

Dai-me de beber que tenho uma sede sem fim

notas sobre *O jeito de corpo*, de Morrissey e Renato Russo

Alessandra Leila Borges Gomes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GOMES, ALB. Dai-me de beber que tenho uma sede sem fim: notas sobre O jeito de corpo, de Morrissey e Renato Russo. In: MITIDIERI, AL., and CAMARGO, FP., orgs. *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais* [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2015, pp. 15-40. ISBN 978-85-7455-442-6. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

DAI-ME DE BEBER QUE TENHO UMA SEDE SEM FIM: NOTAS SOBRE O JEITO DE CORPO, DE MORRISSEY E RENATO RUSSO

Alessandra Leila Borges Gomes (Állex Leilla)¹

Este trabalho é fruto de um estudo comparativo entre as performances apresentadas pelo cantor inglês Morrissey (1959) e o músico brasileiro Renato Russo (1960-1996). Com o objetivo de ler suas performances no palco e a relação delas com o conteúdo das letras, estabeleço diálogos que ora os aproximam, ora os afastam. Parto do princípio de que a ambiguidade lírica presente nas letras de Morrissey, bem como os elementos escolhidos para sua performance smithiana e, sobretudo, sua tendência à incorporação de um modelo melancólico de canto e escrita, formaram uma atmosfera propícia que estimulou o desempenho de Renato Russo nos palcos tupiniquins. Proponho a ligação entre ambos, não apenas porque sou, confesadamente, admiradora dos dois, mas também porque este recorte faz parte de uma pesquisa maior, em que tento compreender a abordagem

.....
1 Doutora em Estudos Literários pela UFMG; é professora adjunta de Literatura Portuguesa, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UFES), onde atua também no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

E-mail: <allexleilla@gmail.com>.

singular e produtiva que alguns escritores e artistas fazem acerca do amor e de suas vivências sexuais.

Além do tom homoerótico das letras de Morrissey e Renato Russo, sempre me chamaram atenção o investimento deles na ideia de *outsider*, bem como o cultivo da melancolia enquanto justificativa da criação e/ou criatividade. Para esta leitura, tomo o conceito de dispositivo histórico-cultural de Michel Foucault, e o de montagem, de Canclini, e dialogo, também, com a ideia da singularização do desejo que, segundo Shirley Talburt, advém de uma consciência de que a sexualidade não habita um campo previamente construído, mas apresenta significados relacionais que se constroem, se imitam e são imitados.

Interessa-me compreender a ideia do artista ou criador marginal, ora denominado de *outsider*, para além das relações mercadológicas ou socioculturais mais comuns ao termo; mais especificamente, interessa-me a noção advinda de uma vontade do sujeito de não apenas produzir de forma subversiva, mas de se posicionar subversivamente frente a um poder estabelecido – *mainstream, establishment, established*. A pressuposição dessa ordem vigente a que se deve contrariar é que determinam os processos de desconstrução e deslocamento das leis (expressas formalmente ou internalizadas, via ideologia dominante) dos estatutos, técnicas de produção, hábitos, linguagens, linhagens. Trata-se de uma condição de *borda*, que, no entanto, ambiciona chacoalhar o centro, pois parte do

pressuposto de que a vida nele é definida por um formato repressor e restritivo.

Ser *outsider* é rejeitar as estruturas culturais oficiais estabelecidas; é buscar formas alternativas de circulação para sua criação. Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Burroughs, os poetas *beats*, entre outros, são nomes que surgem ao se pensar numa poesia de borda, de deriva, no mundo ocidental. No entanto, nesse termo ainda cabe muito mais se levarmos em conta que toda a busca de uma musicalidade transgressora, de uma valorização de imagens incomuns, de uma tentativa de tornar o íntimo falado, exposto e, paradoxalmente, isolador. Nos dois artistas escolhidos, está diretamente ligada à perda de fronteiras entre os gêneros, entre as representações artísticas e o seu conceito de “real” – o que remete as figuras de Morrissey e Renato Russo tanto para uma estirpe de artistas marginais, que deseja articular a noção de sociedade e indivíduo com a ideia da criação transgressora, escandalizando, dialogando e suplementando a vida, quanto para a percepção de artistas consagrados e bem-sucedidos que, inclusive, já contam, há décadas, com seguidores.

