio é coisa que não caberia discutir nos limites desta tese.

O *trítone* (ou quarta aumentada, intervalo de três tons que temos por exemplo entre o fá e o si ou o dó e o fá sustenido) é baseado numa relação numérica de 32/45. Divide a oitava ao meio, e é igual à sua própria inversão: projeta com isso uma forte instabilidade. Foi evitado na música medieval como o próprio *diabolus in musica* (WISNIK, 1989, p. 65).

Sobre o *trítone*, pode-se dizer ainda que ele se opõe à oitava como o *símbolo* se opõe (etimologicamente) ao *diabo* (isto é, ao *diabolus*). A palavra “símbolo” diz, na sua raiz grega, “o que joga unindo” (WISNIK, 1989, p. 82).

O fato de que a escala diatônica abrigue dentro de si necessariamente a “falha” do trítone, a dissonância incontornável, se tornará na Idade Média um problema não só musical, mas moral e metafísico: o *diabolus in musica* intervém na criação divina, penetrando na escala diatônica no último momento da sua constituição [...] a nota em si, embora existisse na escala, não tinha nome durante toda a Idade Média: ela consiste propriamente no inominável, e assim como é contornada e desconversada na prática compositiva [...] (WISNIK, 1989, p. 83).

o som mais hostil [...] é o seu trítone [...] não somente em razão da ausência de afinidade natural, mas porque sua combinação constitui [...] o intervalo mais instável e o mais atrativo de outros sons (COSTERÉ apud WISNIK, 1989, p. 226).

⁴²⁹ Disco da banda de *trash metal* Slayer, de 1998.

⁴³⁰ Verso da música “Rock do Diabo” (1975), de Raul Seixas.

Na Idade Média, esta dissonância era tão perturbadora que foi definida como *diabolus in musica*. Contudo, psicólogos revelaram que as dissonâncias têm um poder excitante [...] Pouco a pouco, o *diabolus in musica* foi aceito, não porque tinha se tornado agradável, mas justamente por causa do cheiro de enxofre que *nunca* perdeu. Por esta razão, o *diabolus* aparece hoje em muita música *heavy metal* (por exemplo, Jimi Hendrix em *Purple Haze*) e às vezes como provocação “satanista” explícita (como no disco *Diabolus in musica*, do Slayer) (ECO, 2007, p. 421-422).

5.4.3. “Sympathy for the devil”⁴³¹

A certa altura do documentário *The decline of western civilization II: the metal years* (SPHEERIS, 1988), uma fã de *heavy metal* responde “Sexo, com certeza” quando perguntada qual era seu passatempo preferido. E à pergunta “Qual o tipo de homem preferido?”, outra fã responde: “musicians unfortunately [...] because they are irresponsible assholes but they look good”⁴³² (SPHEERIS, 1988).

Frequentemente acusados de desvirtuar a juventude, os músicos foram rapidamente tachados de “Sete Pele” por não esconderem seus hábitos: vida sexual desregrada, uso escancarado de drogas e desafio explícito às autoridades. Se não bastasse, ainda apareciam como o diabo nos palcos, modelo de pura energia, capazes de arrastar multidão. Umberto Eco, em *História da feiura* (2007), afirma que o diabo moderno, aquele já despido das deformidades, encanta e nos faz ir ao seu encontro, sendo “diabólico apenas na medida em que é dialeticamente insinuante e convincente” (ECO, 2007, p. 182).

Para melhor entender o choque causado pelos movimentos pélvicos de Elvis e de seus sucessores, observamos que desde as chamadas “civilizações tribais”, passando por catolicismo/monarquia, protestantismo/ascensão da burguesia/iluminismo, até o século XX, o corpo foi recortado, escravizado, vestido, embalado como pecaminoso e retirado da sociedade. A conduta “do corpo como sexo escondido se confundiu de imediato com o corpo da mulher” (BAUDRILLARD, 1996, p. 127), uma vez que, a partir da sociedade burguesa e puritana, a repressão ao corpo feminino coexiste com a exaltação do proibido, gerando hábitos excêntricos e violentos. Imagine, então, o impacto de um homem ceder

⁴³¹ “Simpatia pelo demônio”, música da banda Rolling Stones, de 1968.

⁴³² “Músicos, infelizmente, porque eles são uns babacas irresponsáveis, mas têm um visual bacana.”

sua posição de “macho alfa”, fazer-se ambíguo em suas vestimentas, maquiagem, penteados e, pior, se colocar como “presa” ao perder a postura “engessada” masculina e mexer e remexer como se estivesse seduzindo para o ato sexual.

Apenas nas cidades do século XX, nos enfrentamentos diários que têm lugar na cena urbano-industrial, o corpo volta a ter espaço. Quando os versos escritos ganham sonoridade e voltam a ser lidos em público (como na Antiguidade, contraposta ao individualismo e à solidão burgueses). Quando a audiência deixa o comportamento passivo de “assistir” e “ouvir” e deixa o corpo participar, interagindo com o artista, cantando, dançando e respondendo às suas provocações. Quando, ao invés de uma única pessoa lendo/ouvindo o texto, há a multidão das metrópoles para receber e perfazer a *performance*. Quando a leitura feita no palco em ritmo alucinante permite vociferar dores e alegrias, libertando mente e corpo de suas prisões psicológicas. Nesses momentos, podemos aderir às palavras de Paul Zumthor em *Performance, recepção e leitura* (20016) sobre a retomada da voz no seio da sociedade de consumo, de modo a subtrair a literatura da abstração e torná-la palpável, materializando o texto em leitura,

porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*. O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois (ZUMTHOR, 2016, p. 63).

Com essas colocações, torna-se impossível não relacionar a retomada da voz em *performance* apontada por Zumthor com o papel que a música assume na metade do século XX, deixando de ser acompanhamento de cerimônias e peças de teatro, por exemplo, para se tornar motivo central de encontros e diálogos. Mesmo as cerimônias religiosas acontecem em torno da recepção da música com refrãos e coreografias, como na reforma carismática operada pela Igreja Católica a partir da década de 1960 e no Neopentecostalismo (ou Terceira Onda Pentecostal), que também retoma a prática de louvar pela música ao vivo. Forma diferente do cantochão, na Idade Média, mas muito parecida com a praticada nas igrejas negras norte-americanas e, muito antes, nos rituais “pagãos” dos Mistérios, quando corpo e mente eram colocados em favor da transcendência.

A partir das reflexões de ZUMTHOR (2016, p. 76-77), podemos estabelecer que, de um lado, o texto desperta uma consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa e mesmo anterior aos afetos e julgamentos que poderíamos elaborar. Do outro lado, temos a lembrança orgânica das sensações, do movimento interno do organismo, do ritmo do sangue, mostrando que o corpo tem algo de indomável e inapreensível. Além disso, entre as seis teses que ZUMTHOR (2016, p. 80) extrai dos trabalhos de Ivan Fonagy, Denis Vasse e Alfred Tomatis, temos:

Quarta tese (também se referindo diretamente ao poético): a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele (ZUMTHOR, 2016, p. 81).

Assim, ao unir corpo, texto e voz com o timbre do baixo, o ritmo da bateria e os gritos da guitarra no volume máximo, além dos jogos de luz e de uma verdadeira multidão, o *rock* propicia uma *performance* completa para todos os cinco sentidos, a mente e o corpo, digna de transcendência. Retirar do corpo o peso dos dogmas da fé e do trabalho árduo e permitir-lhe o prazer é um grande mérito social do século XX. E mais uma vez sob o comando da cultura popular que ascende na multiplicidade de produtos da era do consumismo e na queda das verdades promovidas, até então, pelo eurocentrismo e suas consequências desastrosas para as sociedades periféricas.

Nesse sentido, na sociedade do espetáculo, na qual a voz está sempre acompanhada de imagens, e as imagens não mais capturam uma pose estática e *standard*, pois exigem uma *performance* e desdobram uma atitude, as quais não se pode apenas descrever. É preciso ter ouvidos de escutar e, principalmente, olhos de ver.

Imagem 6: Fats Domino.



Fonte: Foto divulgação.

O virtuosismo de Fats Domino ao piano, aliado à sua voz vigorosa e à sua alegria, o consagrou como primeiro de seus contemporâneos a entrar nas paradas de sucesso em 1950. “Fats Domino já tinha acendido o braseiro e mantido bem altas as chamas do *rhythm ‘n’ blues* que virou o *rock ‘n’ roll*, sem se desviar uma vírgula ao longo de sua carreira, sempre melódica, sensual e carregada de uma frustração sexual latente.” (MAZZOLENI, 2012, p. 163).

Imagem 7: Little Richard



Fonte: Foto divulgação

Imagem 8: Little Richard

O indomável Little Richard foi o primeiro grande *performer* da era do rock. Negro e bissexual, desafiou o *status quo* ao levantar o topete, usar maquiagem e anéis extravagantes. *Rock star* de primeira linha, teve a primeira versão de seu maior sucesso censurada, ainda assim encenava o ato sexual com o piano, revirando os olhos e expressando prazer (Imagem 7). O refrão antes da censura era assim: “Tutti frutti, good booty / If you don’t fit, don’t force it / You can grease it, make it easy”⁴³³



Fonte: Foto divulgação

⁴³³ “Tutti frutti, bundinha gostosa / Se não couber, não force / Você pode lubrificar para facilitar”

Não havia palavras para descrever a música de Chuck Berry, era ao mesmo tempo *blues* e *country*, era rápida e falava de carros e de uma garota atrevida, era “Maybellene” (1955), que atingiu o topo das três paradas nos Estados Unidos (*country*, *pop* e *rhythm ‘n’ blues*). Três anos depois, Berry lança “Johnny B. Goode” (1958) com um vibrante solo de guitarra, cantada com forte sotaque *black english* e expressando a exata tradução dos sentimentos de jovens saídos do interior em busca de uma vida melhor na cidade.

Imagem 9: Chuck Berry



Fonte: Foto divulgação

Se não bastasse a habilidade para compor melodias e letras (retomando seus tempos de poeta), Chuck Berry mostrava desenvoltura nos palcos. O *duck walk* (“dança do pato”) marcou época pela excentricidade, da mesma forma que a abertura de pernas como *espacate* (imagem 10) e a caminhada de um lado ao outro do palco (imagem 9) figuram no imaginário de todo guitarrista, sendo imitadas por Angus Young, do AC/DC, e Keith Richards, dos Rolling Stones.

Imagem 10: Chuck Berry



Fonte: Foto Divulgação

Imagem 11: Elvis Presley e o macacão branco.



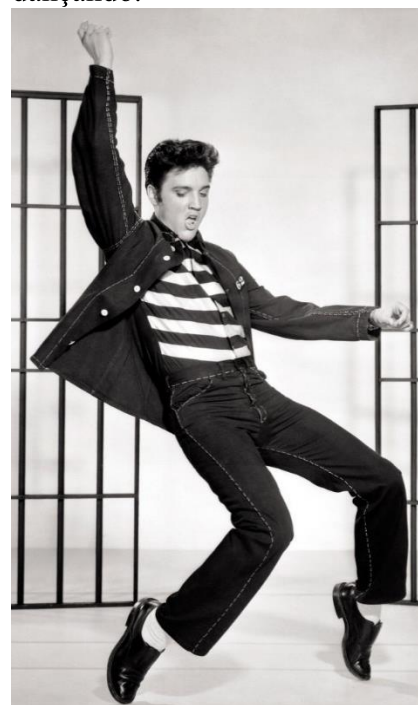
Fonte: Foto divulgação

Imagem 12: Elvis Presley



Fonte: Foto divulgação

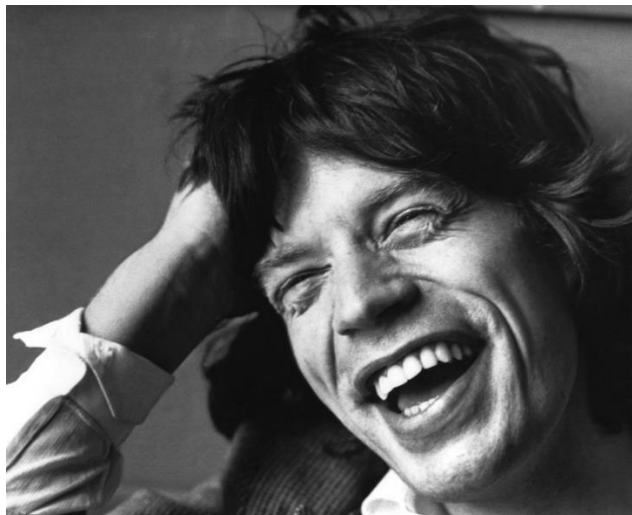
Imagem 13: Elvis Presley dançando.



Fonte: Foto divulgação

Elvis Presley foi a realização do sonho do empresário Sam Phillips, pois era um artista branco com uma voz autêntica, aliando sensualidade, ginga e simpatia (imagem 12). Elvis surpreendeu a todos de muitas formas. Inclusive infringiu a lei que proibia a entrada de brancos em estabelecimento de negros e vice-versa, e quando o fez, conquistou sua primeira plateia. Seu rebolado simultaneamente atrativo e repulsivo estreou na televisão em 1956 e logo ganhou as telas do cinema. Na era de ouro, deixou o terno e a gravata e adotou um tom informal (imagem 13) com jaquetas e peças coloridas, mais tarde, ao retomar a carreira após deixar as forças armadas, abraçou peças mais excêntricas como o famoso macacão branco (imagem 11).

Imagem 14: Mick Jagger e a boca símbolo.



Fonte: Foto divulgação

Mick Jagger acrescentou ao balanço de seus ídolos negros norte-americanos a androginia (imagens 16 e 17). Seus movimentos pulsantes foram adornados por roupas extravagantes e um lápis de olho básico para acompanhar aquela boca vermelha (imagens 14 e 17). Do alto de seus mais de setenta anos, sua vitalidade e sua entrega continuam a impressionar (imagem 15)

Imagem 16: A androginia de Jagger I.



Fonte: Foto divulgação

“Os Stones têm um perverso e perturbador sex-appeal com Jagger na frente de seus companheiros... Para mulheres, ele é fascinante; para os homens, assustador” (*Vogue apud FRIEDLANDER, 2015, p. 159*)

Imagem 15: Mick Jagger aos 75.



Fonte: Foto divulgação

Imagem 17: A androginia de Jagger II.



Fonte: Foto divulgação

Em *História da beleza* (2014), Umberto Eco afirma que para definir o modelo de beleza do século XX, faz-se necessário dividi-lo ao meio, “até os anos 1960 no máximo (depois já é mais difícil), [pois a segunda metade] foi palco de uma luta dramática entre a Beleza da provocação e a Beleza do consumo” (ECO, 2014, p. 414).

Imagem 18: David Bowie



Fonte: Foto divulgação

Neste sentido, Eco imagina a dificuldade de um viajante do tempo para entender essa mudança brusca no padrão de beleza. Após breve explanação, conclui que, diante da multiplicidade de ofertas e variação de formas, tal viajante “será obrigado a render-se diante da orgia de tolerância, de sincretismo total, de absoluto e irrefreável politeísmo da Beleza” (ECO, 2014, p. 428).

Na linha do tempo dessa mudança, David Bowie (imagem 18) e Mick Jagger foram eleitos para representar Adônis nas décadas de 1970 e 1980, respectivamente (cf. ECO, 2014, p. 23). Jovem e carismático, Adônis é modelo de beleza masculina oriundo das mitologias gregas e fenícias, pivô de um escândalo sexual⁴³⁴ digno da dupla britânica Bowie/Jagger.

⁴³⁴ Fruto da relação incestuosa entre Smyrna (Myrrha) e seu pai Theias rei, Adônis teve a intervenção de Zeus sobre seu destino, pois Afrodite e Perséfone disputaram o seu amor. Também participaram desta trama Eros e Ares, respectivamente, filho e amante de Afrodite.

Imagem 19: capa do disco *Aladdin Sane*, de 1973

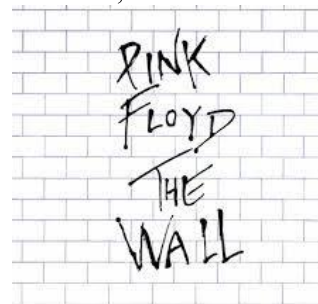
Essa mesma dupla teve um importante papel na teatralização do *rock* que ocorreu no início dos anos 1970. Enquanto criavam ambientes coloridos com temáticas orientais em San Francisco, Bowie se travestia de alienígena

Imagem 20: Falo gigante, em 1975



(imagem 19) e os Stones adornam seus shows com um balão fálico inflável (imagem 20). Bowie foi elogiadíssimo, enquanto os Stones, banidos, censurados e ameaçados de prisão.

A banda Pink Floyd, que sempre inovou na produção sonora, decidiu investir também na produção imagética. Em 1972, gravou o filme *Live at Pompeii* (Adrian Maben, 1973) exatamente na área da cidade de Pompeia coberta pela erupção vulcânica. Já em 1976, fez uso de um porco inflável que remetia aos senhores da guerra e endereçava mensagens malcriadas às autoridades. Na década seguinte, lançou *The wall* (Alan Parker, 1982) e um muro gigante passou a figurar no palco. Em 2018, Roger Waters, baixista e compositor do mesmo Pink Floyd, voltou aos palcos com os grandes clássicos da banda, mantendo as grandes produções e a postura política contestadora:

Imagem 21: capa do disco *The wall*, de 1970.

Fonte: Foto divulgação

Imagem 22: show do Roger Waters em Brasília, em 2018.



Fonte: Foto divulgação

Se na década de 1960 a manifestação do sagrado vindo do oriente ocupou o espaço da religião, nos anos 1970 entraram em cena bruxaria, sadismo, satanismo.

Imagem 23: Alice Cooper



Fonte: Foto divulgação

A personagem central dessa mudança foi Alice Cooper (imagem 23) e suas razões estão explicadas a seguir: “... o rock tem um monte de heróis, mas não tem nem um vilão sequer [...] Quando os Beatles chegavam a algum lugar, todos queriam estar perto deles. Eu sempre dizia: ‘quando Alice Cooper chegar a um lugar, quero que todos deem um passo para trás’. Assim criamos esse vilão.” (WIEDERHORN, TURMAN, 2015, p. 31).

Outra banda que seguiu a “estética do choque” foi o Kiss. A banda apostou em armaduras, maquilagens, botas monstruosas, sangue, explosões, contra-baixo em forma de machado. Todavia, o consagrado visual um tanto engraçado, outro tanto horrendo, foi construído aos poucos, como explica o vocalista e baixista Gene Simmons (imagem 25):

Tínhamos consciência de que devíamos nos afastar do estilo do New York Dolls. Então compramos algumas camisetas pretas e calças com glitter, que costumavam ser usadas por artistas de circo. Depois fomos ao West Village, o bairro gay da cidade, e compramos artigos de couro em uma sex shop. Não sabemos por que fizemos aquilo. Até onde eu sei, nenhum de nós tinha tido experiências sadomasoquistas ou gays. Mas, de alguma forma, aquelas tachinhas e o couro pareciam a coisa certa para nós (WIEDERHORN, TURMAN, 2015, p. 68).

Imagem 24: Gene Simmons



Fonte: Foto divulgação.

A banda Judas Priest consagrou o visual jaqueta de couro e cara de “machão”, mas não foi sempre assim. O baixista Ian Hill conta que, “nos anos 1970, usávamos veludo e cetim e os sapatos das namoradas. O jeito de se vestir das pessoas ainda tinha muita influência *hippie*, e aquilo se refletia no palco” (WIEDERHORN, TURMAN, 2015, p. 70).