Para um consumidor de *rock* inglês, o termo *outsider* não soará estranho ou inadequado, uma vez que o início da carreira de Morrissey, como letrista e vocalista da banda *The Smiths*, foi marcado pela escolha de uma gravadora independente (*Rough Trade*), pela recusa em fazer videoclipes (peça promocional considerada imprescindível nos anos 1980) ou de participar

de programas de TV, conhecidos no cenário *pop*, por seu poder massificador. Mas a palavra *outsider* pode provocar interrogação diante da presença, hoje, de um Morrissey cada vez mais lendário, que não cansa de declarar nas entrevistas estar há dez anos sem gravadora, mas, ao mesmo tempo, ser capaz de esgotar em menos de uma semana os ingressos de seus *shows* – como ocorreu em 2012 nos EUA, e também no Rio de Janeiro (Fundição Progresso) e São Paulo (Espaço das Américas), na turnê realizada pelo músico no Brasil. Mais interrogações, decerto, surgiriam com o uso do termo *outsider* para Renato Russo, cujos *shows* contavam, em média, com um público de quarenta mil pessoas, e cuja banda, a *Legião Urbana*, não só foi um fenômeno de vendas na década de 1980, como segue vendendo muito até hoje, dezessete anos após a morte de seu líder.

Todavia, quero pensar a ideia de *outsider*, a partir da linha oferecida por Colin Wilson, em *Outsider: o drama moderno da alienação e da criação* (1985). Esse livro problematiza a sensação de marginalidade manifestada pelos escritores e artistas românticos, sob o manto ou culto do estado melancólico. Para ele, o criador *outsider* é uma espécie de indivíduo que prediz o futuro, mas não tem total consciência desse poder mental; ou seja, é um profeta ainda inconsciente de seu papel e poder. Sua inadequação e sofrimento transbordam, pois ele precisa salvar-se através do encontro (revelação) com essa “missão”; no entanto, ele só sabe de maneira indireta ou parcial sobre

seu destino, e, ao mesmo tempo, intui sobre ele e dele necessita para realizar o seu projeto de epígono – que é seu verdadeiro objetivo na terra. Abraçar uma manifestação artística é parte desse caminho, porém, não é o *caminho*, e sim um meio para sua realização de profeta.

Wilson mostra que a inadequação dos *outsiders* é um princípio básico de sua condição, mas diferentemente de uma inadequação oriunda de uma dificuldade de acesso sociopolítico cultural, ou, ainda, advinda de uma consciência crítica ao meio, ela surge, antes, de uma espécie de dor, compreendida como inerente ao pária. Constantemente, um sentimento de irrealidade acerca de si mesmo e do mundo ao seu redor os acompanha. Sua existência é marcada pela experiência de momentos de interiorização profunda, donde emergiria o desejo de mudar o mundo. Esse desejo pode levar ao desenvolvimento de uma imaginação fértil, dada a visões de planos superiores que, por não serem facilmente alcançados, resultam em tristeza e imobilidade. Suas crenças místicas são flutuantes e a concepção de sociabilidade confunde-se com o pavor e o desprezo pelos condicionamentos sociais. Produzir seria uma forma de acessar esse mundo interno: *dai-me de beber que tenho uma sede sem fim* é o mantra que leva o *outsider* ao prazer de criar ou à epifania ocasionalmente sentida no ato de criação, mas, por ser um processo circular e sem chances de plenitude ou satisfação, criar não o impede de cometer certos desastres com a própria

existência – suicidarem-se, por exemplo, ou abandonarem a arte devido a um profundo desgosto com seus frutos –, afinal, um dos componentes dessa *índole outsider* é sua tendência ao tormento, às sombras, às ruínas, à autodestruição.

Escolho pensar sobre as letras, depoimentos e performances de Morrissey e Renato Russo, a partir da percepção dessa necessidade forte, que ambos apresentam, de resolver os impasses existentes entre a tendência *outsider* (que os leva ao isolamento) e a utopia mística de celebração e reunião de tribos da música *rock* (que os leva à sociabilização). Tanto o projeto estético de Renato Russo quanto o de Morrissey estão diretamente ligados às relações orgânicas entre os movimentos juvenis e o estilo de música a que denominamos *rock*. As desilusões do cenário do pós-guerra fundam essas práticas histórico-discursivas da cultura *rock* e, até hoje, na contemporaneidade, tal dispositivo pode funcionar como catalisador dos anseios, do vigor juvenil e da rebeldia adolescente, determinando e/ou viabilizando o tipo de relação que seu público, produtor e consumidor, terá com os organismos sociais – a família, a escola, a religião, o governo, o mercado de trabalho etc. Ao passar assim de gênero musical a dispositivo histórico-cultural, a música *rock* inventa e desinventa identidades, aglutinando valores dispersos pela sucessão de épocas, gerações e manifestações juvenis urbanas. No espaço dessa cultura, porém, paira sempre a ideia de uma

atitude contestatória, uma postura de eterna desconfiança daquilo que fala por vias oficiais, além de uma forte necessidade de afirmação pessoal.

No entanto, qualquer análise que tenha essa manifestação artística em seu horizonte de discussão não poderá prescindir de seu papel não apenas no funcionamento econômico e social da maioria dos países ocidentais, mas, sobretudo, na ampliação cultural que se faz cada vez mais descentralizada, fragmentária e múltipla nos grandes centros urbanos. Tal ampliação pode ser mais bem pensada a partir das considerações de Nestor García Canclini, em *Consumidores e cidadãos* (2001); ele elabora o conceito de montagem, para ler a especificidade da fragmentação que os objetos culturais adquirem quando retirados de seu lugar de origem e fabricados noutra: “A cultura é um processo de montagem multinacional, uma articulação flexível de partes, uma colagem de traços que qualquer cidadão de qualquer país, religião e ideologia pode ler e utilizar” (2001, p. 41).

A noção de cultura como uma montagem permite pensar não apenas no fim da “unidade imaginada”, representada pelas narrativas universais, mas, sobretudo, numa ação ativa dos sujeitos envolvidos na fabricação, mediação e circulação de valores e artefatos culturais. Esse operador faz desaparecer qualquer resíduo ou preocupação com a demarcação de manifestações artísticas *genuinamente* brasileiras, por exemplo – o que é produtivo se levarmos

em conta que esse tipo de limite foi muito usado para desvalorizar a música produzida pelas bandas de *rock* nacional, no início da década de 1980. As subjetividades, então, passam a ser vistas dentro de uma operação dinâmica de reunião, seleção e deslocamento de dispositivos, peças e mecanismos complexos que fazem funcionar a cultura. Montagem implica cortar, selecionar, colar, formar novas imagens e narrativas, e, na cultura, o que chama a atenção, desde algum tempo, são os produtos híbridos, que podem conter tanto experiências, estratégias, valores e gêneros da tradição artístico-literária ocidental, quanto elementos da indústria do entretenimento, da cultura oriental e de outros discursos tantos. Nesse cenário, a música *rock* desponta como um espaço de intercambiamento entre discursos, tendências e valores da tradição (literatura, arte, filosofia, religião) com as designadas “realidades secundárias”: ícones da cultura de massa, clichês midiáticos, marcas publicitárias, tecnologias, produções cinematográficas, histórias em quadrinhos etc.