Imagem 25: Rob Halford



Fonte: Foto divulgação

Além de definir como característica do *heavy metal* o diálogo da voz aguda com a guitarra, Rob Halford (imagem 27) foi pioneiro ao se declarar *gay* no “clube do bolinha”. Neste sentido, sujeito a reinterpretações, estilizações e desvios, o visual clássico da cultura *rock* se presta a múltiplas possibilidades identidárias. Mas sempre permanece, como também demonstra a imagem na banda *punk* Ramones.

Imagem 26: Ramones



Fonte: Foto divulgação

Imagem 27: Lemmy Kilmister



Fonte: alamy stick photo

O lendário baixista do Motörhead sempre defendeu que, embora de forma mais rápida e agressiva, sempre tocou *rock 'n' roll*, o bom e velho *rock 'n' roll*. E é esta atitude *rock* que, nos palcos e nas ruas, se torna fator decisivo na figuração dos paradigmas de numerosas tribos, incluindo o paradigma de beleza, que, conforme Eco, no final do século XX encontra expressão na figura de Marilyn Manson (imagem 28).

Imagem 28: Marilyn Manson



Fonte: Foto divulgação

Imagem 29: Kurt Cobain

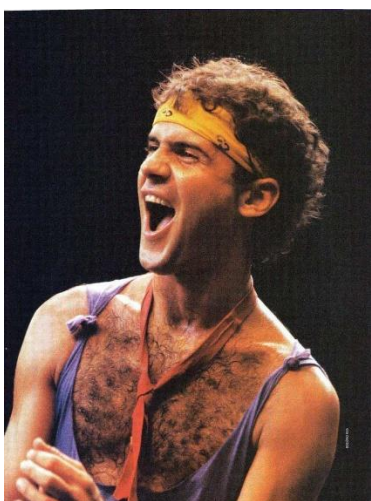


Fonte: Foto divulgação

Vocalista e guitarrista da banda Nirvana, Kurt foi a beleza e a tristeza do *grunge*.

E por falar em beleza e tristeza, Cazusa e Mamonas Assassinas: irreverência brasileira.

Imagem 30: Cazusa.



Fonte: Foto divulgação

Imagem 31: Mamonas Assassinas



Fonte: Foto divulgação

Imagem 32: Raul Seixas



Fonte: Foto divulgação

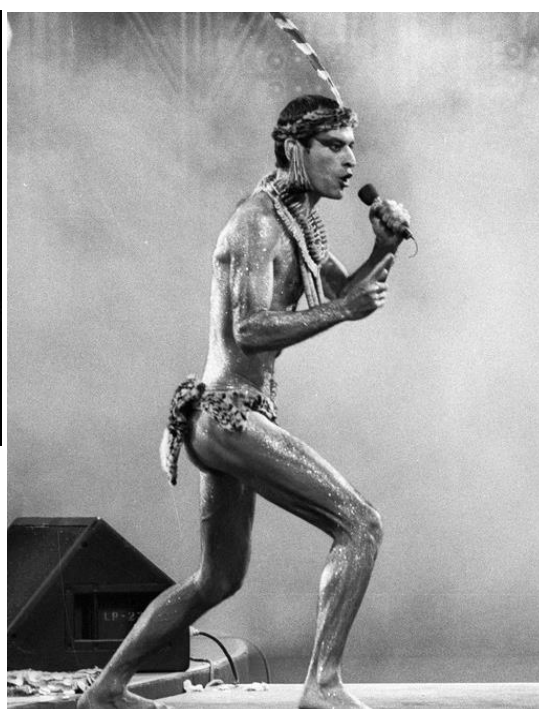
E antes destes, devemos reverenciar duas figuras pioneiras: Raul Seixas, pai do rock brasileiro (imagem acima), e Ney Matogrosso, pai da performance roqueira tropical.

Imagem 33: Ney Matogrosso



Fonte: Foto divulgação

Imagem 34: Ney Matogrosso



Fonte: rockinrio.com

Cumpre, ainda, referir Rita Lee, rainha do *rock* brasileiro, Mick Jagger tropical, a partir de imagens de três momentos exemplares: na capa do lendário disco *Tropicália ou Panis et circenses* (1968) (imagem 35), à frente dos Mutantes (imagem 37) e em carreira solo (imagem 36).

Imagem 35: capa do disco *Tropicália*, de 1968.



Fonte: tropicália.com.br

Imagem 37: Os Mutantes



Fonte: Foto divulgação



Imagem 36: Rita Lee

Fonte: Foto divulgação

Imagem 38: Cartaz de show da banda Iron Maiden

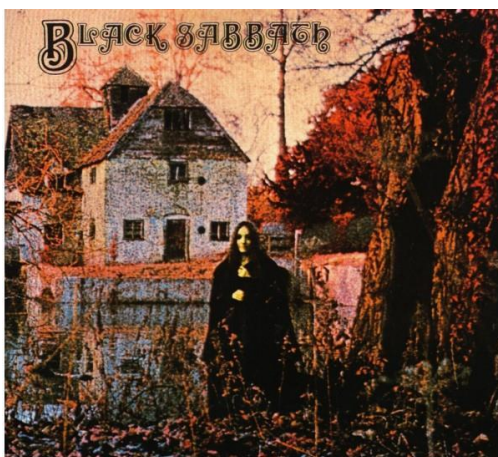


Imagem 39: capa do álbum *Humanure* (2004), da banda Cattle Decapitation



Não importam propriamente as imagens, suas mudanças, atualizações ou modismos de ocasião, mas como se prestam, emprestam e manifestam o grande ato político de revelar os intestinos da sociedade e da natureza humana.

Imagem 40: capa do álbum Black Sabbath (1970), da banda Black Sabbath.



Fonte: Foto divulgação

Imagem 41: capa do álbum Youthanasia (1994), da banda Megadeth.



Fonte: Foto divulgação

Imagem 42: capa do álbum *The number of the beast* (1982), da banda Iron Maiden.



Fonte: Foto divulgação

E tal ato político se traveste em muitas figurações dramáticas – ora trágicas, ora cômicas, ora tragicômicas. Black Sabbath desvela as forças ocultas que nos rodeiam (imagem 40). Megadeth dá expressão à voz de crianças que clamam por eutanásia ao descobrirem as mazelas mais profundas da sociedade (imagem 41). Iron Maiden revela, com toques de ironia, a dualidade da maldade humana. Ressalte-se que, na imagem da capa do álbum *The number of the Beast*, o mascote Eddie está manipulando o diabo, que, por sua vez, manipula um boneco do próprio Eddie (imagem 42).

Imagem 43: “Na Argélia, *heavy metal bangs up* contra a tradição”



Fonte: *The daily star*.

Nas ruas como nos palcos. Não deixa de causar espanto e admiração a imagem acima, na qual duas jovens (uma delas, mulçumana) são flagradas na entrada de um festival de *heavy metal* na Argélia, obviamente que sob forte vigilância do governo e da sociedade⁴³⁵. Trata-se de uma prova incontestável do caráter planetário da cultura *rock*, em muito graças à disposição das bandas de transitar por espaços muitas vezes avessos à sua presença ou de pouco prestígio em termos de rentabilidade econômica. O documentário *Iron Maiden: Flight 666* (DUN, MCFADYEN, 2009), por exemplo, acompanha a banda inglesa a bordo de um avião fretado e modificado para atender seu público em uma turnê

⁴³⁵ “In Algeria, heavy metal bangs up against tradition” *The daily star*. 24 nov. 2015. Disponível em: <<http://www.dailystar.com.lb/Life/Living/2015/Nov-24/324335-in-algeria-heavy-metal-bangs-up-against-tradition.ashx>> Acesso em: 02 fev. 2016.

que seria impossível na rota comercial. O guitarrista Janick Gers esclarece a estratégia adotada em 30 anos de estrada:

Fizemos do nosso jeito. Fizemos sem rádio, sem mídia alguma. Não nos tornamos celebridades. Ainda vamos ao bar e bebemos com nossos amigos. Ninguém se curva pra gente. Somos apenas músicos. Tocamos e gostamos disso e se você gosta de nossa música, Deus te abençoe. E se não gosta, sabe de uma coisa? Deus te abençoe também (DUN, MCFADYEN, 2009).

5.4.4. *Performance: Dance of death*⁴³⁶

Para dar conta de uma questão capaz de desvelar tanto preconceitos toscos quanto heroificações sem sentido, parece-nos suficiente a onomástica dos mortos da história do *rock 'n' roll*, seguida de uma breve citação:

- Little Richard: morte simbólica – após ter uma visão, ingressou num seminário em 1958.
- Elvis Presley: para o *rock*, em 1958, quando entrou para o exército; pelas pílulas, em 1977.
- Brian Jones (Rolling Stones): afogado em uma piscina, em 1969, aos 27 anos.
- Jimi, Janis e Jim: (suspeita de) overdose, todos aos 27 anos, Hendrix e Joplin em 1970, Morrison, em 1971.
- John Lennon: assassinado por um fã, 1980.
- John Bonhan: *homesick*, viciou-se em álcool e morreu asfixiado no próprio vômito, 1980.
- Raul Seixas: em consequência do alcoolismo; foi encontrado pela empregada em 1989.
- Cazusa: complicações causadas pelo vírus da AIDS, em 1990.
- Freddie mercury: em consequência do vírus da AIDS, em 1991.
- Kurt Cobain: suicídio, em 1994, também aos 27 anos.
- Mamonas Assassinas: desastre aéreo, 1996. Toda a banda viaja no mesmo avião.
- Cássia Eller: infarto do miocárdio provocado por excesso de trabalho, em 2001.
- Amy Winehouse: encontrada morta, 2011, por consequências do uso de drogas.
- Lemmy Kilmister (Motörhead): câncer, 2015. Teve o funeral transmitido via *streaming*.

⁴³⁶ “Dança da morte”, álbum da banda Iron Maiden, de 2003.

Por que a morte de velhice, esperada, prevista, a morte em família – a única que tinha um sentido pleno para a coletividade tradicional, de Abraão aos nossos avós – já não existe? Ela nem mesmo continua a ser tocante, é quase ridícula, de qualquer maneira socialmente insignificante. Por que, pelo contrário, a morte violenta, acidental, aleatória, que não tinha sentido para a comunidade antiga (ela era temida e amaldiçoada como o é para nós o suicídio) o tem tanto para nós: ela é a única que é assunto da crônica, única a nos fascinar, a tocar a imaginação? Mais uma vez, a nossa cultura é a do Acidente, como diz Otávio Paz (BAUDRILLARD, 1996, p. 221).

5.5 PERFORMANCE “HARDWIRED”⁴³⁷ ATÉ *NHEENGATU*⁴³⁸

Em “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas” (2007), Alfonso Berardinelli afirma que o pós-moderno começa nos anos 1940, sobretudo após o fim da II Guerra Mundial, “quando a centralidade europeia declina e o ‘século americano’ sai definitivamente do estado de latência e explode nas formas mais evidentes em todos os campos: política, estilo de vida, cultura de massa, e cultura das elites” (BERARDINELLI, 2007, p. 177). Quando nos deparamos com as palavras de Berardinelli (2007), Jameson (1991), Sevcenko (1993), Umberto Eco (2007; 2014), parece justo e plausível pensar a segunda metade do século XX como pós-modernidade, no entanto percebemos modificações sutis a partir dos anos 2000, como se os anseios apenas imaginados nas décadas finais do século XX, começassem, finalmente, a tomar forma na sociedade.

Assim, pensamos um arco do tempo da pós-modernidade ao contemporâneo – literalmente, este tempo em que compartilhamos experiências cidadinas, o uso extensivo e exaustivo das redes sociais, novas formas de amor, novas composições da família, a elaboração de leis que protejam as minorias e, mais importante, a movimentação obstinada e vigilante desses grupos para que façam valer seus direitos, a expansão do papel da mulher no mercado de trabalho e no mundo esportivo, o olhar mais cuidadoso do homem para o lar, a efetivação de um consumo menos agressivo (vegetarianismo, veganismo, produtos orgânicos), a ocupação dos espaços públicos e privados pelas aparências mais diversas. Sem descurar de todas as faces da violência que ainda assolam nossa sociedade. Buscamos uma estética do século XXI nos álbuns *Nheengatu* (2014) e

⁴³⁷ “Conectados”: música da banda Metallica, 2016.

⁴³⁸ Disco da banda Titãs, de 2014. “Nheengatu” significa: “língua desenvolvida a partir do tupinambá, falada ao longo de todo o vale amazônico brasileiro até a fronteira com o Peru, na Colômbia e na Venezuela; língua geral amazônica” (HOAISS, 2003)

Doze flores amarelas (2018) dos Titãs e nos dois do Metallica: *Lulu* (2011) e *Hardwired to self-destruct* (2016).

5.5.1 *Performance* muitos anos de estrada

Titãs e Metallica estão na estrada desde o início dos anos 1980 e percorreram caminhos análogos, guardadas as devidas proporções de alcance mundial. O Metallica lançou seu primeiro álbum em 1983 e o Titãs, em 1984. Ambos com músicas que lhes deram identidade e são ainda tocadas ao vivo – “Seek and destroy”, “Jump in the fire”, “Hit the lights”, do Metallica; “Sonifera ilha”, “Marvin”, “Go Back”, dos Titãs. A banda brasileira lançou quatorze álbuns de estúdio, oito gravados ao vivo, sendo dois com a banda Paralamas do Sucesso e um com a banda portuguesa Xutos & Pontapés, quatro compilações, um de *covers* e um que mistura versões acústicas e canções novas. Já o Metallica lançou dez álbuns de estúdio, cinco ao vivo, sendo um com Big Four (ou seja, as quatro maiores bandas de *trash metal*, a saber: Metallica, Megadeth, Anthrax e Slayer), uma compilação, um de *covers* e outro em parceria com Lou Reed (poeta, ex-vocalista da banda Velvet Underground).

Ainda que em termos numéricos (sem contar EPs, *singles* e participações em disco alheios) a banda brasileira supere a norte-americana, essa segue a tradição comercial de seu país, e disponibiliza um volume muito mais expressivo de produtos licenciados, além de CDs e DVDs em “boxes”. Há, por exemplo, jogos, canecas, *skates*, vestimentas e acessórios. No entanto, na linha artística, as duas percorrem caminhos muito semelhantes: começam com o um disco extremo – “muito” *trash* (Metallica) e “muito” *pop* (Titãs) –, mas logo encontram sua própria sonoridade com *Master of puppets* (1986) e *Cabeça dinossauro* (1986). Álbuns depois, tanto *Õ blesq blom* (1989), do Titãs, quanto *Metallica* (1991, mais conhecido por *Black album*), ampliam o público das bandas por apresentarem uma sonoridade mais trabalhada e ganharem as rádios e os críticos.

Então, nos anos 1990, o Metallica segue um caminho menos agressivo e lança três discos muito criticados pelo público *metal*, agravando ainda mais a situação ao adotarem o visual de *boy bands* e aparecerem em seus clipes “atuando”, ao invés de tocando. Os Titãs lançam *Titanomaquia* (1993), um álbum *punk rock* que arrebatou a turma do *rock* pesado, mas logo depois envereda pelo mesmo caminho que o Metallica: álbuns (quase) comerciais, que não agradam nem a um público, nem ao outro. Nesse ínterim, as duas bandas enveredam pela febre dos acústicos dos anos 1990 e lançam *Acústico MTV* (1997)

e *S&M* (Symphony & Metallica, 1999). Os títulos dos discos falam por si: Titãs apresenta versões acústicas de suas músicas e o Metallica somou seu som ao da orquestra, como explica o maestro Michael Kamen: “deixe o Metallica ser o Metallica e a sinfônica ser a sinfônica [...] os dois têm mais em comum do que diferenças” (DOME, EWING, 2007, p. 157).

Antes de entrar pelos anos 2000, as bandas lançam um disco de *covers*. *Garage Inc.* (1998) reúne versões de suas próprias músicas e todos os covers que o Metallica gravara até então, dentre eles estão Black Sabbath, Misfits, Mercyful Fate, Queen e Motörhead. Já *As dez mais* (1999), do Titãs, traz, dentre outros, versões de Tim Maia, Raul Seixas, Mutantes e Mamonas Assassinas.

Nessa virada do século, mais um ponto em comum vem à tona: a morte. O titã Marcelo Fromer foi atropelado na cidade de São Paulo, por uma moto enquanto se exercitava. O guitarrista teve morte cerebral decretada dois dias depois, em 13 de junho de 2001. (Os órgãos de Marcelo foram doados, apesar da tradição judaica da família.) O *motoboy* foi preso no ano seguinte, alegando que ultrapassou um carro pela esquerda (manobra proibida), em faixa contínua (mais uma infração), e que não viu Marcelo, pois estava muito escuro. Segundo os autores da biografia da banda *A vida até parece uma festa* (2002), o fato de a rua estar mais escura do que o normal se deve ao racionamento de energia decretado pelo governo à época (cf. MARMO, ALZER, 2002, p. 313). Logo depois, em 2003, Nando Reis deixou a banda. Soma-se à morte de Marcelo Fromer, a morte de Cássia Eller e o fato de Nando não se sentir preparado para entrar em estúdio novamente. Nando já não estava satisfeito com a levada mais pesada da banda, além disso, trabalhava em seu projeto paralelo e desenvolveu afinidade com outros artistas da MPB, somou-se ainda um conflito na agenda de seu projeto paralelo com a dos Titãs. Se não bastasse todos esses desencontros, no primeiro show sem o baixista, outra morte os atingiu em cheio. Desta vez, um jovem de dezessete anos foi baleado pelo segurança da casa de eventos (MARMO, ALZER, 2002, p. 345-357).

Na história do Metallica, a morte levou o baixista Cliff Burton por consequência de um acidente. O ônibus levava a banda para Copenhague, na Dinamarca, e derrapou na neve acumulada na estrada. Cliff foi jogado pela janela e esmagado pelo próprio ônibus. Os demais membros da banda e da equipe ficaram cerca de três horas de cuecas e meias na madrugada fria, alguns machucados, discutindo e tentando acreditar no que viam. O acidente foi em 1986, mas até os anos 2000 ainda não tinham digerido a fatalidade. Além disso, a banda não se reconhecia mais entre a alta popularidade, a baixa da essência *metal*,

a entrada e a saída do baixista Jason Newsted, a polêmica por direitos autorais com uma plataforma digital e o alcoolismo do vocalista James Hetfield. Apenas na gravação do que seria um filme para promover o álbum *St. Anger* (2003) a terapia aconteceu, literalmente. Mick Wall afirma em *Metallica: a biografia* (2013, p. 368-398) que as discussões se agravaram e o filme se transformou no documentário *Some kind of monster* (BERLINER, SINOFSKY, 2004), no qual as roupas sujas foram lavadas.

Depois de mais dois álbuns sem expressiva repercussão e um gravado ao vivo, os Titãs saem em turnê para comemorar os 30 anos de seu *master piece* e lançam *Cabeça dinossauro ao vivo* (2012). Com o sucesso da turnê e energizados pela musical seminal, voltam aos estúdios para produzir *Nheengatu* (2014) Já em 2018, lançam *Doze flores amarelas*, uma inesperada ópera *rock* sobre um estupro coletivo. O Metallica só entra em estúdio cinco anos depois para gravar *Death magnetic* (2008). De volta ao *metal*, depois de longa e bem sucedida turnê, lança *Lulu* (2011), aquele famoso fracasso comercial que supre as necessidades artísticas da banda. Uma série de medidas foram tomadas para reestabelecer a boa convivência com os fãs, inclusive apresentações em lugares em que tocaram antes da fama. Também após se reencontrar com seu passado nos shows promocionais dedicados a “some old stuff”⁴³⁹ como diz James Hetfield, a banda entrou em estúdio para gravar *Hardwired... to self-destruct* (2016).