O *rock*, de modo geral, fez valer a máxima de que “tudo lá fora” passa, antes, pelo indivíduo. O valor individual a ser cultivado é sempre o da criatividade, que, por sua vez, se inscreve no corpo e na cena, numa performance capaz de abranger o sensorial e o político, tornando-se não apenas uma característica tribal, mas uma carnadura urbana. A própria “natureza” do estilo musical a que convenciamos chamar de música *rock* é, na verdade, uma hibridização de estilos, pois, desde sua

origem, entre 1954-55, já abarcava vários ritmos da música negra norte-americana, como o *blues*, o *gospel*, o *country* e a canção popular, entre outros. Uma definição possível da especificidade da música *rock* foi dada por Antônio Souza, em *Cultura rock e arte de massa*²:

A cultura rock seria tanto uma modulação do ouvido, que estaria aberto a diversas sonoridades da nova música comercial, como um modo de vestir a camisa, uma maneira relaxada de jogar o corpo na rua, de passear no meio da multidão, ainda que tenha à mão uma pasta carregada de promissórias para pagar no banco, no caso dos jovens roqueiros trabalhadores. Evidente que todas essas pequenas manifestações são sinais do sistema cultural que o rock vem construindo ao longo destes anos. [...] Uma mobilização a princípio musical, que deixa marcas nas representações, na percepção e no entendimento que o jovem tem de si próprio e do funcionamento do próprio mundo. [...] um sistema que inicia o adolescente na sociedade e pode desde modular suas pequenas atitudes até orientar sua compreensão e postura política no mundo (1995, p. 28-29).

A palavra “modulação”, enfatizada na definição acima, é fundamental para se compreender a estrutura do *rock*, pois o mecanismo

.....
2 Tese de doutorado defendida em 1994, na Faculdade de Filosofia de Campinas, e publicada em 1995, pela Editora Diadorim (Cf. referências).

de modulação está presente tanto na captura material da música (modulação do ouvido) quanto na organização dela no cotidiano de seu consumidor (modulação de atitudes). A preferência em usar “modular” e não “modelizar” mostra um cuidado do autor para não cair no jogo improdutivo das teorias que postulam uma massificação do *rock*, operada pela indústria do entretenimento (perceptível, justamente, na estereotipação mundial de seu público), e, sobretudo, implica não deixar escapar um elemento importante no universo cultural da música *rock*: sua busca por um lugar de singularidade, de liberdade individual, quer para o artista, quer para o público.

Já foi por demais dito que, no interior da cultura *rock*, há também divisões e subdivisões que hierarquizam bandas, artistas, estilos, subgêneros e épocas, numa reprodução clonada do jogo de forças que existe entre alta e baixa cultura. O universo heterogêneo da música *rock* pode criar armadilhas para diferenciar subestilos e tendências, multiplicando ao infinito o caráter gregário e tribal do próprio gênero musical, conforme explica Lawrence Grossberg, em *Dancing in Spite of myself: Essays on Popular Culture*: “*Rock and roll* não é caracterizado somente pela heterogeneidade musical e estilística: seus fãs diferem radicalmente entre si apesar de ouvirem o mesmo tipo de música” (GROSSBERG, 1997, p. 29).

Todavia, mesmo com essas nuances que formam vertentes e subgêneros – e com eles fronteiras, ainda que tênues, entre um público

e outro, uma banda e outra –, a cultura *rock* compreende a formação de práticas sociais e estéticas que possibilitaram e ainda possibilitam identidades, objetos artísticos e comportamentos cuja dimensão ultrapassa os seus limites sonoros, pois se inscrevem numa zona mais ampla de dispositivos histórico-político-sociais das culturas urbanas juvenis.