5.5.2 *Performance metallica*

No primeiro momento da pós-modernidade, não estávamos sozinhos, havia os grupos, com códigos a serem reconhecidos. Era preciso localizar-se dentro ou fora das novas práticas sociais. No segundo momento, décadas de 1980 e 1990, tudo foi “transado” como na brincadeira infantil “coelhinho sai da toca”. Os coelhinhos, ou melhor, as pessoas se colocaram nas casinhas/grupos que foram possíveis, em um movimento sucessivo e ininterrupto. Aquelas que não entraram nos movimentos, acabaram levadas a alguma casinha/grupo de seu desafeto. As que pertenciam a mais de um grupo, tiveram dificuldade de rastrear e compreender seus próprios sentimentos e valores. Então chegam os anos 2000, tempo em que várias teorias e muitas práticas concorrem umas com as outras, muitas das vezes se esbarram e até mesmo se fundem.

⁴³⁹ “Coisa das antigas”.

O álbum *Lulu* (2011), uma parceria de Lou Reed e Metallica, é composto por coelhinhos de casinhas diferentes e falhou ao tentar reuni-los em uma terceira casinha, sofrendo críticas ardorosas da mídia e reações violentas por parte dos fãs. De um lado está Lou Reed, eterno integrante do Velvet Underground, banda de estilo experimental, que teve uma obra de Andy Warhol estampando a capa de seu álbum. Reed deixou a banda com o intuito de dedicar-se à poesia, ambiente que lhe permitia experimentar ainda mais. Do outro lado está o Metallica, banda que glorificou a imagem de uns caras normais que se juntaram para fazer um som. Até o ano de 2018, o palco do Metallica só tinha amplificadores e um telão.

Tanto Lou quanto Metallica sempre se desafiaram e sempre surpreenderam os fãs. O que deu errado nesse encontro de gigantes, então? A proposta de transcendência para fãs céticos e o ritmo pauleira para fãs psicodélicos. Frente a imagética realista que se estabeleceu nas últimas décadas, dificilmente se conseguiria espaço para as produções artísticas que entoem versos como “I am a table” (REED/METALLICA, 2011):

I am the root
I am the progress
I'm the aggressor
I am the tablet
These ten stories

Worship
Worship⁴⁴⁰
(REED/METALLICA, 2011)

À turma da revolta social, afeita a versos como “gimme fuel, gimme fire, gimme that which I desire”⁴⁴¹ (METALLICA, 1997), só restou ir para as redes sociais e compartilhar os memes.

O Metallica foi para o estúdio em 2016 gravar *Hardwired ... to self destruct*. A faixa “Hardwired” soa piegas ao enviar um recado para a juventude: “We're so fucked / Shit outta luck / Hardwired to self destruct”⁴⁴². Em seguida vem “Atlas, rise!”, uma homenagem ao titã grego Atlas, condenado a segurar a Terra, uma metáfora para os muitos fardos que carregamos. A entidade Kthulhu, do panteão do escritor H. P. Lovecraft, conhecida pelo horror que provoca, recebe a terceira homenagem da banda

⁴⁴⁰ “Eu sou a raiz / Eu sou o progresso / Eu sou o agressor / Eu sou a mesa / Estas dez histórias // Respeito / Respeito”.

⁴⁴¹ “Me dê combustível, me dê fogo / Me dê o que eu desejo”.

⁴⁴² “Estamos tão fodidos / Totalmente sem sorte / Programado para a autodestruição”

em “Dream no more” (2016). As outras duas são “The call of Cthulhu” (1984) e “The thing that shoul not be” (1986). Reza a lenda que a modificação na grafia do nome da entidade foi proposital para não invocá-la.

“Halo o fire” e “Confusion” tratam de batalhas. A primeira não deixa pistas, mas no clipe uma mulher enfrenta os olhares de vários homens pela rua, e depois os derrota em um ringue amador. A segunda volta à temática do soldado que sobreviveu à guerra, mas é assombrado por memórias horrendas. O som volta a ser pesado, recheado de *riffs* e solos, em consonância com as letras sobre dor, ódio, desesperança e sentimentos semelhantes. As novidades estão nos clipes. Além daquele protagonizado por uma mulher, há mais dois instigantes. A animação de “Here comes revenge” (2016) sobre “olho por olho, dente por dente”, e “ManUnkind” (2016), no qual uma banda com visual *death metal* toca a música, assumindo o protagonismo do Metallica. E, por fim, destacamos “Murder one” pela letra, pelo peso, pelo clipe, também uma animação, mas sobretudo, pela homenagem ao lendário Lemmy Kilmister, da banda Motörhead.

5.5.3 *Performance titânica*

Aquele visual colorido com estampas extravagantes cobrindo corpos magricelos de oito jovens despenteados que dançavam de forma esquisita, tocavam mal e falavam de uma ilha sonífera e longínqua não inspirou confiança. De acordo com o autor de *Titânicos caminhos* (1955), Felipe Mendes TROTTA (1995, p. 53) a banda foi considerada brega pela imprensa e sua música menor, feita para classes menos favorecidas.

A virada de opinião da imprensa (se aconteceu) veio com muito empenho. A diversidade de sua obra ora amplia, ora estreita seu espaço na mídia, e muitas vezes torna a banda inclassificável. Tudo nos Titãs é múltiplo. A origem social e a herança musical também. A mesma banda tem como referência Jimi Hendrix (Toni Bellotto), Chuck Berry, Beatles e Rolling Stones (Arnaldo Antunes), Led Zeppelin e Deep Purple (Charles Gavin e Paulo Miklos), Rolling Stones e Led Zeppelin (Nando Reis), Steve Ray Vaughan e Clash (Marcelo Fromer), *rock 'n' roll* e the Doors (Branco Mello), Beatles, *heavy metal*, Emerson Lake and Palmer, Yes e Ricky Wakeman (Sérgio Britto). Também escala Bob Marley, James Brown, Clementina de Jesus, Noel Rosa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, João Gilberto, Tropicália, Tim Maia e Raul Seixas (TROTTA, 1995, p. 7-21).

Essa diversidade musical compõe e caracteriza o *rock* brasileiro praticado pela banda. Também contribuiu a participação dos jovens na cena paulistana dos anos 1970, principalmente na comentada efervescência cultural da escola onde estudavam (com exceção de Bellotto e Charles), cuja orientação pedagógica era dinâmica e liberal (TROTТА, 1995, p. 23). Nessa mesma escola que acolhia os filhos de militantes de esquerda em pleno governo militar, os Titãs assistiram alguns de seus ídolos como Caetano, Gil, Clementina e Alceu Valença (MARMO, ALZER, 2002, p. 22-23).

O ritmo variou, membros entraram e saíram nesses mais de 30 anos de estrada, no entanto, as principais questões sociais e políticas nunca deixaram de figurar na obra titânica. Os Titãs abrem o século XXI com *A melhor banda de todos os tempos da última semana* (2001), criticando a política da indústria fonográfica que fabrica sucessos e os torna consumíveis, sem qualquer reflexão (circo), e logo substitui esse “grande” sucesso por outro, dispensando os artistas – “Quinze minutos de fama / Depois descanse em paz” (TITÃS, 2001). Esse comportamento pseudoconsequente da indústria, que agrega à cultura o *status* de mercadoria, contribui para a fabricação de ciclos entremeados por interrupções – datas comemorativas comerciais como o Natal ou o dia das mães –, quando tudo é a coisa mais importante do mundo, ou “a melhor banda de todos os tempos da última semana / O melhor disco brasileiro de música americana / O melhor disco dos últimos anos de sucessos do passado / O maior sucesso de todos os tempos entre os dez maiores fracassos” (TITÃS, 2001). Fabricam ídolos, determinam a passagem do tempo, estreitam a porta da cultura, alimentam o consumismo, mas “dizem que não há nada que você não se acostume / Cala a boca e aumenta o volume, então” (*Idem, ibidem*).

São tempos de muito barulho. Não no sentido shakespeariano do muito barulho por nada, pois é muito barulho por tudo. Urgência. Sentimento de que já passou da hora. Já passou da hora de sanar as violências históricas, como já passou da hora de elucidar a dor de cada um. A dor se tornou uma constante nos centros urbanos, não só física, mas psicológica e também a silenciosa dor da “somatização” (termo recente, de 1986, segundo o dicionário HOUAISS, 2003). Em uma sociedade tão doente, com tanta farmácias e busca por soluções mágicas, os Titãs dizem: “Não fuja da dor”. O recado é esse mesmo, não fuja! “Deixe que ela entre / Que ela contamine / Que ela te enlouqueça / Que ela te ensine” (TITÃS, 2001). A música termina com chave de ouro: “Querem sentir a dor / Não é uma loucura / Fugir da dor é fugir da própria cura” (“Não fuja da dor”, 2001).

Não há um centro, nem um rosto, nem uma palavra que acalme os corações. Entendemos a ausência de um centro tão poderoso quanto foi a figura divina como

“tempos de total desordem”. São tempos tão descentralizados que nem esse sentimento de estar imerso no caos alcança uma magnitude tal qual causou no século passado com a proliferação de epicentros culturais e questionadores. A música “Mundo cão” (2001) coloca lado a lado o licito, o que convém e o que é possível fazer neste mundo onde as regras não estão claras:

Você pode se iludir
 Mas ilusão custa caro
 Pode até se divertir
 Como um animal adestrado
 Você tem direito a ter um advogado
 Você pode falar
 Mas é melhor ficar calado
 A verdade é cruel
 Mas é melhor que seja dita
 Eu vou cuspir pro céu
 Que ao menos me refresca a vista
 Você pode pensar o que bem entender
 Mas é melhor tomar cuidado
 Que alguém pode se ofender

Mundo cão, mundo cão
 Não estou vendo nada novo
 Mundo cão, todos estão
 Com uma coleira no pescoço
 Mundo cão, mundo cão
 Não estou vendo nada novo
 Mundo cão, todos estão
 Com uma coleira

Ninguém mandou ficar de quatro
 Ninguém mandou

Você pode ir em frente
 Mas não pode olhar pros lados
 Pode até comprar
 O que não queria ter comprado
 Pode ter razão
 Mas não pode estar certo
 Você pode se mexer
 Mas é melhor ficar quieto
 A verdade liberta
 A verdade é essa
 Você pode querer mais
 Mas tudo tem a dose certa
 Pode reclamar
 Ninguém tem nada a ver com isso
 Pode ler o que quiser
 Mas vão queimar todos os livros

[refrão]

Você pode gritar
 Você pode latir

Pode aguardar na fila, não adianta insistir
 Pague os impostos, vá brincar no quintal
 Finja de morto, obedeça o sinal
 Faça o favor de não falar, faça o favor de se humilhar
 Pode esperar a sua vez, não adianta reclamar
 Pegue o jornal, compareça à audiência
 Leve uma vida normal, ainda role no chão
 (TITÃS, 2001)

As mudanças proposta na segunda metade do século XX não foram feitas para perder (o rumo), mas para ganhar uma sociedade “transada”, na qual se respeitaria os velhos modos (da tradição do povo), com explicitação da dignidade e de valores menos aparamentados de regras e proibições. Nesses tempos, privilegia-se a pluralidade da fé (sem rótulo, com encantamento), com vivas às máquinas e um tesão incrível pelo contato com a natureza. Diante de numerosas opções, a eterna dúvida na escolha do caminho volta em “A estrada” (2009). Assim como o cavaleiro na encruzilhada de Diego Rivera, mencionada no capítulo 1, a voz desta música não sabe por onde caminhar. A multiplicidade da cidade se torna a multiplicidade de cada um:

Estou na estrada
 Ou a estrada é que está em mim
 Tenho pressa
 Será que a estrada é que não tem fim

Em cada curva uma vontade
 Em cada reta uma ilusão
 Se eu queria uma resposta
 Só encontro interrogação

O tempo passa
 Ou será que quem passou fui eu
 Vou em frente
 Não conheço outra direção

Se estou sozinho não é meu destino
 Se estou perdido sinto a solidão
 Se estou sozinho não é por acaso
 Se estou perdido entrei na contra-mão

Ela não acaba
 Quando chego em casa [...]
 (“A estrada”, 2009)

O trecho selecionado já faz transparecer a dificuldade de encontrar respostas e caminhos, e também como o não entendimento do espaço ao seu redor rapidamente faz vacilar a crença em si próprio. O cidadão do século XXI está às voltas com o dinheiro, o lixo e a estrada. Onde é necessidade gerada pela mundialização da cultura, onde é necessidade? Em *Como estão vocês?* (2003), a resposta vem logo na primeira faixa, “Nós estamos bem!: “não é o mundo ideal na cabeça de ninguém” (2003).

E por falar em mundo não ideal, a capa de *Nheengatu* (2016) traz um contraste milenar. O título seria o nome⁴⁴³ da língua criada pelos jesuítas no século XVII, a “língua geral” que deveria estabelecer uma forma de comunicação entre os povos indígenas brasileiros e os invasores portugueses. Já a imagem é a pintura *Torre de Babel* (1563), de Pieter Bruegel. Segundo está no “Genesis”, a torre foi uma empreitada para alcançar Deus que fracassou devido ao desentendimento dos povos: Jeová embaralhou as línguas dos homens.

O desentendimento é uma constante. E *Nheengatu* vem como uma crônica do início do século XXI. A grande diferença é o advento das redes sociais. “Fase complicada, mas promissora”, segundo o titã Sérgio Britto em entrevista à rádio Jovem Pan:

a internet mudou um pouco o comportamento das pessoas porque as pessoas agora se posicionam e falam, mesmo dando opinião nada a ver e falando besteira, se sentem na obrigação de participar e colocar a sua opinião, e eu acho que isso é fundamental para que as coisas melhorem (BRITTO, 2014).

Essa verbosidade que se estabeleceu com as redes sociais, canais de emissão ininterrupta, aparece em “Fala aí, Renata” (2014). Seus versos realçam o “blá, blá, blá, blá, blá” de quem “Fala, fala, fala/Fala sem parar/Não para um segundo”, nos lembrando que “difícil é escutar” (TITÃS, 2014).

Pós-modernidade não é o fim de nada, de nenhuma teoria, mas o ato de assumir a pluralidade. Já no século XXI, a grande questão é a coexistência. Na pluralidade, há a tomada de consciência da existência do outro, de forma que a tomada de atitude se torna o novo pretinho básico. Se a mudança já começou com as tomadas de posição nas redes

⁴⁴³ Segundo Aline Cruz em *Fonologia e gramática do Nheengatu. A língua geral falada pelos povos Baré, Warekena e Baniwa* (2011), Nheengatu foi o nome dado à língua geral a partir do século XIX, quando ela já havia saído dos domínios das regiões norte e nordeste e alcançado o sudeste. Nheengatu significa língua boa e surgiu de um ato romântico para não deixá-la se perder. O termo foi adotado pelos falantes, pois “língua geral” era um termo pejorativo destinado àqueles que misturavam o nheengatu com o português (cf. CRUZ, 2011, p. 11-13).

sociais, resta saber quando ganhará as ruas. E assim mudar a atitude das corporações, como clama a voz em “Fardado” (2014) no trecho a seguir: “Por que você não abaixa essa arma / O meu direito é seu dever / Por que você não usa essa farda / Pra servir e pra proteger // Por que você não escuta o que eu digo” (TITÃS, 2014).

Como mudar a indignação em atitude? Há como extinguir a violência contra os animais? E contra as mulheres? Quem sabe contra as crianças? Em “Pedofilia” (2014), a vida e a inocência da criança são minadas: “‘Eu não vou te fazer nenhum mal’, ele disse / E então me pegou pela mão / Ele disse que era normal, que pedisse / E eu não tinha porque dizer não”. Em “Flores pra ela” (2014), a ironia: “Mata e leva flores / Mata e morre de amores / ‘Cala essa boca, tira esse sapato / Troca essa roupa e vai chorar no quarto’”. No que se refere aos animais, a pergunta fundamental: “Quem são os animais?”

Te julgam e não aceitam a tua fome
Te insultam e te condenam a pecar
Te julgam e nem conhecem teu nome
Te humilham não te deixam falar

Você tem que respeitar o direito de escolher livremente
Como um velho mandamento
Você tem que respeitar o direito de ser diferente
Como um novo sacramento

Te chamam de viado
E vivem no passado
Te chamam de macaco
Inventam o teu pecado (4x)

Te julgam pela cor da tua pele
Te insultam e te condenam a penar
Te julgam pela roupa que vestes
Te humilham e não te deixam falar

Você tem que respeitar o direito de escolher livremente
Como um velho mandamento
Você tem que respeitar o direito de ser diferente
Como um novo sacramento

Te chamam de viado, de sujo de incapaz
Te chamam de macaco
Quem são os animais? (4x)

Ninguém diz o que se vê - perceba a minoria
Ninguém fala por você - perceba a minoria
Ninguém diz o que se vê - perceba a minoria

Ninguém fala por você
Ninguém diz, ninguém fala

Ninguém fala por você
 Ninguém diz, ninguém fala
 Ninguém fala por você

Você tem que respeitar o direito de escolher livremente
 Como um velho mandamento
 Você tem que respeitar o direito de ser diferente
 Como um novo sacramento

Você tem que respeitar o direito de escolher livremente
 (TITÃS, 2014)

A letra clama pela tomada de atitude. Ou mudamos, ou a violência continua a mesma:

No meio do tiroteio
 No seio da calma
 Morrem na guerra ou na paz
 De fome ou de anorexia

Morrem os outros ou os seus
 A foice não se sacia
 Morre o homem, morre Deus
 O luto não alivia

Cadáver sobre cadáver
 Cadáver sobre cadáver
 Quem vive sobrevive
 Quem vive sobrevive
 (TITÃS, “Cadáver”, 2014)

Se a voz de “Polícia” (1986) refere-se às forças policiais “dizem que ela existe pra ajudar / dizem que ela existe pra proteger” (TITÃS, 1986) –, a voz de “Fardado” (2014), fala direto com o policial: “Ponha-se no meu lugar / Ponha-se no seu lugar”. Em “Pedofilia” (2014), a voz é da própria criança abusada: “Não sou eu mais em mim / Não sou eu mais / Sou só nojo de mim / Só nojo, por dentro”. A música alterna o tom baixo e confessional do relato com a agressividade e velocidade do refrão.

Desde a pós-modernidade, o mundo se olha no espelho e se vê múltiplo e ao mesmo tempo, fragmentado. O que parecia uma mudança certa, acabou tornando-se uma tímida concorrência que pareceu não estar a altura de seu oponente: os valores patriarcais. As muitas perguntas sem respostas indicam que a palavra totalitária foi minada, mas nem de longe derrubada. “República dos bananas” (2014) traz um perfil das “bundas e caras” dos moradores dessa república, não mais das bananas tipo exportação, mas dos bananas que aqui residem e suas vidas miseráveis. Estão ali os endividados, os falsos moralistas,

os violentos, os distraídos e esquisitos de toda sorte, e o trocadilho infame de “coluna social” no refrão: Calúnias sociais / Seus tipos bacanas / Bundas e caras / Da República dos Bananas!” (TITÃS, 2014).

Nada da força contida no álbum *Nheengatu* (2014), ou de qualquer outro álbum, nem as críticas contundentes e sistemáticas à sociedade brasileira poderiam indicar o movimento que a banda faria a seguir. Talvez a costumeira inquietude poderia ter nos avisado que os Titãs comporiam uma ópera *rock* sobre um estupro coletivo. Vale ressaltar que juntar ópera com *rock* não é em si uma novidade. Trata-se de um álbum conceitual, no qual as músicas são escritas em função do desenrolar de uma história, que é dividida em atos, e a performance mistura canto e encenação como na ópera. A diferença fica por conta da trilha sonora, executada por uma banda de *rock*.

Sem adentrar na discussão de quem criou o formato ou qual álbum é “só” conceitual ou de fato uma ópera *rock*, afirmamos que surgiu na Inglaterra e apenas listamos: *S. F. Sorrow* (1968), de Pretty Things; *Tommy* (1969) e *Quadrophenia* (1973), do The Who; *Berlin* (1973), de Lou Reed; *Jesus Christ superstar* (1973), de Andrew Lloyd Weeber; *The lamb lies down on Broadway* (1974), de Genesis; *The wall* (1979), de Pink Floyd; *Ayreon* (1998), de Arjen Anthony Lucassen. No Brasil temos registros de *O filho de José e Maria* (1977), de Odair José; *A legacy of honor* (2008), de SoulsPELL; *The man that died everyday* (2013), da banda brasileira Dusty old Fingers.

Doze flores amarelas (2018) foi pensado para ser encenado, incluindo cenário, figurino, três atrizes e cantoras que contracenam com a banda, com a direção de Hugo Possolo e Otavio Juliano, e com a ilustre narração de Rita Lee. Ademais, a banda gravou e lançou o DVD antes do CD. Com tudo isso, a obra parece apta para receber o rótulo de ópera *rock*. Resolvido o formato, coloquemos o local de fala em questão: uma banda formada por cinco homens, heteros (até então), cis, brancos, de situação financeira confortável. A resposta veio afinada. Segue trecho da entrevista concedida, em 23 de outubro de 2018, à mídia virtual “Tenho mais discos que amigos!”:

Sérgio Britto: A gente sempre procurou tratar desse tema com muito cuidado, porque ele é delicado e todas as posições merecem respeito. Por outro lado, seria impossível contar uma história sem falar através de personagens, que representam o nosso ponto de vista. E isso não é nada diferente do que se faz há séculos na literatura, no cinema... Então a gente se sentiu seguro porque estamos tratando do tema com verdade. E ele diz respeito aos homens também, porque são problemas do ser humano. É legítimo que as pessoas reivindicuem o que quiserem, mas nós não estamos tentando tomar o lugar de ninguém.

Tony Bellotto: E o problema das mulheres é também um problema dos homens, porque você não consegue resolver as coisas sem olhar para o opressor, porque na maior parte dos casos o homem é o causador da violência. Então essa reflexão da nossa parte é interessante e também deve ser levada em conta.

Branco Mello: E muitas mulheres se sentiram tocadas pela maneira como a gente compôs essas músicas. Antes da gente gravar o disco, tocamos três músicas no Rock In Rio. “Me Estuprem”, que foi uma das primeiras composições, teve um retorno super positivo do público. Existe uma delicadeza na música. (TITÃS, 2018)

O formato ópera *rock* foi o escolhido para a narrativa que exigiu 29 músicas, e foi dividida em três atos. No primeiro ato, são apresentadas as personagens principais: as jovens (Maria A, Maria B e Maria C), o aplicativo Facilitador, que tem todas as respostas (uma espécie de oráculo), e os cinco jovens que cometem o crime. Regados a drogas, acontecem ainda a festa e o estupro. No segundo ato, as primeiras reações: estarecidas as jovens se afastam, não conseguem apoio em casa, sentem o peso dos valores religiosos sobre seus corpos, e se dividem entre a culpa, a alienação e o desejo de vingança. No terceiro ato, o desejo pela vingança cresce e, orientadas pelo aplicativo, as jovens lançam o feitiço doze flores amarelas.

O universo temático definitivamente está centrado no machismo, apontando o dedo certo para o estupro, mas sem descurar das drogas e das redes sociais, e englobando ainda vingança e misticismo. A narrativa de Rita Lee costura e encadeia os fatos. Da mesma forma, a língua inglesa tem um papel fundamental na narrativa. Sejam inventados, “disney drugs”, sejam reais e atuais, “haters”, sejam pela ironia, “mommy give me some money”, os estrangeirismos marcam a ambiência juvenil um tanto infantil, um tanto irresponsável. A música “Wierd sisters” (2018), toda cantada em inglês, liberta outra versão das jovens, aptas para a festejar: Cause we are devils together (gonna kill it, gonna kill it) / Let's have fun tonight / 'Cause we are devils together (gonna kill it, gonna kill it) / Sugar and spice / 'Cause we are devils together (gonna kill it)⁴⁴⁴ (TITÃS, 2018). A levada *punk* ajuda a compor o clima de “Prontas para o combate”. Aliás os ritmos das músicas variam bastante – *pop rock*, *ska*, *punk rock*, algo entre psicodélico, balada e *rockabilly* –, ora corroborando a narrativa, ora em contraponto com o que está sendo dito.

⁴⁴⁴ “Porque somos demoníacas juntas (vamos acabar com tudo, acabar com tudo) / Vamos nos divertir nesta noite / Porque somos demoníacas juntas (vamos acabar com tudo, acabar com tudo) / Açúcar e pimenta / Porque somos demoníacas juntas (vamos acabar com tudo)”.

Destacamos “Me estuprem”, cuja voz repete em tom delicado os principais argumentos elencados pela sociedade para que a violência aconteça:

Me estuprem
 A culpa é toda minha
 Me desculpem
 Me vestir assim
 Me estuprem
 Eu quis sair sozinha
 Me desculpem
 Estar falando em mim

Me escutem, me desculpem por favor
 Me desculpem seja lá pelo que for

Me desculpem, me desculpem
 Me desculpem Me estuprem

Me estuprem
 Se dei algum motivo
 Me desculpem
 Por eu ser mulher
 Me estuprem
 Por eu ser só sorrisos
 Me desculpem
 Outra razão qualquer

Me escutem, me desculpem por favor
 Me desculpem seja lá pelo que for

Me desculpem, me desculpem
 Me desculpem, me estuprem
 (TITÃS, 2018)

Enquanto o acolhimento da culpa chega a ser sufocante em “Me estuprem”, em “Eu sou Maria”, a voz soa firme no enfrentamento da sociedade e da religião pelo direito ao aborto:

Olha, eu sou Maria
 Carrego a minha cruz aonde vou
 Olha, eu sou Maria
 Onde haveria luz, agora há dor
 Olha, eu sou Maria
 Será que eu faço jus ao seu amor?
 Olha, eu sou Maria
 Eu sou Maria
 Eu quis pintar o rosto de vermelho
 As pernas, o pescoço e o cabelo
 Olha!
 Olha, eu sou Maria

Eu sou Maria
 Quem é você?
 Onde você se perdeu?
 Quem é você?
 Será que pensa que é Deus?
 Quem é?
 Quem é você para tirar uma vida?
 Quem é você?
 Mais uma alma perdida
 Ouça o que diz
 O que a igreja nos diz
 Prefiro ouvir essa voz aqui dentro
 Ouça o que diz
 O que diz o juiz
 Prefiro ouvir o barulho do vento
 Melhor gritar que ficar em silêncio
 Melhor gritar, melhor gritar
 Que ficar em silêncio
 Olha, eu sou Maria
 A mãe do filho que não nasceu
 Olha, eu sou Maria
 Onde anda o brilho que se perdeu?
 Olha, eu sou Maria
 Não compartilho do amor de Deus
 Olha, eu sou Maria
 Eu sou Maria
 Eu quis pintar o meu corpo de sangue
 O rosto, os retratos na estante
 Olha!
 Olha, eu sou Maria
 Eu sou Maria
 Quem é você para poder dizer?
 Quem vai viver, quem é que pode nascer
 Quem é?
 Quem é você que não sabe o que é errado?
 Quem é você que vive a vida em pecado?
 Ouça o que diz
 O que a igreja nos diz
 Prefiro ouvir o meu corpo falar
 Ouça o que diz
 O que diz o juiz
 Prefiro ouvir o barulho do mar
 Podem falar que eu não vou me calar
 Podem falar podem falar
 Que eu não vou me calar
 Que eu não vou me calar

O tom de oração ao apresentar-se no início da música carrega toda a dor possível, ao passo que as vozes da lei, da religião e da sociedade entremeiam a de Maria, que se mantém firme em sua posição.

A trama aparentemente simplória adquire, em sua argumentação, profundidade e complexidade que tocam nas mazelas mais profundas de nossa sociedade. A hipocrisia

da felicidade de fachada mina o núcleo familiar, tanto quanto a distância emocional ou sua equivalência em presentes e artigos de luxo. Afora as polêmicas como a prática do aborto, a própria negação do estupro, a culpabilidade da mulher e a eterna desculpa de que “ainda são garotos”. Nesse sentido e em muitos outros, *Doze flores amarelas* vale uma tese inteira!

CONCLUSÃO

A força de um movimento popular continua subestimada em nossa sociedade. Vá lá que cortar uma ou outra cabeça tenha seus efeitos, como bem sabe o povo francês, mas esse mesmo povo descobriu a força de atos políticos vigilantes e combativos que ficaram marcados na história recente pelo maio de 1968. Decerto que o governo de então se ergueu com a ajuda de aliados, mas as conquistas sociais perduraram: melhoria nas condições de trabalho e de estudo, inserção de novos paradigmas no âmbito familiar, sexual e moral. Da mesma forma, Estados Unidos, Itália, Holanda e Brasil têm a década de 1960 marcada em suas histórias pelo levante da juventude em torno de questões político-sociais.

As ideias e ações da contracultura possibilitaram convocar a sociedade para dialogar sobre direitos e privilégios. O novo ideário foi veiculado principalmente pelo cinema, pela literatura e pela música, e a produção cultural deste período continua circulando em novas edições e inspirando novas gerações. Discutir questões dadas como definitivas pelo *status quo* – aquela santíssima trindade, Família, Igreja e Estado – se tornou um embate constante, não sem investidas e tentativas de retomada dos padrões estabelecidos, que nos dizem o que fazer e pensar, quando, onde e como nos portar. Enquanto a santíssima trindade quer papéis sociais bem definidos, a turma da contracultura quer *performance*.

Nesse sentido, a cultura *rock* traz à roda de debates o corpo (e a sexualidade, por via de consequência), a política e as mais diversas questões sociais, desvelando seus paradoxos e problemas não apenas nos espaços públicos, mas também nos momentos mais íntimos do cotidiano. Enquanto cresce o ideal consumista de juventude e beleza, a morte é conduzida de forma brutal e volumosa para o centro do debate cultural, nas capas do disco, nos cenários dos *shows*, mas principalmente nas camisas pretas estampadas com caveiras horrendas espalhadas pelas metrópoles e cidades as mais diversas. As ideias e os ideais podem estar também em um tipo meio “doidão” que prega paz, amor e a tal “terceira via”, criando seus filhos sob esses valores, numa pretensão de continuidade. Claro que não se trata de uma receita para mudar o mundo, nem de assegurar que o caráter de cada fã de *rock* seja modelo de ser humano. Estamos pensando no movimento contínuo, que teve um marco fundamental nos anos 1960, embora o êxito da proposta de mudança dos paradigmas existenciais dependa de que cada qual faça sua parte, seja exemplo de respeito e amor, manifestando na prática a necessidade de criar pontes

culturais, étnicas, de gêneros, políticas, econômicas etc. Como Roberto e o grupo de *guerrilleros*, a ideia é lembrar que ninguém é uma ilha...

Vale ressaltar que esses valores não são exclusivos, nem originais da contracultura. O grande marco do movimento foi ter acontecido de forma massiva, barulhenta e agregadora no coração do capitalismo. E ninguém pode ser ingênuo a ponto de pensar que o movimento pretendesse resolver tudo ou que dali em diante tudo se resolveria – veja que os franceses estiveram de volta às ruas no ano de 2018 para mais uma vez lutar pelos direitos trabalhistas. Da mesma forma não se pode ignorar o maniqueísmo entre o mercado financeiro, sempre de humor frágil e saúde delicada, e o comum dos mortais. Não podemos esquecer o vigor com que agem os oligopólios, grandes conglomerados que comercializam de tudo e monopolizam toda a cadeia produtiva, inclusive comprando ou desmantelando pequenas empresas, de modo que restem falsas opções de escolha e que o lucro siga uma única direção, aumentando a concentração de renda. Dessa forma, essas empresas detêm um poder gigantesco de persuasão junto aos Estados, capaz de assegurar um lugar naquela trindade: Igreja, Família, Estado/Mercado financeiro. A grande questão é que não há ali indícios de preocupação social, as empresas ganham simpatia com propagandas sobre diversidade e felicidade, mas preservam *in totum* velhas práticas: sonegação de impostos, discriminação de minorias de toda ordem e massacre dos seus trabalhadores.

E por falar em grandes indústrias, nossas bandas eleitas, Titãs e Metallica, souberam criar estratégias para se manterem na ativa, transitando entre o *mainstream* e o *underground*. Entre baladas e músicas mais populares, concessões foram feitas à indústria fonográfica, com certeza, mas sem descuidar do vigor e da consciência acerca de sua música. Na verdade, é mais provável que, com quase 40 anos de estrada, tenham acertado os caminhos ao se arriscarem (ou simplesmente, apesar dos riscos, valham a pena para as gravadoras). De qualquer forma, as carreiras seguem constantes em talento e em coragem para alçar novos voos, apesar dos altos e baixos em questões numéricas de vendagem.

O Metallica mantém letras no âmbito de um “eu” solitário e angustiado, sempre à procura de entender-se consigo mesmo e com o mundo numa ambiência em suspenso, indecível, enigmática, na qual trata da morte e do ódio, por exemplo, sem explicitar o local de fala. Os Titãs, por sua vez, ora trazem personagens em primeira pessoa, ora falam com ou sobre determinado grupo social. Além disso, a força de suas letras está na crítica veemente e mordaz da sociedade brasileira contemporânea, apontando cada aspecto da violência nossa de cada dia – religião, política, mídia, miséria, morte, sexo, diversão.

Ambas as bandas são pesadas, ao vivo, ou seja, é “porradaria” total! Apesar de ser atribuída ao Metallica a formatação do *trash metal*, suas músicas, especialmente a partir do segundo álbum, apresentam linhas melódicas que vociferam dor e ódio, intercalando atmosferas sombrias e vigorosas, com introduções marcantes e refrãos capazes de exorcizar fantasmas. Os Titãs são uma banda de *rock* que trafega pelas mais diversas expressões do gênero, incluindo o *rock ‘n’ roll*, o psicodélico, o *punk* e o *metal*. Em sua brasilidade, agrega outros muitos ritmos e instrumentos, elaborando músicas com várias ocorrências sonoras, ou seja, com diferentes texturas, qualidade perceptível principalmente nos álbuns de estúdio.

Torquato Neto e Ernest Hemingway são dois furacões, de escritas potentes e densas. Torquato concentrou-se na escrita de poemas, muitos musicados por artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Além disso, dedicou-se à coluna “Geleia Geral”, na qual fazia uma verdadeira convocação por mudanças sociais e dava notícias frescas do desenrolar do *rock* no hemisfério norte, bem como das andanças da arte e dos artistas brasileiros. A crença e a alegria de seus textos decerto arrefeceram após as medidas tomadas pelo governo militar em fins da década de 1960, tanto que a crítica atribui a tais circunstâncias o papel de divisor de águas de sua obra. O poeta sempre fora maldito, desviante, torto, marginal, como foram os que tomaram parte na contracultura, afinal, o “barato” era esse. O peso do tempo de exceção, de fato, recai sobre sua poesia, como se pode surpreender no próprio poema “andarandei” (1982), musicado pelos Titãs, mas não domina a totalidade de sua obra.

De forma análoga, também no que se refere ao norte-americano Ernest Hemingway, ganha relevo a relação entre a sua escrita e as circunstâncias históricas e pessoais. No entanto, parece-nos que a crítica abusa do realismo na rotulação que fazem de sua obra, distraída pelas impactantes histórias de aventuras, caças e guerras, em detrimento de outras questões, talvez até mais fundamentais, como o crescimento pessoal das personagens. Entre romances e *short stories*, o escritor ambientou suas histórias em diversos países, tratando de conflitos internos e externos, e da conexão com as diferenças, com o outro.

Hemingway teve uma carreira mais longa e uma obra mais volumosa que Torquato. Enquanto esse sequer publicou em vida (sua obra foi recolhida e compilada postumamente), aquele é um autor de alcance mundial, premiado inclusive com o Nobel em 1954. Apesar de as narrativas de Hemingway serem centradas na terra, no território, há ali transcendência, como, exemplifica, *The old man and the sea* (1952). Já na obra de

Torquato Neto, a transcendência domina e podemos dizer que é a grande temática. Entre o frequente um “alô, moçada” e outro, a ideia era transar o mundo, torná-lo plural. Transar não era ideia, era palavra de ordem para linguagem, artes, relacionamentos, sociedade. Transar para transcender essa mesmice careta e alcançar os tão sonhados novos tempos. Não podemos deixar de ressaltar que além de transcender, ou como forma de sagacidade e perspicácia, a ironia se mostra um recurso fundamental e determinante na tessitura das obras do brasileiro e do estadunidense.

O número inexpressivo de fortuna crítica específica sobre a obra de Ernest Hemingway e de Torquato Neto citadas textualmente se dá por motivos semelhantes. Não gostaríamos de mais uma vez transformar o ato derradeiro dos escritores em explicação fundamental para cada linha que escreveram. Também não pretendemos aqui uma aproximação estritamente vinculada à vida pessoal deles, nem repetir simbologias como estoicismo e masculinidade que já foram amplamente discutidas na obra do escritor norte-americano. Terceiro e mais importante motivo: desejamos que as obras das bandas Metallica e Titãs sejam o apoio de leitura para as obras literárias, de forma que suas próprias estratégias de linguagem sejam teoria e objeto da análise.

Titãs e Torquato Neto estão situados no Brasil, país voltado para si, haja vista sua pouca afeição aos vizinhos latinos. Também isolado em si mesmo, apesar de manter um olho na Europa e outro nos Estados Unidos. Dessa opção pelo isolamento, temos uma cultura ao mesmo tempo multifacetada e purista. Multifacetada de origem pela conformação de etnias, e de um purismo que talvez esteja ligado a tentativa de sobrevivência de cada grupo étnico que aqui se estabeleceu nesses mais de quinhentos anos. Fato é que a formação do imaginário nacional iniciada no século XIX foi acentuada no governo militar do século XX – “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Os artistas que se posicionaram à época defendiam a diversidade de ideias e de valores, digamos, pós-modernos. Dentre eles, Torquato, enquanto artista, presenciou toda a movimentação da ditadura civil-militar até o seu auge. Já o Titãs, como banda, se consolida no crepúsculo do regime militar. Os cerca de dez anos que separam o fim de uma carreira e o começo da outra os colocam na mesma época histórica. Contribui para isso a duração do próprio governo (cerca de 20 anos), bem como suas estratégias silenciosas e silenciadas, haja vista que certos setores da sociedade brasileira ainda discute se de fato houve ditadura e quais os reais contornos de sua violência.