Stephen Patrick Morrissey nasceu em 1959, na cidade de Manchester, na região norte da Inglaterra, e descende de uma família de origens irlandesas. Segundo o biógrafo Johnny Rogan, em *Morrissey & Marr: The Severed Alliance* (1992), ele cresceu num ambiente de muita repressão católica e escassas provas de afeto, por isso, teve uma adolescência solitária, alicerçada por leituras de escritores clássicos e de revistas *pops*, além de saídas pontuais para assistir a *shows* de *rock* de ídolos como *Rolling Stones*, David Bowie, *The Clash* e *New York Dolls*. Essas referências biográficas são exploradas pelo letrista à exaustão e compõem toda uma mitologia em torno de uma ausência de relacionamentos amorosos em sua vida, um isolamento do mundo e até uma opção pela abstinência sexual, destacada por ele em quase todas as entrevistas, quando aproveita para jogar com a *persona* construída, estabelecendo um limite claro entre sua carreira e sua intimidade, rigorosamente preservada. O cantor despontou no cenário *pop* britânico em 1983, com a banda *The Smiths*, formada a partir de uma parceria com o guitarrista Johnny Marr. Com

os *The Smiths*, lançou cinco discos e mais uma infinidade de antologias e *singles*. Após a dissolução da banda, continuou em carreira solo, contabilizando, hoje, cerca de doze trabalhos, mais dois boxes com *singles*, vários DVDs e três discos ao vivo. Morrissey é formado em carpintaria, uma espécie de curso técnico, e antes de fazer sucesso trabalhou como porteiro de hospital. É leitor de Keats, Yeats, Oscar Wilde, Shelagh Delaney e Fernando Pessoa, entre outros.

A singularidade de sua performance no palco é interessantíssima, porque permeada de elementos díspares e incomuns à cena *pop* da época. Em meio a momentos de sensualidade explícita, podemos, por exemplo, flagrá-lo, no palco, usando óculos ou aparelho de audição, cujos modelos grosseiros eram distribuídos gratuitamente pelo serviço de saúde britânica. O Morrissey smithiano concentra-se numa ideia ambígua de sexualidade: enquanto as letras alternam a vivência do desejo heterossexual (“Half a Person”, “I know its over”, “Girlfriend in a Coma”) com o homoerótico (“Hand Glove”, “Handome Devil”, “This Charming Man”), o vocalista se cerca de elementos plurívocos para adornar sua dança no palco, como flores nos bolsos detrás das calças *jeans*, camisas de mangas compridas deixando entrever a nudez pálida dos ombros, muitos colares no pescoço, um topete que ora invoca James Dean, ora Elvis Presley, e o investimento em ícones cinematográficos e literários, como pano de fundo para as apresentações.

Os ícones escolhidos, em geral, repetiam as imagens das capas dos discos da banda, que exibiam ora garotas em poses de intelectuais, ora torsos nus de rapazes, ou cenas de filmes e séries de TV. As imagens estão ligadas a uma cultura *underground* (a exemplo das referências explícitas à escritora inglesa Shelagh Delaney, autora de *Um gosto de mel*, ao cineasta Paul Morrissey, cuja circulação estava restrita a certo nicho cultural, ao nu provocante do astro pornô Leo Ford ou ao transexual Candy Darling, dos filmes de Andy Warhol) ou simplesmente são registros de famosos que eram admirados pela banda (Alain Delon, Richard Davalos, Pat Phoenix, Truman Capote, Diane Dors etc.).

A dança morrissieriana no período smithiano é conhecida pela mistura de desajeito e sensualidade, seus movimentos nos *shows* mostravam certa feminilidade no jeito de mexer os quadris e uma postura rebelde e celebrativa da atmosfera tribal de seu público, composto, na época dos *The Smiths*, por uma plateia predominantemente masculina, que invadia o palco para abraçar, oferecer flores e dançar junto com o vocalista. Nesse período, os gestos de Morrissey incorporam os trejeitos doces da cantora *pop* britânica Sandie Shaw, os gritos rebeldes e o ato de rasgar a própria camisa, oriundos da banda *punk* norte-americana *New York Dolls*, e, ainda, o rebolado de Elvis Presley. A atmosfera melancólica presente nas letras de Morrissey funcionava como um contraponto