Sobre as obras de Torquato Neto e dos Titãs, ambas apontam as feridas da sociedade brasileira e fazem o chamamento para a construção de uma sociedade com

parâmetros mais justos. No Brasil da repreensão artístico-cultural, a obra titânica e torquatiana são também resistência. Em meio a ditadura, Torquato mina o pensamento totalitário com ironia e graça em sua coluna de jornal. Os Titãs, por sua vez, tanto no processo de redemocratização nos anos 1980 e depois na censura higienista imposta pela indústria fonográfica nos 1990, seguiram, entre uma música e outra que entraram na trilha sonora das novelas, apontando para os nós sociais de forma ácida e cética, mas também apaixonada.

O encontro entre uma banda de *rock* e um membro do Tropicalismo pode parecer incompatível para os puristas, mas, naquela época, não existia tantas repartições nas prateleiras como hoje, quando tudo é classificado e reclassificado em subdivisões. O som chegava, ouvia-se, gostava-se ou não. Era época de encontros, de transar ideias e sensações. Como já dissemos, Torquato sempre demonstrou seu apreço pelo *rock* em seus escritos. Da mesma forma, Caetano Veloso, ao entrevistar Roger Waters⁴⁴⁵ e Mick Jagger⁴⁴⁶, conta como estava antenado, apreciando tudo o que estava sendo produzido lá fora, especialmente durante seu exílio.

Além disso, a irreverência da tropicália era a mistura, nos moldes do antropofagismo cultural proposto pelos artistas modernistas brasileiros. E para encerrar a discussão, os Mutantes, banda expoente de *rock* progressivo e psicodélico, compõem a tropicália, cantando, compondo, tocando e, inclusive, figurando na capa do icônico álbum *Tropicália ou panis et circenses* (1968). Se o *rock* inicia o processo de modernização da música (que se torna mundial pelo imperialismo americano), o tropicalismo também projeta a modernização dos ritmos brasileiros – seja pela temática e pela textura musical em si, seja pelo aparato tecnológico empregado na gravação e na execução da obra. Além disso, todo o fluxo de pensamento que move os artistas é urbano. Os Titãs são cosmopolitas de origem, todos os integrantes são de São Paulo, a maior cidade do país, com exceção de Sérgio Britto, que nasceu no Rio, mas logo se mudou para Brasília e, dos cinco aos quatorze anos viveu em exílio no Chile com a família. Já o poeta Torquato nasceu em Teresina, Piauí, mas se radicou na cidade do Rio de Janeiro, onde rapidamente transou com outros artistas de várias origens – São Paulo (Mutantes), Rio de Janeiro (Nara Leão e o maestro Rogério Duprat), Bahia (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom

⁴⁴⁵ Entrevista concedida no Brasil, em 2018. Conferir: <https://www.youtube.com/watch?v=uWWRsUPJ0ME>

⁴⁴⁶ Entrevista concedida em Nova York, em 1983. Conferir: <https://www.youtube.com/watch?v=bnMizgYbYuQ>

Zé e o poeta José Carlos Capinam) – e com a efervescência cultural que transbordou dessa mistura.

Metallica e Ernest Hemingway constroem personagens muitos semelhantes. As vozes que normalmente se pronunciam nas músicas são, assim como as personagens principais de Hemingway, essencialmente solitárias. Homens que hora estão angustiados com seu volume de sentimento, ora se apresentam vazios, mas sobretudo, são pouco dados à interação, como bem mostra a figura de Roberto, personagem do romance *For whom the bell tolls* (1940). Quando a voz do Metallica não é a de uma “pessoa” na figura do soldado ferido, sobrevivente de guerra, é a personificação da morte, do medo, da angústia, do ódio, do mal. Todos, se não personagens, pelo menos aparições frequentes nas narrativas de Hemingway.

Por falar em aparições, nas duas obras, a religião assombra como figura mal resolvida, um tanto assustadora, mais culpada pelo sofrimento do que capaz de promover redenção. Outro aspecto constante tanto na obra musical, quanto na escrita é o espírito aventureiro das personagens. Estão sempre se arriscando a ponto de desafiar a morte em busca de algo impalpável. Aqui entra a ambientação das obras e da cultura dos artistas em questão. Como vimos nas palavras de Paul Virilio (1983), a política dos Estados Unidos é bélica e é externa. Promover guerras não declaradas mantém a guerra total, o que mantém sua economia girando, da produção cinematográfica à tecnologia. Nas obras de Hemingway e do Metallica, esse estado bélico assalta as personagens de todas as maneiras possíveis. Não há esperança, mas se, por um acaso, encontrarem alguma, será de um verde muito pálido.

Rock e literatura. Controversas em si, essas duas palavras contêm tanta simbologia que são capazes de fazer arrepiar determinados setores da sociedade. Duas expressões artísticas distintas que se entrelaçam no tempo. Dois percursos que se separaram e se reencontraram. Se a lírica é a declamação de versos acompanhados de melodia, a poesia escrita, como disse Allen Ginsberg, é a exceção, é recente, e se viu obrigada a conviver massivamente com a lírica cantada ao som do *jazz*. Se a tragédia é a rainha das artes poéticas, o palco das bandas de *metal* é pura catarse. Se as epopeias nos trouxeram o imaginário de aventuras míticas, as aventuras dos roqueiros nos dão epopeias urbanas, de misticismo sexual equivalente. Se as odes são a exaltação em forma de poema, as cenas e as bandas *covers* são odes às *rock stars*. Se os rituais ofertados aos deuses na forma dos Mistérios eram regados a tambores e transcendência, propiciando ao corpo prazer e

abertura de consciência através de música ritmada, alucinógenos e sexo – como tanto buscaram os *hippies* –, os *shows* são liturgias em louvor aos deuses do *rock*.

Incrível como o advento do livro que deveria ser usado para propagar ideias, acabou se tornando também um instrumento de aprisionamento do texto, como ocorrido com as anotações de Aristóteles ou de Edgar Allan Poe sobre a escrita literária. No encontro da poesia com os ritmos de origem africana promovido pela Geração *Beat* – está aí no nome, a geração da batida, do ritmo –, propiciou o engendramento de uma lírica urbana. Não aquela romântica, à qual o conceito de lírica ficou aprisionado, mas a lírica pós-moderna, que fala de si compreendendo que “eu” é o “outro”, que “eu” posso ser mais e maior na projeção performática da minha voz.

Pensar a linguagem exige *performance*, assim como o performático exige linguagem. Nesse sentido, a prática do *happening* coloca tudo em consonância – lirismo, melodia, ritmo, percepções do eu, *performance*. Quando tudo isso é levado ao palco e tem meio milhão de pessoas assistindo, a mundialização da cultura acontece.

Entre *performances* e personagens, as ruas foram tomadas por bichos escrotos desejosos de colocar sua linguagem em rota de colisão com o estrelato mundial. Assim, questões silenciadas ganham espaço nas bancas e nas prateleiras sob o *slogan* “periférico” – dando ouvidos às vozes do subalternos (?) Bom, o pós-moderno foi democrático na fala, propiciando lugar de fala na literatura, na música, nas redes sociais. Resta saber se alcançaremos ouvidos de ouvir.

REFERÊNCIAS

A **Bíblia** de Jerusalém. Português. “I Coríntios” 13 1:8. São Paulo: Edições Paulinas, 1989, p. 2164 - 2165.

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e terra, 2009.

ALBIR, Amparo Hurtado (ed.). **Estudis sobre la traducció**, Volume 1. Casyellón: Universitat Jaume I, 1993.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond. “João Brandão adere ao punk”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XCII, n. 366, 14 abril 1983.

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: FADESP, 2002.

ANDRADE, Oswaldo de. “O Hierofante”

APOLINÁRIO, João de. “Amor”

_____ . “Primaveras nos dentes”

_____ . “Flores astrais”

_____ . “Angustia”

_____ . “Voo”

ARITONOVICH, Dana. *The Only Common Thread: Race, Youth, and the Everyday Rebellion of Rock and Roll, Cleveland, Ohio, 1952-1966*. Dissertação. 2010. 152f. Department of HISTORY and the College of Graduate Studies Cleveland State University.

AUDEN, W.H. **Collected Poems**. MENDELSON , Edward (org.).Nova York : Vintage Books, 1991.

BACH, Richard. **Illusions /As Aventuras de um Messias Indeciso (1977)**

BALCELS, Laia. “Violence and Displacement in Civil War. Evidence from the Spanish civil War (1936-1939)”. Barcelona GSE (Graduate School of Economics) Working Paper Series. Working Paper nº 603, 2012.

BALDWIN, James. “The Black Boy Looks at the White Boy”. *Jornal: Esquire*, 1961.

BANDEIRA, Manuel de. “Rondó do capitão”

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

BARCHI, Rodrigo. Poder e resistência nos diálogos das ecologias licantrópicas, infernais e ruidosas com as educações menores e inversas (e vice-versa). Campinas, 2016. UNICAMP. Faculdade de Educação. 321f.

BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: _____ Poesia e prosa. Trad. Alexei Bueno et al. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995, p. 851-881.

BAUDRILLARD , Jean. **A troca simbólica e a morte**. trad.: Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **A sociedade de consumo**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

BEATLES. **The Beatles anthology**. London: Chronicle Books, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad.: José Martins Barbosa e Hernesson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENNETT, Roy. **Uma história da música**. Rio de Janeiro: José Zahar Ed., 1986.

BENNETTE, Andy. **Cultures of popular music**. London: Open University Press, 2001.

BERAS, Cesar. “Elementos iniciais para uma sociologia do rock: em busca de um conceito” In: BERAS, Cesar; FIEL, Gabriel (orgs.). **Sociologia do rock**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015, p. 11-34.

BERARDINELLI, Alfonso. “Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas”. In: Da poesia à prosa. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo : Cosac Naify, 2007, p. 175-190.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad.: Carlo Felipe Moisés *et all*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDES, Anna Bella. “40 anos de mulheres na frente do punk”. Disponível em: <<https://medium.com/entre-lp/40-anos-de-mulheres-na-frente-do-punk-f5988b727c43>> Acesso em: 08 jan. 2017.

BULGAKOV, Mikhail. **The master and the margarita**. New York: Alma Classic, 2014.

BUNCHES, Eduard. **Heavy Metal Africa: life, passion, and heavy metal in the forgotten continent**. USA: Word Association Publishers, 2016.

BRADBURY, Malcolm. MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”. In: _____ (org.) **Modernismo: Guia geral. 1890-1930.** Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 13-41.

BRADBURY. M. “As cidades do modernismo”. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). **Modernismo: Guia geral. 1890-1930.** Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p. 76 a 82.

_____. “Londres, 1890-1920”. In: BRADBURY. M & MCFARLANE (org.). **Modernismo: Guia geral. 1890-1930.** Trad.: Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. pp. 136 a 152.

BRADBURY, Ray Douglas. **The Marcian chronicles** (1950)

_____. **Fahrenheit 451**, de 1953.

CAEN, Herb. “More on Mr. San Francisco at So Long.” In: **The San Francisco Chronicle.** April 2 1958. Disponível em: <<https://www.sfgate.com/news/article/Pocketful-of-Notes-2855259.php>> Acesso em: 06 dez. 2018.

CALIXTO, Fabiano Antonio. **Um poeta não se faz com versos:** tensões poéticas na obra de Torquato Neto. 2012, 125 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de PósGraduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

CAMÕES, Luís de. *Lírica Luís de Camões.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1982, p. 155.

CAMUS, Albert. **L'Étranger.**

_____. **The fall** (1956)

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de La Mancha.** Trad.: Francisco L. A. V. F. B. P. Pereira e Sá Coelho e Antônio F. Castilho. eBooksBrasil.com, 2005.

CHESTERTON, G. K. “O god of earth and altar”. 1906. Disponível em: <<https://www.chesterton.org/a-hymn-o-god-of-earth-and-altar/>>. Acesso em: 09 nov. 2018.

CHRISTE, Ian. **Heavy Metal.** A história completa. Trad.: Milena Durante e Augusto Zantoz. São Paulo: Arx, Saraiva, 2010 [2003]. 479 p.

CIVITA, Victor (org.). “Dédalo, Ícaro, Pasífié”. Enciclopédia Abril Cultural. Vol. II. São Paulo: Abril, 1973.

CLAIR, Matthew. “A Very Complex Thing: The Battleground between James Baldwin and Norman Mailer”. In: Diverse arts project, 2012. Disponível em: <<http://www.diverseartsproject.com/reportage/2012/7/10/a-very-complex-thing-the-battleground-between-james-baldwin.html>> Acesso em: 22 ago. 2018.

COLERIDGE, S. T. “The rime of the ancient mariner”. 1834. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/43997/the-rime-of-the-ancient-mariner-text-of-1834>> Acesso em: 09 nov. 2018.

COMASSETTO, Leandro Ramires. “Muito além da encruzilhada – uma abordagem sociológica sobre o imaginário do diabo no rock ‘n’ roll.” In: BERAS, Cesar. FEIL, Gabriel Sausen. (org.) **Sociologia do rock**. Jundiaí: Paco, 2015. pp: 69-94.

COPE, Andrew L. **Black Sabbath and rise of heavy metal music**. Great Britain: Ashgate, 2010.

CORGAN, Billy. **Blinking with Fists: Poems**. New York: Faber and Faber, 2004.

CRUZ, Aline. **Fonologia e gramática do Nheengatu. A língua geral falada pelos povos Baré, Warekena e Baniwa**. Netherlands: LOT, 2011.

DANTE, Divina comédia

DAPIEVE, Arthur. **Brock**. O rock brasileiro dos anos 1980. São Paulo: Editora 34, 2015.

DARKTHRONE, Fenriz. “O metal mineiro pelos olhos noruegueses de Fenriz, do Darkthrone” Disponível em: <<https://desova.wordpress.com/2014/01/31/o-metal-mineiro-pelos-olhos-noruegueses-de-fenriz-do-darkthrone/>> Acesso em: 31 out. 2017.

DAVIES, Hunter. **A vida dos Beatles**. Rio de Janeiro: Le Livros, 1968.

DOKTOR, Stephanie Delane. **Covering the tracks: Exploring cross-gender cover songs of the rolling stones’ “Satisfaction”**. Dissertação. 135f. North Georgia College and State University, 2003

DOME, Malcolm. WALL, Mick. **Metallica**. The complete guide to their music. London: Omnibus Press, 2005 [1995]. 127p.

DONNE, John. **Poems** “Elegy XIX To his mistress going to bed”, 1633. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/50340/to-his-mistress-going-to-bed>> Acesso em: 25 set. 2017.

_____. John Donne’s devotions. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, s/d. Disponível em : <<http://www.ccel.org/d/donne/devotions/cache/devotions.pdf>> Acesso em: 13 ago. 2015.

DORFMAN, Ariel. MATTELART, Armand. **Para ler Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. São Paulo: Paz Terra, 1980.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **The idiot**.

DRAPER, Jason. “Who’s who on The Beatles’ ‘Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band’ Album Cover”. **Artigo**. Disponível em: <<https://www.udiscovermusic.com/stories/whos-who-on-the-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-album-cover/>> Acesso em 06 jan. 2019.

DYLAN, Bob. **Tarantula**. New York: Macmillan & Scribner, 1971.

EBY, Carl P. **Hemingway's Fetishism: Psychoanalysis and the Mirror of Manhood**. New York: State University of New York Press, 1999.

ECO, Umberto. **Em nome da rosa**. São Paulo: Record, 1980.

FAULKNER, William. **Pylon**

FITZGERALD, F.S. **The Great Gatsby**

FORD, Phil. **Dig: sound and music in hip culture**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FROMER, Marcelo. **Você tem fome de quê?** Toque as músicas e faça as receitas. São Paulo: DBA Books, 1999.

GALDINO, Roberto. **A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto**. 2008. 93f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e História da Literatura, UNICAMP, Campinas, 2008. Disponível em : <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270028>> Acesso: 12 out. 2016.

GALEANO, Eduardo. **Las venas biertas de America Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2004.

GELDER, Ken. **Subcultures: cultural histories and social practice**. London and New York: Routledge, 2007.

GELDER, Ken. THORNTON, Sarah. **The subcultures reader**. London/New York: Routledge, 1997.

GINSBERG, Allen. “Howl”. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/49303/howl>> Acesso em: 31 out. 2018.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Trad.: Cid Moreira. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.

GLAZER, André Luiz. **Materialismo cultural**. 2008 Universidade de São Paulo. Faculdade de filosofia, letras e ciências Humanas Departamento de letras modernas PPG em Literaturas Inglesa e Norte Americana. 236f

GODOY, Omar. “Metal conceitual”. *Cândido*. Jornal da biblioteca pública do Paraná. Curitiba. Julho de 2016. Perfil do leitor. P. 16-17.

GUARNACCIA, Matteo. **Provos**: Amsterdã e o nascimento da contracultura. Rio Janeiro: Venetta, 2015.

HARTLEY, L. P. **The Go-Between** (1953)

HARVEY, P. J.. MURPHY, Seamus. **The Hollow of the Hand**. London: Bloomsbury Circus, 2015.

HEBERT, Frank. **Dune**. USA: Chilton Books, 1965.

HEINLEIN, Robert A. **Stranger in the strange land**. London: Hodder and Stoughton, 1961.

HELMS, Chet. **Entrevista**. Disponível em : <<https://www.kqed.org/arts/11528077/chet-helms-on-bringing-janis-to-s-f-starting-music-scene-1998-qa>> Acesso: 18 dec. 2018.

HEMINGWAY, Ernest. **For whom the bell tolls**. New York: Scribner, 1940.

_____. **Por quem os sinos dobram**. Trad.: Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

_____. **Por quem os sinos dobram**. Trad.: Luís Peazê. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

_____. **The sun also rises**. US: Charles Scribner’s Sons, 1926

_____. **The old man and the sea**. US: Charles Scribner’s Sons, 1952.

_____. “In another country”. In: **Men without a women**. US: Charles Scribner’s Sons, 1927.

_____. “The snows of Kilimanjaro”. In: **Esquire Magazine**. US: Hearst corporation, 1936.

HEMINGWAY Ltd. **The Ernest Hemingway collection**. Disponível em: <<https://www.ernesthemingwaycollection.com/about-hemingway/ernest-hemingway-in-africa>> Acesso em: 10 mai. 2016.

HITCHCOCK, Susan Tyler. **Frankenstein: as muitas faces de um monstro**. Trad.: Henrique A. R. Monteiro. São Paulo: Larousse, 2010.

HIWATT, Susan **Cock Rock**: Men Always Seem to End Up on Top. In *The Rock History Reader*, ed. Theo Cateforis, 125—127. New York and London: Routledge, 2007.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0. [CD-ROM]. 2009.

HUNT, Timothy A. **Kerouac's Crooked Road: Development of a Fiction**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1981.

HUXLEY, Aldous. **Brave New World**. London: Chatto & Windus, 1932.

_____. **The Doors of Perception**. London: Chatto & Windus, 1954.

IRWIN, William. **Metallica and Philosophy: A Crash Course in Brain Surgery**. Malden: Blackwell Publishing, 2007. 271 p.

JAMESON, Frederic. **Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

JONES, Sara de Sá. **A Estrada de Jack Kerouac: Uma Viagem Existencial**. 2014. 63f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras. Universidade do Porto. Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/77387/2/33510.pdf>> Acesso em: 06 dez. 2018.

JÚNIOR, Gonçalo. **Resenha: Sementes da violência, o filme que inocentou os quadrinhos**. 21 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.universohq.com/filmes/resenha-sementes-da-violencia-o-filme-que-inocentou-os-quadrinhos/>> Acesso em: 05 jan. 2017.

KEROUAC, Jack. **On the road**. Pé na Estrada. Trad.: Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2012.