para a guitarra festiva, dionisiaca de Johnny Marr (seu parceiro em todas as composições dos *The Smiths*) e sofreu uma modificação substancial em sua carreira solo – iniciada após o rompimento com a banda, em 1987 –, quando foi minimizada por uma ênfase maior numa performance mais viril, inspirada no Elvis Presley de “My Way”, e numa sonoridade que, muitas vezes, retorna ao *Rockabilly*³, ou, muitas vezes, bebe no Bowie dos anos 1970, abandonando o universo conflituoso das experiências juvenis para um distanciamento mais crítico e conceitual das relações afetivas. Agora, Morrissey não leva mais flores nos bolsos, seu público é quem as leva e abarrota o palco jogando pétalas e presentes variados ao cantor que ora pega, ora joga de volta; as camisas não são mais rasgadas durante as danças, ele as tira e joga, duas ou três, para que o público as rasgue e leve para casa como souvenir. Hoje, Morrissey tanto pode nos mandar dançar numa determinada música, como mandar que nos comportemos, façamos silêncio durante o *show*; pode cumprimentar com apertos de mão quem está na

.....

3 Designação tanto para o *rock* de raiz de Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Roy Orbison, Chuck Berry, Eddie Cochran, Buddy Holly e Gene Vincent, quanto os próprios ídolos do *Rock and Roll*. Atualmente, existem algumas bandas que tocam *rockabilly* e misturam elementos do *punk* (Cramps) ou do *rock* progressivo, ou mesmo da *new wave* (Morrissey). Sonoramente, o estilo é definido por batidas percussivas que ora se destacam das linhas das guitarras e dos contrabaixos acústicos, ora se fundem com a técnica *slap-back* (cordas batidas em vez de puxadas individualmente): REY, Leopoldo; PHILIPPE, Gilles. **Livro Negro do Rock**. Rio de Janeiro: Ed.Somtrês, s/d. MUGGIATI, Roberto. **História do Rock**. Rio de Janeiro: Ed.Somtrês, s/d.

frente do palco, quanto nos ameaçar, de repente, usando o fio do microfone como se fosse um *chicote*.

Suas letras continuam a trazer uma captura de experiências e visões de mundo em que não uma, mas diversas “juventudes” são percebidas, com seus conflitos comportamentais que, muitas vezes, resultam numa guerra entre os jovens e a cultura estabelecida. Contudo, diferentemente de RR, as letras de Morrissey optam pelo registro irônico e plurívoco dessa guerra. Nesse sentido, ele se beneficia da possibilidade de indefinição de gênero, facilitada pela estrutura da língua inglesa, na qual é possível se dirigir a um *you* que não precisa ser marcado pela terminação verbal, enquanto RR buscava na primeira pessoa do plural o índice de indeterminação quando queria jogar com a ambiguidade – o que era raro de acontecer.

A ambiguidade presente não apenas nas letras, mas na dança morrissieriana inspiraram Russo, que desde o início buscou uma sintonia com o universo smithiano, chegando a declarar em entrevistas que as duas bandas de que mais gostava no mundo eram *Beatles* e *The Smiths*. Renato Russo⁴ é o pseudônimo autoral de Renato Manfredini Júnior, um dos músicos, compositores, vocalistas e letristas que mais se destacaram no cenário da música e da cultura *rock* nas décadas de 1980 e

.....
4 Renato Russo é uma hibridização aportuguesada de três autores – Jacques Rousseau, Henri Rousseau (o pintor) e Bertrand Russel (o filósofo), lidos pelo músico no período em que vivia em Brasília, na época que precedeu a formação de sua segunda banda, a *Legião Urbana*.

1990, no Brasil. Sua produção artística liga-se às mudanças ocorridas nas artes e nos paradigmas da cena cultural da década de 1980, e à reformulação dos novos papéis ou mediações que ela adquire. Tais mudanças afetaram a definição de cultura, que cada vez mais foi perdendo a possibilidade de ser conceituada, a partir de fatores polarizantes e hierárquicos, com os quais um dia foi tratada. Russo faz parte de uma geração de músicos e letristas dos anos 1980 que se insere no cenário cultural brasileiro como a geração que se profissionalizou junto com a indústria musical nacional, a geração que usou a efervescência do *punk* britânico e do norte-americano para produzir e viabilizar suas criações. Com a *Legião Urbana*, ele lançou sete discos inéditos e um registro ao vivo. Como intérprete solo, ainda lançou dois álbuns, um em inglês — *Stonewall in Concert* (1994) — e outro em italiano — *Equilibrio distante* (1995). Após sua morte, foram publicados diversos trabalhos, tanto com registros de *shows*, quanto com sobras de interpretações dos trabalhos em inglês e italiano, e até duetos (ocorridos de verdade ou “inventados” em estúdio), além de gravações caseiras e trechos de entrevistas.

Renato Russo vem de uma família de origem italiana, mas nasceu na Ilha do Governador (RJ), em 1960, década que começou com a eleição de Jânio Quadros e terminou com o Brasil mergulhado na ditadura militar. Seu pai era economista do Banco do Brasil e a mãe, professora. Sua família se estabeleceu

em Brasília por volta de 1970, depois de ter vivido por dois anos nos Estados Unidos – onde o músico, dos 7 aos 9 anos, aprendeu a falar e a redigir em inglês. Era formado em jornalismo e, antes de fazer sucesso com a *Legião Urbana*, trabalhou num órgão público, em rádio, e deu aulas de inglês na Cultura Inglesa.

A singularização do sentimento de solidão, da perda da inocência, da crise de identidade e até as dificuldades de adaptação escolar, tematizadas por Morrissey, serão absorvidas pelas letras da *Legião Urbana*, em meio às questões relacionadas ao afeto, vida política e sexualidade. Entretanto, ao contrário da ambiguidade do letrista britânico, Russo opta pelo registro quase sempre na primeira pessoa, investindo numa ideia de sinceridade que, até hoje, provoca em seu público uma espécie de leitura direta entre o conteúdo das letras e a vida/verdade do cantor. A figura de Morrissey representou, para RR, durante algum tempo, não apenas a visibilidade de uma “sensibilidade *gay*”, mas, sobretudo, a possibilidade de uma referência mais próxima de suas idiossincrasias, uma vez que, dentro da maneira temperamental de RR ver o mundo, a sensibilidade manifestada de um Bob Dylan, de um Mick Jagger, de um Jim Morrison, entre outros ícones que ele admirava, eram mais passíveis de ser pulverizadas pela espacialização da cultura *rock*, além de não contemplarem especificamente o tema da diversidade sexual, que tanto interessava ao roqueiro

brasileiro⁵.. Morrissey trazia não apenas a questão sexual, ele a encenava a partir da imagem perfeita do *outsider*, melancólico e diferente, que criara um mundo à parte dentro do cenário do *rock* mundial. Quando Renato Russo descobriu, tempos depois, que essa performance morrisseriana era uma construção e não uma extensão natural de suas vivências, confessou estar decepcionado, pois havia descoberto, entre outras coisas, que Morrissey era um exímio nadador e jogava basquete⁶ e, portanto, *não podia ser um cara que sofria de depressão*.

A performance de Renato Russo foi montada a partir de elementos morrisserianos, e, também, da incorporação do gestual de Jim Morrison (1943-1971, *The Doors*) e Ian Curtis (1956-1980, Joy Division), entre outros. A dança híbrida do vocalista, que, muitas vezes, nos fazia pensar que ele estava tendo um ataque epilético no palco, era uma catarse que suplementava suas músicas e letras, numa celebração da atmosfera de aldeia da música *rock*; reafirmava a festa dos modelos de vida alternativos; positivava o corpo; gritava um “não” aos recalques e às demais formas de repressão; retomava Narciso e Orfeu, e mais Dionísio, com quem desejava ritualizar essa

.....
5 Para melhor compreensão da especificidade de tais ideias, ver a entrevista de Renato Russo concedida a José Augusto Lemos, à revista *Bizz*, em 1987 (quando o artista se assumiu publicamente homossexual) ou, ainda, a entrevista concedida a Hermano Vianna Jr., para a revista *Caos*, em 1990.