KIPLING, Rudyard. **The man that would be a king**. UK: A. H. Wheeler and Co, 1888.

KOSTELANETZ, Richard. “Uma entrevista com Allen Ginsberg”. In: **Viagem à literatura americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985. p. 241-259.

LAGE, Patrícia Rodrigues Alves. **A poética de Torquato Neto: Tradição, Ruptura e Utopia**. 2010. 116 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14655>>. Acesso em: 12 Out. 2016.

LANNON, Frances. **The Spanish civil war – 1936-1939**. Great Britain: Osprey, 2002.

LEWIS, C. S. **Space trilogy**. UK: The Badley Head, 1938-1945.

LIFE Magazine. “A New Ten Billion Dollar Power: The U.S. Teen-Age Consumer”, in: Life, (August 3 1, 1959) : 78.

LLOYD, Christian. **Hendrix at home**. A bluesman in Mayfair. London: Handel House Trust Ltd, 2016.

LOPES, Pedro Alvim Leite. **Heavy Metal no Rio de Janeiro e Dessacralização de Símbolos Religiosos: A Música do Demônio na Cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz**. Rio de Janeiro 2006 UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MUSEU NACIONAL Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social 204f.

LUKÁCS, Georg. Teoria do romance. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

MAFFESOLI, Michael. “Entrevista com Michel Maffesoli”. In: SANTOS, Volnei Edson dos (org.). **O trágico e seus rastros**. Londrina: Eduel, 2004.

MALDITA, banda. **Nero**. Rio de Janeiro: (produção independente), 2010.

_____. **Resenha**. Disponível em:
<<http://www.bandamaldita.com.br/discografia>> Acesso em: 29 dez. 2016.

MAILER, Norman. “The white negro”. Coluna: “Quickly: A Column for Slow Readers”. Jornal: The Village Voice. New York, 1957.

MOLNÁR, Paulo Ferenc. **Os Meninos da Rua**

MALORY, Thomas. **A morte de Arthur**. Séc.: XV.

MARCUS, Greil. **Like a rolling stone** – Bob Dylan na encruzilhada. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

MARMO, Hérica. ALZER, Luiz André. **Avida até parece uma festa**: toda história dos Titãs. Rio de Janeiro: Record, 2002

MARSHALL, Berman. “Botswana’s cowboys metalheads” *IN*: Vice Magazine, 31 mar. 2011. Disponível em: <https://www.vice.com/en_uk/article/3b5pp3/atlas-hoods-botswanas-cowboy-metalheads> Acesso em: 04 jul. 2017.

MARSHALL, Frank.

MAZZOLENI, Florent. **As raízes do rock**. Trad.: Andrea G. C. Neves. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MELÃO, Cesar Augusto. **O punk sob o olhar da mídia**: um estudo léxico-discursivo. 2012, 151 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras clássicas e Vernáculas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Língua Portuguesa. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde.../2012_CesarAugustoMelao.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2018.

MELEHY, Hassan. **Kerouac: language, poetics, and territory**. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

MILTON, John. **Paradise lost**. 1667. Disponível em: Acesso em: 09 nov. 2018.

MORAES, Vinícius. “Rosa de Hiroshima”

MORRISON, Jimi. **The lords and the new creatures**. New York: Simon & Schuster, 1970.

Mortz e outros p.259 + 240 beats

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito.** A música *pop* como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. **Rock: da utopia à incerteza (1967-1984).** São Paulo: Brasiliense, 1985.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita** (1955)

NERUDA, Pablo. “Farewell”. In: **Crepusculário.** Santiago: Ediciones Claridad, 1923.

_____. **Alturas de Machu Picchu.** Santiago: Auto Ediciones, 2007.

NOBEL, Prêmio. Bob Dylan – Facts. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2019. Sat. 5 Jan 2019. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/facts/>> Acesso em: 05 jan. 2019.

NORMAN, Philip. **Mick Jagger.** São Paulo: Cia das Letras, 2012.

O'BRIEN, Lucy. **She Bop: The Definitive History of Women in Rock, Pop & Soul.** New York: Penguin Books, 1996.

OFFE, Clauss. “Trabalho: categoria sociológica chave?” *in*: Capitalismo desorganizado. São Paulo: Brasiliense, 1989.

OLIVEIRA, Adriana Mattos. “A jovem guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o Programa Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público” Artigo.10f. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. Você olha em meus olhos e não vê nada / é assim mesmo que eu quero ser olhado – trajetória e marginalidade na obra musical de Torquato Neto. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2325>>. Acesso em: 12 out. 2016.

PAOLETTI, Jo B. **Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America.** Bloomington: Indiana University Press, 2012.

PARK, Josephine. **Apparitions of Asia: modernist form and Asian American Poetics.** Oxford: Oxford University Press, 2008.

PARK, Robert E. “The city. Suggestions for the investigation of human behaviour”. (1915) p. 16-27.

PAULA, Rosilaine Fátima. **Do canto, do desencanto:** o desafino de Torquato Neto. Revista Eletrônica. Fundação Educacional São José. 10ª ed., s.p., 2015.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo a vanguarda. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Giselda. “Breve análise da música ‘Bananas’, do grupo Titãs – um olhar sobre os aspectos positivos e negativos da imagem cultural do Brasil” (s/d). Disponível em:

<http://www.academia.edu/29982374/BREVE_AN%3%81LISE_DA_M%3%9ASICA_BANANAS_DO_GRUPO_TIT%3%83S_UM_OLHAR_SOBRE_OS_ASPECTOS_POSITIVOS_E_NEGATIVOS_DA_IMAGEM_CULTURAL_DO_BRASIL>
Acesso em: 25 fev. 2017.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PESSOA, Fernando. “Não: não digas nada”

PHILLIPS, William. COGAN, Brain. **Encyclopedia of heavy metal music**. EUA:Greenwood press, 2009.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.

PLATÃO. **Fredo** (seções 246a - 254e). Trad.: Pinharada Gomes. Lisboa: Guimarães, 2000. p.58-75.

PLATH, Sylvia. **The bell jar** 1963

PODHORETZ, Norman. “The know-nothing bohemians”. *In*: The Partisan Review, spring 1958, p. 305-319.

POE, Edgar Allan. **The tell-tale heart and other writings**. New York: Bantam Books, 2003.

_____. **The raven**. New York: Wentworth Press, 2016.

_____. **Tales of mystery and imagination**. London: Mcmillan, 2016.

_____. **Murders in the Rue Morgue**. New York: Graham’s magazine, 1841.

PRENDERGAST, Mark. **Resenha**. HENDRIX, Jimi. **In the studio**. (2006)
<<https://recordcollectormag.com/reviews/in-the-studio>> Acesso em: 05 jan. 2019.

PYLE, Howard. **Rei Arthur os cavaleiros da Távola Redonda**. Trad. : Vivien Kogut Lessa de Sá. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2002.

ORTIZ, Renato. **Mundialização da cultura**. São Paulo: Braziliense, [1994]/ 2003.

REED, Lou. **Do angels need a haircut**. New York: Anthology Editions, 2018.

REVISTA SUPERINTERESSANTE. “A hora do rock”. 30 set. 2004. Disponível em:
<<https://super.abril.com.br/cultura/a-hora-do-rock/>> Acesso em: 05 jan. 2017.

- REYNOLDS, Simon C.W. “Rock criticism”. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Rock-criticism-1688526>> Acesso: 20 já, 2019
- RICARDO, Cassiano. “Cobra coral indiana”
- ROLLING Stone. “Los 50 mejores discos chilenos”. 121.ª edición. Santiago, abril de 2008.
- RONDEAU, José Emílio. RODRIGUES, Nélio. **Sexo, drogas e Rolling Stones: histórias da banda que se recusa a morrer**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ROSZAK, Theodore. **The making of a counter culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition**. London: Faber and Faber, 1970.
- SARAMAGO, José de. **Jangada de Pedra** (1986)
- SAUNDERS, William. **Jimi Hendrix: London**. Berkeley: Roaring Forties Press, 2010.
- SCHER, Steven Paul. **Word and music studies: Essays on literature and music**. New York, 2004.
- SCHÜLER, Donaldo. Teoria do romance. São Paulo: Ática, 1989.
- SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: **Pós-modernidade**. Campinas : Editora da UNICAMP, 1993, pp. 43-56.
- SILVA ALVES, Helena Regina. FRANCO, Juliana Rocha. “Música e culturas urbanas em tempos de redemocratização: práticas sociais e representações do universo urbano nas cenas de São Paulo e Brasília”. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.
- SILVA, Rosenir Antonia da. **Primera Memoria: a representação do poder e autoridade** (2010, 91 f. Dissertação mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Pós-graduação em Estudos de Linguagem, Área de Concentração: Estudos Literários, 2010.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SILVA, Wlisses James de Farias. **Heavy Metal no Brasil: os incômodos perdedores (década de 1980)**. Tese. 160 f. (Doutorado em História Social). São Paulo: USP, 2014.
- SHELLEY, Pierce. **Adonais**. London: Echo Library, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subaltern falar?** 2010
- STENT, Günther. **The coming of the Golden Age: a view of the end of progress**. New York: The natural history press, 1969.

STENNING, Paul. **Metallica**. All that matters. A história definitiva. São Paulo: Saraiva, 2012.

TENNYSON, A.L. **The charge of the light bridge**. 1854. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/45319/the-charge-of-the-light-brigade>>. Acesso em: 09 nov. 2018.

TITÃS. **Entrevista**. Disponível em: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/10/23/tmdqa-entrevista-titas-opera-rock/>> Acesso em: 05 dez. 2018.

TITÃS OFICIAL. **Nheengatu**. São Paulo: Facebook, 28 abr. 2014. <<https://www.facebook.com/titasoficial/photos/a.438678239512304.96874.438656712847790/697933150253477/?type=1&theater>> Acesso em: 12 nov. 2016.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

TRINDADE, Salomão de. “Mulher barriguda”

TROTTA, Felipe Mendes. **Titânicos caminhos**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

TRUMBO, Dalton. **Johnny got his gun**. US: J. B. Lippincott, 1939.

TYTELL, John. “Jack Kerouac”. In: **Viagem à literatura americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985. P. 229-240.

VAILLANCOURT, Eric. **Rock ' n' Roll in the 1950s: Rockin' for Civil Rights**. 2011 100f. Dissertação. Department of Education and Human Development of the State University of New York College at Brockport.

VIRILIO, Paul. **Velocidade e política**. São Paulo: Espaço Liberdade, 1996.

VIRILIO, Paul. LOTRINGER, Sylvere. **Guerra Pura**. A militarização do cotidiano. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WAITS, Tom. **Hard Ground**. Austin: University of Texas Press, 2011.

WALL, Mick. **Metallica. A biografia**. São Paulo: Globo, 2013.

WARNER, Simon. SAMPAS, Jim. **Kerouac on record: A Literary Soundtrack**. New York: Bloomsbury, 2018.

WIEDERHON, Jon. TURMAN, Katherine. **Barulho infernal**. Trad.: Denise Chunem. São Paulo: Conrad, 2015.

WILSON, Elizabeth. **Bohemians: the glamorous outcasts**. New Jersey: Rutgers University Pres, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.

_____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

WOODS, Arnold. “The polo fields and the birth of rock festivals” 8 dez. 2016. Disponível em: <<http://www.outsidelands.org/be-in.php#3>> Acesso em: 15 set. 2017.

WOLFE, Thomas. **Look Homeward** (1929)

ZANDT, Stevie Van. “Rock and roll goes to the movies” Disponível em: <<http://teachrock.org/lesson/rock-and-roll-goes-to-the-movies/>> Acesso em: 05 jan. 2017.

FILMOGRAFIA

50 ANOS de rock brasileiro 2012 Parte 1: Anos 50 e 60, Parte 2: Anos 70, Parte 3: Anos 80, Parte 4: Anos 90 e 2000. São Paulo: Reverendo produção. Direção: Marceço Rossi. Documentário (P1 43m | P2 1h16m | P3 1h08m | P4 1h36m): son., color..

ACONTECEU EM WOODSTOCK (TAKING WOODSTOCK). **Drama**. Direção: Ang Lee. Estados Unidos, 2009. (120 min): son., color..

ALIENS 69: Quando os Rolling Stones invadiram Matão. **Documentário**. Direção: Fabrício J. Mazocco, Diego Gibertoni, Fernanda Vilela, Gianfrancesco Bariani, Matheus Carvalho, Rafael Zocco, 2013. (Este documentário é um trabalho acadêmico dos alunos de jornalismo do Centro Universitário de Araraquara (UNIARA) (30 min): son., color..

AOS BERROS. Movimento punk em Juiz de Fora. Direção: Davi Ferreira, Jimmy Klaus e Aline Freitas. Juiz de Fora: Produção independente, 2011. Documentário (50 min) : son., color..

A TRIBO URBANA. Roberto Cabrini. Conexão Reporter (SBT), 20 set. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4rnWG6wmEeg>> Acesso em: 31 jan. 2019.

ARIEL: sempre pelas ruas Marcelo Azeppato Brasil: Luto Filmes, 2016 Documentário (126 min) : son., color..

BBC Proto/ Early Heavy Metal. **Documentário**. Direção: Chris Rodley. London: BBC, 2010. (105 min): son., color..

- BELLOTTO, Tony. **Entrevista**. 2015. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/tony-bellotto-fala-sobre-gravacao-de-dvd-e-papel-politico-da-musica/>> Acesso em: 15 nov. 2016.
- BOHEMEIAN Rhapsody. Direção: Bryan Singer. Estados Unidos/Reino Unido: Fox, 2018. (135 min.) son., color..
- BOB DYLAN: Don't look back. **Documentário**. Direção: D. A. Pennebaker. Estados Unidos, 1967. (96 min): son., color..
- BOB DYLAN: No direction home. **Documentário**. Direção: Martin Scorsese. Inglaterra, Estados Unidos, Japão, 2005. (208 min): son., color..
- BOTINADA: a origem do punk no Brasil. **Documentário**. Direção: Gastão Moreira. Brasil, 2006. (110 min): son., color..
- BRITTO, Sérgio. **Entrevista**. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2016/10/no-teclado-voz-e-baixo-sergio-britto-fala-de-nova-fase-do-grupo-titas.html>> Data de acesso: 24 jan. 2017.
- _____. **Entrevista**. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/novoemfolha41/te21062006022.shtml>> Data de acesso: 02/02/2017.
- _____. **Entrevista**. 2015. Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x36ffv>> Acesso em: 03 jan. 2017.
- _____. **Entrevista**. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WiRAp6QwTqo>> Acesso em: 15 mai. 2015.
- CANAL ALTA FIDELIDADE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p4anmVxc6Go>> Acesso em: 14 nov. 2016.
- DANCING IN THE STREET: a rock and roll history (título no Reino Unido). **Documentário**. Direção: Elizabeth Deane. London: BBC, 1995. (60 min): son., color., 10 DVDs.
- DEPOIS DAQUELE BEIJO (Blow-up). **Drama**. Direção: Michelangelo Antonioni. Inglaterra, Itália, 1966. (111 min): son., color..
- EASY RIDER. Aventura. Direção: Dennis Hopper, 1969
- ENDINO, Jack. **Entrevista**. 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R71b5HNFs14>> Data de acesso: 21 jan. 2017.
- _____. **Entrevista**. 2011. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/news_848/136353.html> Data de acesso: 22 jan. 2017.
- FOR WHOM THE BELL TOLLS. Direção: Sam Wood. US: Classicline, 1943. (170 min) son., color..

GLOBAL METAL. Direção: Sam Dunn, Scot McFadyen. Canadá: Seville Pictures / A banger productions film, 2008. Documentário (93 min): son., color..

GANGRENA GASOSA. **Desagradável**. Direção: Fernando Rick. Brasil: Black Vomit Filmes, 2013. Documentário (121 min):son., color..

HISTORY OD ROCK 'N' ROLL 1. Rock explodes. Direção: Andrew Solt. Estados Unidos, 1995. Documentário (60 min) 1 fita VHS son., pt&br., color..

HOWL. Direção: Rob Epstein, Jeffrey Friedman. Estados Unidos: Werc Werk Works, 2010. Drama (1h 24min): son., color..

HUNTER, Evan. **The blackboard jungle**.

HYPE! Direção: Doug Pray. US: Lions Gate Entertainment, 1996. Documentário (87 min) son., color..

JAGGER, Mick. **Entrevista**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=bnMizgYbYuQ>> Acesso em: 20 jan. 2019.

JANIS JOPLIN: **Little girl blue**. Direção: Amy Berg. US: Disarming Films, 2015. Documentário (104 min) son., color..

JOÃO adere ao punk. Direção: Ramiro Grossero. Brasília: Tororó filmes, 2017. Documentário (15 min): son., color..

JOHNNY got his gun /Johnny vai à guerra. Direção: Dalton Trumbo. US: Silver Screen, 1971. (111 min). sono., p&b..

LAMEK, Rami. Entrevista coletiva da cerimônia do Oscar. Los Angeles, 24 fev. 2019 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=dz0sFU5ahjE>>. Acesso em: 26 fev. 2019

LED ZEPPELIN. Celebration Day Press Conference. London, 21 set. 2012. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=9iGxjV2Sxbc&index=4&list=PLWRhxvQASiJ55ffpETjdxQ0FWCcjCWUvl>> Acesso em: 18 ago. 2018.

_____. “The battle of evermore” (1971)

LOS PUNKS: we are allwe have. Direção: Angela Boatwright. Estados Unidos: Agi Orsi Productions, 2016. Documentário (79 min): son., color..

MAURO e QUITÉRIA – Titãs. Gordoidão Music & Video, 2010. Documentário. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=L3f5s39Aou0> > Acesso em: 03 out. 2016.

MELLO, Branco. **Entrevista**. 2013. Disponível em: <
<http://g1.globo.com/bahia/musica/noticia/2013/08/branco-mello-promete-show-dos-titas-com-pegada-forte-em-salvador.html>> Data de acesso: 22 jan. 2017.

MIKLOS, Paulo. **Entrevista**. 2013. Disponível em: <
<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/2013-05-14/paulo-miklos-estamos-revivendo-o-dna-dos-titas.html>> Data de acesso: 22 jan. 2017.

MONTEREY POP. Direção: D. A. Pennebaker. Estados Unidos, 1968. (78 min): son., color..

NAPALM: o som da cidade industrial. Direção: Ricardo Alexandre. Brasil: BIS, 2012. (52 min): son., color..

ONE. Metallica. Direção: Bill Pope e Salomon Michael. US: MTV, 1989. (7:45): son., color..

PLATOON. Direção: Oliver Stones. Estados Unidos, 1986. (120 min): son., color..

PINK FLOYD. **POMPEII**

_____. **THE WALL**

PUNK. [Juiz de Fora]. Direção: Arthur Lobato, 1983. (8:55) son., pt&br..

RATOS DE PORÃO, João. **Entrevista**. 2017. Disponível em
 <<https://www.youtube.com/watch?v=5SJ7zEnhUiQ>>
 Acesso em: 13 out. 2018.

ROCK! ROCK! ROCK! Direção: Will Price. US: Vanguardas Records, 1956. (85 min). son., color..

ROLLING STONES. Sweet Summer Sun – Hyde Park Live. Direção: Leslie Woodhead, Jo Durden-Smith. São Paulo: Eagle Rock Ent, 2013. (132 min): son., color..

RUÍDOS DAS MINAS. A origem do heavy metal em belo Horizonte. Direção: Filipe Sartoreto, 2009. Documentário (83 min): son., color..

SEM DESTINO (Easy Rider). Direção: Dennis Hopper. US: Columbia Pictures, 1969. (96 min): son., color..

SYMPATHY FOR THE DEVIL. **Documentário**. Direção: Jean-Luc Godard. Inglaterra, 1968. (110 min): son., color..

THE BIRDS. **Suspense**. Direção: Alfred Hitchcock.

THE DECLINE OF WESTERN CIVILIZATION. Documentário. Direção: Penelope Spheeris. USA: Spheeris Co, 1981. (100 min): son., color..

THE DECLINE OF WESTERN CIVILIZATION 2. The metal years. Direção: Penelope Spheeris. Estados Unidos, 1988. (93min): son., color..

THE DECLINE OF WESTERN CIVILIZATION PART III. Documentário. Direção: Penelope Spheeris. USA: Spheeris Co, 1998. (86 min): son., color..

THE DOORS. **Drama**. Direção: Oliver Stone. Estados Unidos, 1991. (140 min): son., color..

THE HISTORY OF ROCK 'N' ROLL. Good rockin' tonight. **Documentário**. Direção: Bud Friedgen. Estados Unidos, 1995. (60 min): son., preto e branco.

THE PINK FLOYD AND SYD BARRET STORY. **Documentário**. Direção: John Edginton. Inglaterra, 2001. (60 min): son., color..

THE ROLLING STONES: Gimme Shelter. **Documentário**. Direção: Albert e David Maysles. Estados Unidos, 1970. (91 min): son., color..

_____ : Rock 'n' roll circus. **Documentário**. Direção: Michael Hogg. Inglaterra, 1996. (66 min): son., color..

THE SIXTH SIDE OF THE PENTAGON (La sixième face du Pentagon). **Documentário**. Direção: Chris Marker, François Reichenbach. França, 1968. (26 min): son., color..

THE TOYS that made us. (Brian Volk-Weiss, 2017)

THE WEATHER UNDERGROUND. **Documentário**. Direção: Sam Green, Bill Siegel. Estados Unidos, 2002. (92 min): son., color..

TITÃS - a vida até parece uma festa. **Documentário**. Direção: Branco Mello, Oscar Rodrigues Alves. São Paulo: Academia de Filmes e Casa 5, 2008. (100 min): son., color..

TITÃS. Entrevista à rádio Jovem Pan. Em 06 de junho de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ASOhC4Z9_R4> Acesso em : 06 abr. 2015.

TORQUATO NETO – TODAS AS HORAS DO FIM. **Documentário**. Direção: Eduardo Ardes, Marcus Fernando. Brasil: Vitrine Filmes, 2018. (88 min): son., color..

TORQUATO NETO – ANJO TORTO. **Reportagem**. Série de seis reportagens. Teresina: Rede Clube, 2014. Son., color..

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. São Paulo: Imagem Filmes/Bossa Nova Filmes, 2012. **Documentário** (87min): son., color.; Imagem Filmes.

WATERS, Roger. **Entrevista**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uWWRsUPJ0ME>>. Acesso em: 5 nov. 2018.

WOODSTOCK mais que uma loja. **Documentário**. Direção: Marcelo Takeshi, Wladimir Cruz. São Paulo: DBT, 2014. 1 DVD (3h46 min): son., color..

WOODSTOCK: três dias de paz, amor e música (Woodstock – Director’s cut). **Documentário**. Direção: Michael Wadleigh. Estados Unidos, 1970. (184 min): son., color..

DOCUMENTO SONORO

AC/DC. “For those about to rock we salute you”, 1981

_____. “Let there be rock” 1977

ANGRA. *Aurora Consurgens* (2006)

BALLARD, Hank. THE MIDNIGHTERS. “Work with me Annie”. Intérprete: Hank Ballard & The midnighters. In: **Work with me Annie**. US: King Records, 1954. 1 disco sonoro. (2:45 min).

BAZAR PAMPLONA. **Todo Futuro é Fabuloso** (2012)

BERRY, Chuck. “Johnny B. Goode”. Intérprete: Chuck Berry. In: **Chuck Berry is on the top**. Chicago: Chess Records, 1958. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 01.

_____. “Maybellene” Intérprete: Chuck Berry. In: **Maydellene**. US: Mercury, 1955. 1 disco sonoro. Lado A. (2:00).

_____. “You can’t catch me”. Intérprete: Chuck Berry. In: **You can’t catch me**. US: Chess, 1955. 1 disco sonoro.

_____. “No money down”. Intérprete: Chuck Berry. In: **No money down**. US: Chess, 1955. 1 disco sonoro. Lado A.

_____. “School days”. Intérprete: Chuck Berry. In: **School days**. US: Chess, 1957. 1 disco sonoro. Lado A. (2:40).

_____. “Rock ‘n’ roll music”. Intérprete: Chuck Berry. In: **Rock ‘n’ roll music**. US: Chess, 1957. 1 disco sonoro. Lado A.

_____. “Roll over Beethoven”. Intérprete: Chuck Berry. In: **Roll over Beethoven**. US: Chess, 1956. 1 disco sonoro. Lado A.

_____. “Let it rock”. Intérprete: Chuck Berry. In: **Let it rock**. US: Chess, 1960. 1 disco sonoro. Lado A.

_____. “Viva Viva Rock ‘n’ roll”. Intérprete: Chuck Berry. US: Chess, 1964. 1 disco sonoro.

_____. “Every day we rock ‘n’ roll”. Intérprete: Chuck Berry. US: Chess, 1965. 1 documento sonoro.

BEATLES. **Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band**. Londres: Parlophone Records, 1967. 1 disco sonoro.

BOWIE, David. “Quicksand” (1971)

BROWN, Roy. “Good rockin’ tonight”. Intérprete: Roy Brown. In: **Good rockin’ tonight**. US: DE LUXE, 1947. 1 disco sonoro. Lado A. (3:44 min).

CARLOS, Roberto. “Trauma”. Intérprete: Roberto Carlos. In: **Roberto Carlos**. Rio de Janeiro: CBS, 1971. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 5.

CAVALERA, Max. “Refuse, resist”. Intérprete: Sepultura. In: **Chaos A.D.**. Londres: Roadrunner Records, 1993. 1 disco sonoro, faixa 01.

DI’ANO, Paul. HARRIS, Steve. “Mudersin the Rue Morgue”. Intérprete: Iron Maiden. In: **Killers**. London: EMI, 1985. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 03.

DICKINSON, Bruce. **Skunkworks**. Londres: Sanctuary Records, 1996.

_____. “Revelations”. Intérprete: Iron Maiden. In: **Piece of mind**. London: EMI, 1983. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 02.

_____. GERS, Janick. HARRIS, Steve. “Out of the silent planet”. Intérprete: Iron Maiden. In: **Brave new world**. London: Sanctuary Records, 2000. 1 disco sonoro. Faixa 09.

DIXON, Willie. “You can’t judge a book by its cover”. Intérprete: Bo Dille. In: **You can’t judge a book by its cover**. US: Checker, 1962. 1 disco sonoro. Lado A.

DYLAN, Bob. “Like a rolling stone”. In: **Highway 61 Revisited**. New York: Columbia, 1965. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 01.

FREEDMAN, Max C., MAYERS, James E. “Rock around the clock”. Intérprete: Bill Haley and His Comets. In: **Rock around the clock**. New York: Decca, 1954. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 01.

GREENFIELD, Howard. SEDAKA, Neil. “Stupid cupid”. Intérprete: 1959

GUSTAVO, Miguel. “Rock and roll em Copacabana”. Intérprete: Cauby Peixoto.

IGGY POP. “The Idiot”

IRA! **Os Meninos da Rua Paulo** (1991)

HARRIS, Steve. “To tame a land”. Intérprete: Iron Maiden. In: **Piece of mind**. London: EMI, 1983. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 05.

_____. “The rime of the ancient mariner”. Intérprete: Iron Maiden. In: Powerslave. London: EMI, 1984. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 03.

_____. “Sign of a cross”. Intérprete: Iron Maiden. In: X Factor. London: EMI, 1995. 1 disco sonoro. Faixa 01.

_____. “The trooper”. Intérprete: Iron Maiden. In: Piece of mind. London: EMI, 1983. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 01.

_____. DICKINSON, Bruce. “Brave new world”. Intérprete: Iron Maiden. In: Brave new world. London: Sanctuary Records, 2000. 1 disco sonoro. Faixa 03.

JOHNSON, Robert. “Crossroads”. Intérprete: Robert Johnson. In: **Cross road blues**. San Antonio: ARC/Vocalion Records, 1937. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 01.

JORDAN, Louis. “Let the good times roll”. Intérprete: Louis Jordan and his tympany five. In: **Let the good times roll**. US: Decca, 1946. 1 disco sonoro. Lado A.

_____. “Saturday night fish fry”. Intérprete: Louis Jordan and his tympany five. In: **Saturday night fish fry**. US: Decca, 1949. 1 disco sonoro.

KING, B. B.. “Rock me baby”. Intérprete: B.B. King. In: **Rock me baby**. Los Angeles: United Superior Records, 1964. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 01.

KING, Earl. “I am your best best baby”. Intérprete: Earl King. In: **I am your best best baby**. US: Speciality, 1954. 1 disco sonoro. Lado A. (2:11 min).

LEE, Rita. COELHO, Paulo. “Esse tal de Roque Enrow”. In: **Fruto Proibido**. Intérprete: Rita Lee. São Paulo: Som Livre, 1975. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 05.

LEGIÃO URBANA. “Monte Castelo” (1989),

_____. “Índios” (1986)

LIGGINS, Jimmy. “Cadillac Boogie”. Intérprete: Jimmy Liggins. In: **Cadillac Boogie**. US: Specialty, 1947. 1 disco sonoro. Lado A.

LOS JAIVAS. **Alturas de Machu Picchu**. Santiago: SYM Producciones, 1981. 1 disco sonoro. (37:08 min).

METALLICA. **Kill'em all**. US: Megaforce, 1983. 1 disco sonoro (51:13 min).

_____. **Ride the lightning**. US: Megaforce, 1984. 1 disco sonoro (47:26 min).

_____. **Master of puppets**. US: Elektra, 1986. 1 disco sonoro (54:46 min).

_____. ... **And justice for all**. US: Elektra, 1988. 1 disco sonoro (65:34 min).

_____. **Metallica**. US: Elektra, 1991. 1 disco sonoro (62:31 min).

- _____. **Load**. US: Elektra, 1996. 1 disco sonoro (78:59 min).
- _____. **ReLoad**. US: Elektra, 1997. 1 disco sonoro (75:56 min).
- _____. **St. Anger**. US: Elektra, 2003. 1 disco sonoro (75:08 min).
- _____. **Death magnetic**. US: Warner Bross, 2008. 1 disco sonoro (74:48 min).
- _____. **Hardwired... to self-destruct**. US: Blackened, 2016. 1 disco sonoro. (77:26 min).
- _____. Lulu. US: Warner, 2011. 1 disco sonoro (87:04 min).
- _____. Garage, Inc. US: Elektra, 1998. 2 discos sonoros (136:19 min).
- _____. S&M. US: Elektra, 1999. 2 discos sonoros (133 min)
- MIGLIACCI, Franco. FILIPPI, Bruno De. "Tintarella di luna". 1959
- MILBURN, Amos. "Rock! Rock! Rock!" Intérprete: Amos Milburn. In: **Boo hoo**. US: Alladin, 1952. 1 disco sonoro. Lado B. (2:35).
- MURRAY, David. "The man that would be a king". Intérprete: Iron Maiden. In: **The final frontier**, 2010. 1 disco sonoro. Faixa 09.
- MUTANTES. "Dom Quixote" (1969)
- NANNINI, Gianna. **Pia come la canto io**. Italy: Universal Group, 2007. 1 disco sonoro.
- NIRVANA. **Bleach**. Seattle: Sub pop, 1989. 1 disco sonoro (42 min).
- PINK FLOYD. **The Piper at the gate of dawn**. London: Tower Records, 1967. 1 disco sonoro.
- PRICE, Lloyd. "Lawdy Miss Clawdy". Intérprete: Lloyd Price. In: **Lawdy Miss Clawdy**. US: Speciality, 1952. 1 disco sonoro. Lado A. (2:20).
- QUEEN. "Love of my life". Intérprete; Queen. In: **A night at the opera**. UK: EMI, 1975. 1 disco sonoro. Lado B. Faixa 2. (3:38 min).
- RICHARD, Little. "All around the world". Intérprete: Little Richard. In: **This girl can't help it**. Los Angeles: Speciality Records, 1956. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 01.
- _____. "Tutti frutty". Intérprete: Little Richard. In: **Tutti Frutty**. US: Speciality, 1955. 1 disco sonoro. Lado A. (2:25 min).
- _____. "Long tall Sally". Intérprete: Little Richard and his band. In: **Long tall Sally**. US: Specialty, 1956. 1 disco sonoro. Lado A. (2:07).

SEIXAS, Raul. “Por quem os sinos dobram”. Intérprete: Raul Seixas. In: **Por quem os sinos dobram**. São Paulo: Warner Bross, 1979. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 01.

_____. “Um messias indeciso” (1984)

_____. “As Minas do Rei Salomão” (1973)

SEPULTURA. **Dante XXI** 2006.

SMITH, Adrian. “Stranger in the strange land”. Intérprete: Iron Maiden. In: **Somewhere in time**. London: EMI, 1986. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 02.

_____. “Lord of light”. Intérprete: Iron Maiden. In: **A matter of light and death**. London: Sanctuary Records, 2006. 1 disco sonoro. Faixa 09.

_____. DICKINSON, Bruce. “Flight of Icarus”. Intérprete: Iron Maiden. In: **Piece of mind**. London: EMI, 1983. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 03.

STEPPENWOLF. “Born to be wild”. Intérprete: Steppenwolf. In: **Born to be wild**. US: RCA, 1968. 1 disco sonoro. Lado A. (3:30).

STRESS. **Stress**. Rio de Janeiro: 1982

THE DOMINOES. “Sixty minute man”. Intérprete: The Dominoes. In: **Sixty minute man**. US: Federal, 1951. 1 disco sonoro.

THE FIVE ROYALES. **The slummer the slum**. Intérprete: The five royales. US: King Records, 1958. 1 disco sonoro. (6:14).

THE MIDNIGHTERS. “Sexy way”. Intérprete: The Midnighters. In: **Sexy way**. US: Federal, 1954. 1 disco sonoro. Lado A. (2:27 min).

THE ROLLING STONES. “Sympathy for devil”. Intérprete: The Rolling Stones. In: **Beggars Banquet**. UK: Decca/ABKCO, 1968. 1 disco sonoro. Lado A. Faixa 1. (6:18).

TITÃS. **Titãs**. São Paulo: WEA, 1984. 1 disco sonoro.

_____. **Televisão**. São Paulo: WEA, 1985. 1 disco sonoro.

_____. **Cabeça dinossauro**. São Paulo: WEA, 1986. 1 disco sonoro.

_____. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**. São Paulo: WEA, 1987. 1 disco sonoro.

_____. **Go back**. São Paulo: Warner Music Group, 1988. 1 disco sonoro.

_____. **Õ blesq blom**. São Paulo: WEA, 1989. 1 disco sonoro.

_____. **Tudo ao mesmo tempo agora**. São Paulo: WEA, 1991. 1 disco sonoro.

- _____. **Titanomaquia**. São Paulo: WEA, 1993. 1 disco sonoro.
- _____. **Titãs 84-94**. São Paulo: WEA, 2014. 2 discos sonoros.
- _____. **Domingo**. São Paulo: WEA, 1995. 1 disco sonoro.
- _____. **Acústico MTV**. São Paulo: 1997. 1 disco sonoro.
- _____. **Volume dois**. São Paulo: WEA, 1998. 1 disco sonoro.
- _____. **As dez mais**. São Paulo: WEA, 1999. 1 disco sonoro.
- _____. **E-collection – Titãs**. São Paulo: WEA, 2000. 2 discos sonoros.
- _____. **A melhor banda de todos os tempos da última semana**. São Paulo: Abril Music, 2001. 1 disco sonoro.
- _____. **Como estão vocês?** São Paulo: BMG, 2003. 1 disco sonoro.
- _____. **Sacos plásticos**. São Paulo: Arsenal Music, 2009. 1 disco sonoro.
- _____. **Nheengatu**. São Paulo: Som Livre, 2014. 1 disco sonoro.
- _____. **Nheengatu ao vivo**. São Paulo: Som Livre, 2015. 1 disco sonoro.
- _____. **Doze flores amarelas**. São Paulo: Universal, 2018. 2 discos sonoros.

TROPICALIA ou panis et circencis (1968)

TURNER, Big Joe. “Nobody in my mind”. Intérprete: Big Joe Turner. In: **Nobody In my mind**. US: Decca, 1946. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. “Elegia”. Intérprete: Caetano Veloso. In: **Cinema transcendental**. 1979. São Paulo: EmArcy, 1979. 1 disco sonoro. Faixa 6. (2:19 min).

VON, Ronnie. **Ronnie Von**. São Paulo: Polydor, 1968. 1 disco sonoro.

_____. **A misteriosa luta do reino de parassempre contra o império de nunca mais**. São Paulo: Polydor, 1969. 1 disco sonoro.

_____. **A máquina voadora**. São Paulo: Polydor, 1970. 1 disco sonoro.

WATERS, Muddy. **Rolling Stone**. Chicago: Chess, 1950. 1 disco sonoro.

WILLIAMS, Dave “Curllee”. “Whole lotta shakin’ goin’ on”. Intérprete: Jerry Lee Lewis. In: **Whole lotta shakin’ goin’ on**. US: Okeh Records, 1955. 1 disco sonoro. Lado A.

WILLIAMS, Hank. “Your cheatin’ heart” (1952).

ANEXOS

(Capítulo 02)

Anexo A.

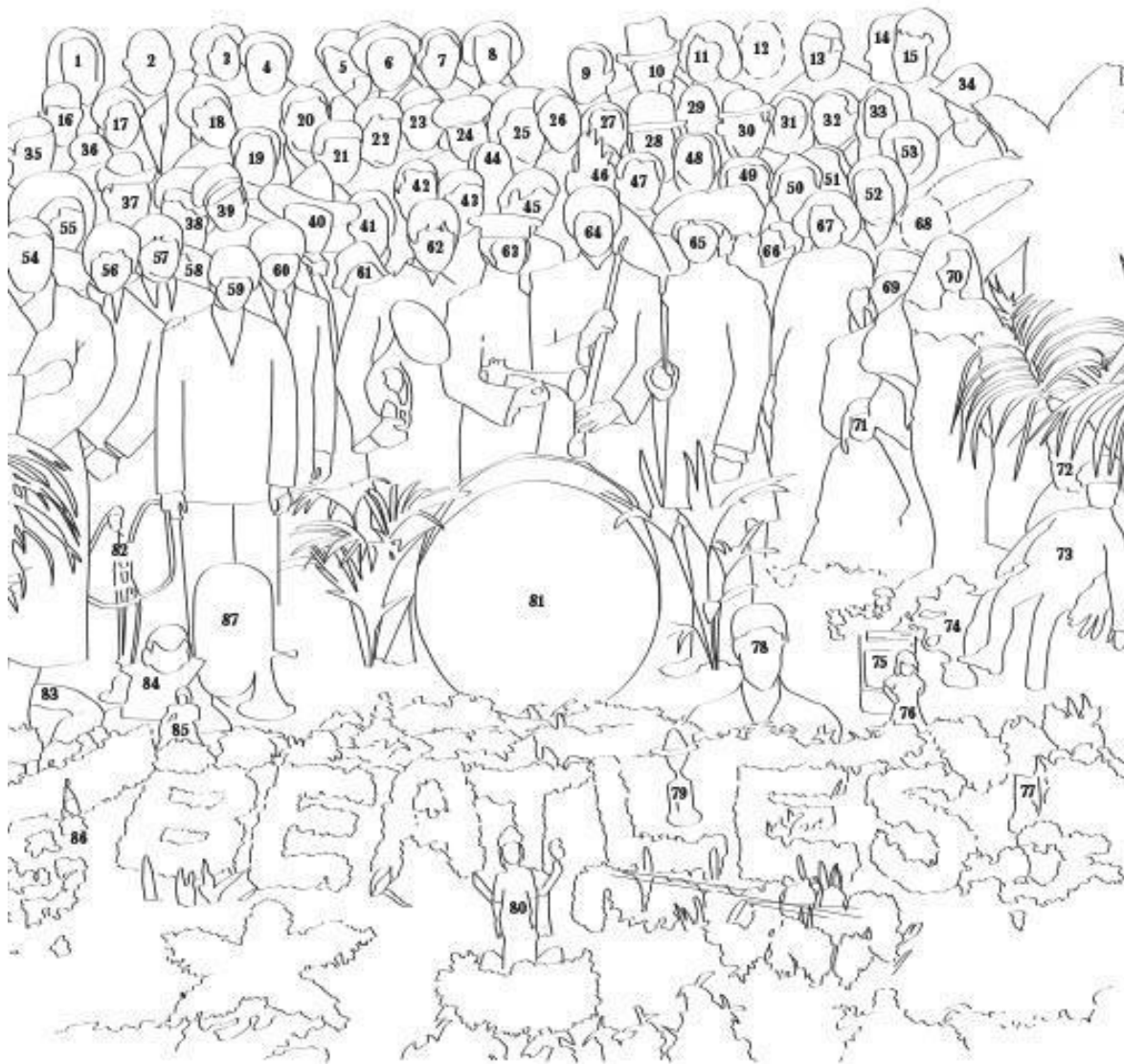
Imagem 44: Capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) por Peter Blake and Jann Haworth



Fonte: Foto divulgação.

Anexo B.

Imagem 45: “Negativo” da capa do disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967)



(Published on May 26, 2017 By Jason Draper. Disponível em: <<https://www.udiscovermusic.com/stories/whos-who-on-the-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-album-cover/>>. Acesso em: 07 jan. 2019.)

Anexo C.

Imagem 46: Mick Jagger dos Rolling Stones lê um poema de Shelley em tributo ao guitarrista Brian Jones - Hyde Park, London, 1969

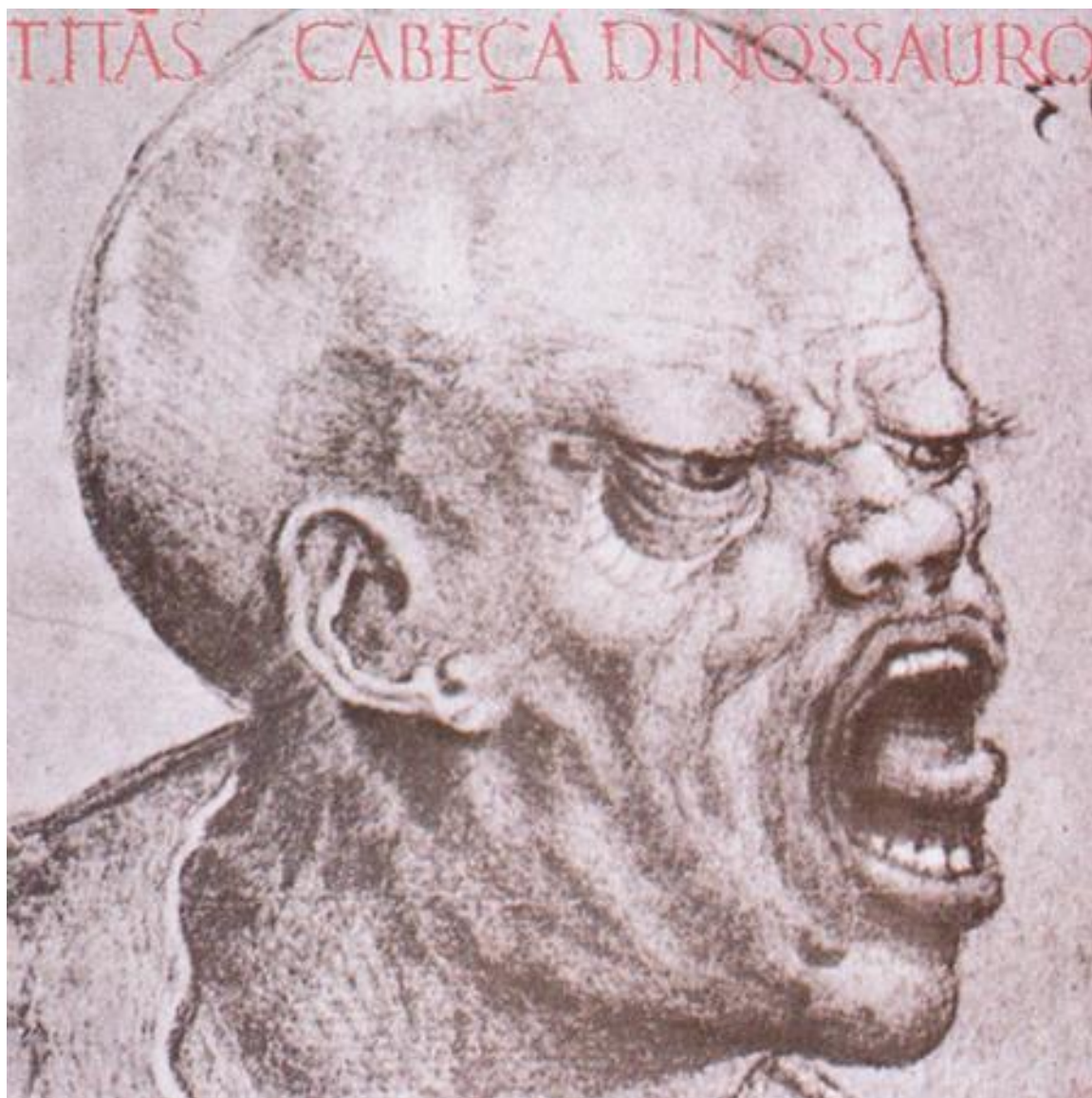


Fonte: Foto de: Chris Walter/WireImage

Anexo D.

(Capítulo 03)

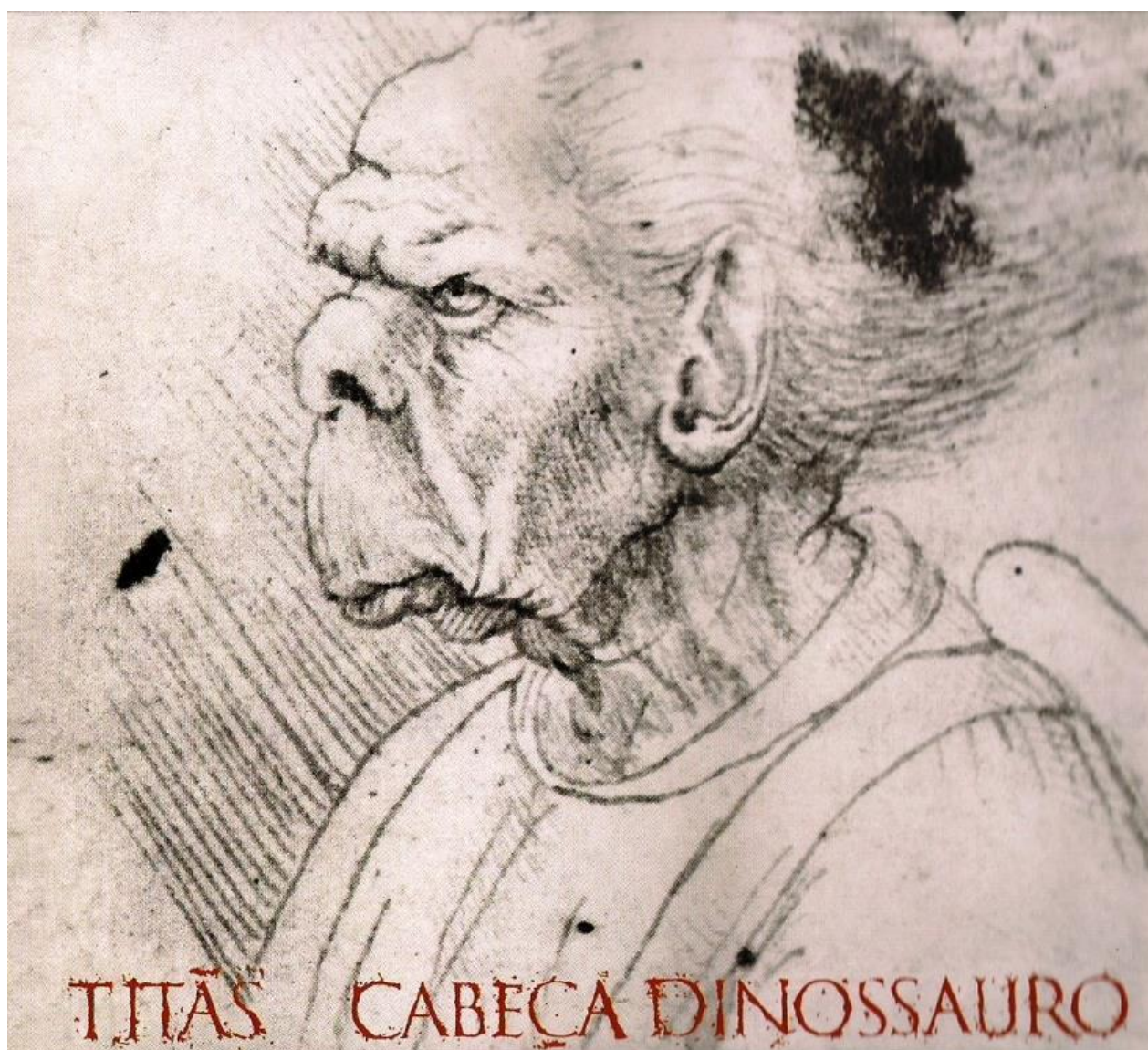
Imagem 47: Capa do álbum *Cabeça dinossauro* (1986), de Titãs.



Fonte: Foto divulgação.

Anexo E.

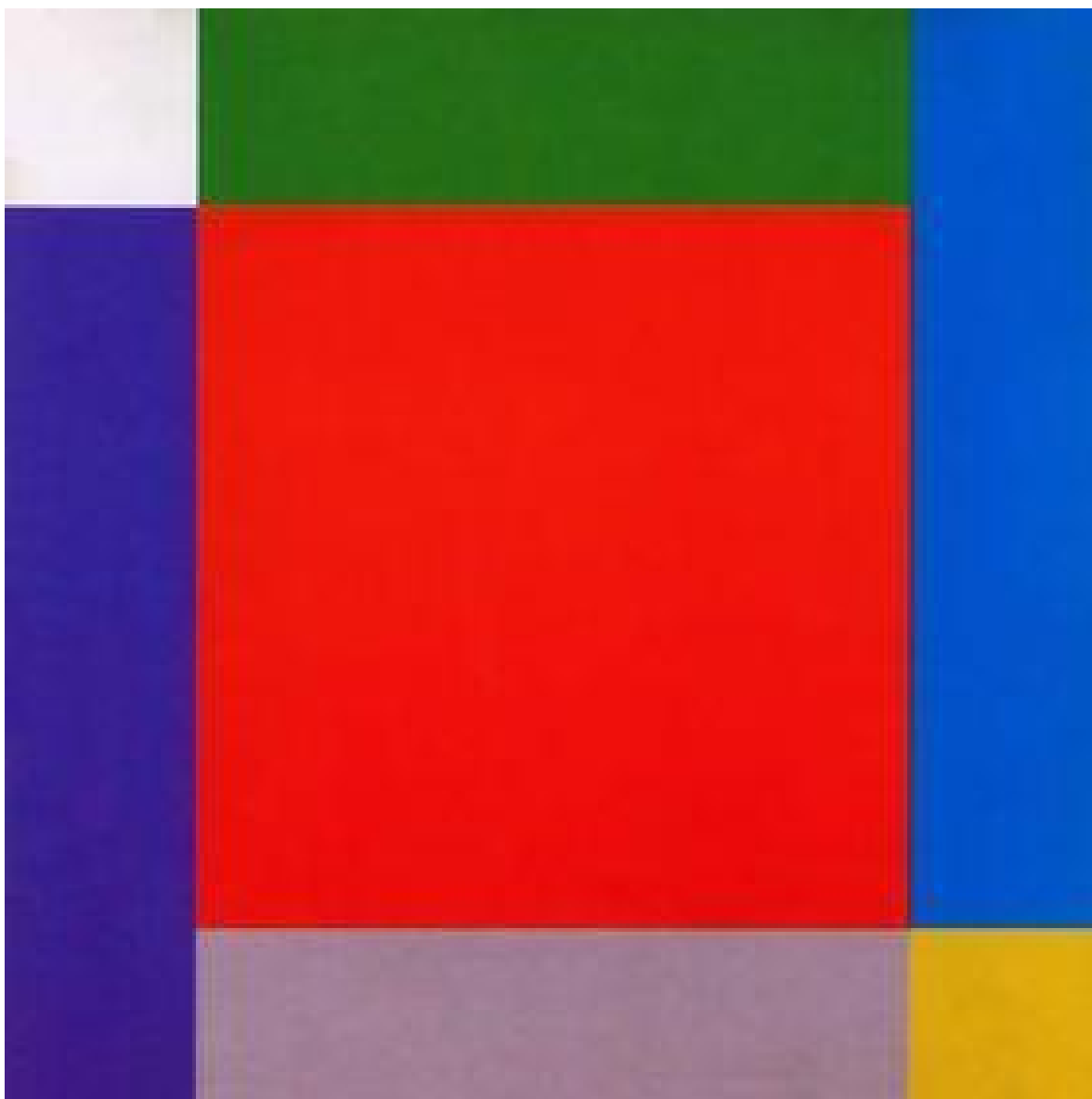
Imagem 48: Contracapa do álbum *Cabeça dinossauro* (1986), de Titãs.



Fonte: Foto divulgação.

Anexo F.

Imagem 49: Capa do álbum *Titanomaquia* (1993), de Titãs.



Fonte: Foto divulgação.

Anexo G.

Imagem 50: Capa do álbum *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991)



Fonte: Foto divulgação.

Anexo H.

Imagem 51: Imagem do interior da capa do álbum *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991)



Fonte: álbum *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991)

Anexo I.

Imagem 52: Capa do álbum *Nheengatu* (2014), da banda Titãs.



Fonte: Foto divulgação.

Anexo J.

“Nome Aos Bois”, Titãs

Garrastazu
Stalin
Erasmus Dias
Franco
Lindomar Castilho
Nixon
Delfim
Ronaldo Bôscoli
Baby Doc
Papa Doc
Mengele
Doca Street
Rockfeller
Afanásio
Dulcídio Wanderley Bosquila
Pinochet
Gil Gomes
Reverendo Moon
Jim Jones
General Custer
Flávio Cavalcante
Adolf Hitler
Borba Gato
Newton Cruz
Sérgio Dourado
Idi Amin
Plínio Correia de Oliveira
Plínio Salgado
Mussolini
Truman
Khomeini
Reagan
Chapman
Fleur

Anexo K.

“Stir it me up”, de Bob Marley

Stir it up!
Little darling, stir it up!
Come on baby come on and stir it up
little darling, stir it up

It's been a long long time since I've got
you on my mind
And now you are here
I say it's so clear
To see what we can do, baby, just me and
you

Come on and stir it up! Little darling, stir
it up!
Come on baby come on and stir it up
little darling, stir it up

I'll push the wood, I'll blaze your fire
Then I'll satisfy your heart's desire
Said I'll stir it up, yeah, ev'ry minute,
yeah
All you got to do is keep it in, baby, just
me and you

And stir it up! Little darling, stir it up!
Come on and stir it up, oh, little darling,
stir it up, yeah

Oh, will you quench me while I'm
thirsty?
Come and cool me down when I'm hot?
Your recipe, darling, is so tasty
And you sure can stir your pot

So stir it up! Little darling, stir it up!
Come on and stir it up, oh, little darling,
stir it up
Come on and stir it up, oh, little darling,
stir it up

Mexa-se

Minha querida, mexa-se
Vamos, baby, vamos mexa-se, querida
mexa-se

Faz um tempo que eu tenho você na
cabeça
E agora você está aqui
Eu digo que é tão claro
Ver o que podemos fazer, meu bem, só
eu e você

Vamos, mexa-se, minha querida, mexa-
se
Vamos, baby, vamos e mexa-se, querida,
mexa-se

Eu colocarei a lenha e avivarei seu fogo
Então, satisfarei o desejo de seu coração
Eu disse que vou me mexer, sim a cada
minuto sim
Tudo que você tem que fazer é aguentar
firme, baby, só eu e você

E se mexer! Minha querida, se mexer
Vamos, mexa-se minha querida, mexa-
se, sim

Oh, você vai me satisfazer quando eu
estiver sedento?
Virá me esfriar quando eu estiver
fervendo?
Sua receita, querida, é tão gostosa
E você sabe como mexer sua panela

Então, mexa! Minha querida, mexa!
Vamos, mexa-se minha querida, mexa-
se
Vamos, mexa-se minha querida, mexa-
se.

Anexo L

“Farewell”, de Pablo Neruda

1

Desde el fondo de ti, y arrodillado,
un niño triste, como yo, nos mira.

Por esa vida que arderá en sus venas
tendrían que amarrarse nuestras vidas.

Por esas manos, hijas de tus manos,
tendrían que matar las manos mías.

Por sus ojos abiertos en la tierra
veré en los tuyos lágrimas un día.

2

Yo no lo quiero, Amada.

Para que nada nos amarre
que no nos una nada.

Ni la palabra que aromó tu boca,
ni lo que no dijeron las palabras.

Ni la fiesta de amor que no tuvimos,
ni tus sollozos junto a la ventana.

3

(Amo el amor de los marineros
que besan y se van.
Dejan una promesa.
No vuelven nunca más.

En cada puerto una mujer espera:
los marineros besan y se van.

Una noche se acuestan con la muerte
en el lecho del mar).

4

Amor el amor que se reparte
en besos, lecho y pan.

Amor que puede ser eterno

y puede ser fugaz.

Amor que quiere libertarse
para volver a amar.

Amor divinizado que se acerca
Amor divinizado que se va.

5

Ya no se encantarán mis ojos en tus ojos,
ya no se endulzará junto a ti mi dolor.

Pero hacia donde vaya llevaré tu mirada
y hacia donde camines llevarás mi dolor.

Fui tuyo, fuiste mía. Qué más? Juntos
hicimos
un recodo en la ruta donde el amor pasó.

Fui tuyo, fuiste mía. Tú serás del que te
ame,
del que corte en tu huerto lo que he
sembrado yo.

Yo me voy. Estoy triste: pero siempre
estoy triste.

Vengo desde tus brazos. No sé hacia
dónde voy.

...Desde tu corazón me dice adiós un
niño.

Y yo le digo adiós

Anexo M.

(Capítulo 04.)

Imagem 53: Capa do álbum *Master of puppets* (1986), da banda Metallica.



Fonte: Foto divulgação.