6 Informação fornecida por Arthur Dapieve, em *O trovador solitário* (ver referências).

saída do “Império da Razão”, da frustração, e da obrigação de ser força-produtiva-atraves-do-trabalho (MARCUSE, 1968). Não se resignando ao modelo tecnocrata das sociedades industriais – modelo oficialmente imposto aos jovens de praticamente todo o mundo ocidental –, a cultura *rock* procura a liberação do prazer pelo acesso ao inconsciente coletivo e ao misticismo oriental, donde estariam os impulsos estéticos considerados primitivos, isto é, privados da cooptação e da manipulação pelas forças repressivas.

Além de todo esse processo complexo no qual se insere a produção de RR, há, também, a sua condição de homossexual (ou pansexual, como ele mesmo se autodenominou em entrevista à revista *Isto É*, de 27 de abril de 1994), que, como se sabe, não consegue facilmente um direito à sociabilidade nessa cartografia da música *rock*. O *rock* é, paradoxalmente, um lugar de busca de liberdade individual e, ao mesmo tempo, de demarcações heteronormativas, originárias da intensa liberação da energia *yang* ou polo masculino que, no Ocidente, se configura a partir de uma noção hegemônica de sexualidade. Essa cartografia, no entanto, não é estanque, pois, desde os primórdios do *rock*, podemos ouvir vozes e ler corporalidades capazes de inscrever em sua superfície *as diferenças*. O “jeito de corpo” (para usar uma expressão popularizada por Caetano Veloso, no álbum *Outras palavras*, de 1981) de Little Richard (1932), por exemplo, com seu

visual andrógino e sua dança sexualizada, quebrou, desde o início, os padrões comportamentais polarizadores, chocando a classe média branca norte-americana da época – para quem a demarcação entre masculino e feminino era bastante rígida.

Morrissey e Renato Russo são figuras controversas dentro do cenário da música *rock* e despertam tanto seguidores e fãs fiéis, quanto antipatias, raiva e desprezo. De modo geral, penso que a popularidade das letras de Morrissey e RR vem, em parte, pela performance ao vivo, em parte pela maneira singular que ambos encontraram de abordar o mito do amor: recortando particularidades que estavam à margem da pena da maioria dos outros letristas. Ambos politizam os afetos, a partir de uma tendência à melancolia que os coloca à parte do próprio cenário a que pertencem, numa espécie de “trovadorismo moderno”, cuja inserção no universo da música *rock* – sobretudo com produções que fazem referências à cena *punk*, totalmente avessa a canções de amor – fez e faz um número considerável de moças e rapazes refletir sobre ética, política, sexismo, homoerotismo, amor e amizade.

O prestígio que esses letristas gozam, ainda hoje, junto ao seu público – que cresce e se modifica a cada ano – advém dessa articulação entre capacidade expressiva e autocrítica, que resulta num enquadramento lírico das questões abordadas, de modo a quebrar uma espécie de banalização muito comum no universo massificado da cultura *rock*. “Eles parecem um poço

sem fundo”, confessou, certa feita, um fã de ambos, para uma pequena matéria da MTV sobre as semelhanças entre os dois roqueiros. Poço sem fundo: sede sem fim. A configuração da melancolia de *outsiders* enquanto dispositivo de leitura e posicionamento no mundo traz, às letras e às performances, tanto de Morrissey quanto de Renato Russo, metáforas e imagens das mais belas produzidas na cultura *rock*, seguindo, assim, toda uma tradição que teria início com as narrativas de Joni Mitchell e Bob Dylan, desenvolvidas e ampliadas pelas singularidades de John Lennon, Jim Morrison, Lou Reed, Patti Smith, Leonard Cohen, entre outros.

Morrissey e Renato Russo têm uma história em comum, de anos de reclusão – no caso de RR, colaboraram para isso os dois anos em que passou numa cadeira de rodas, vitimado por uma doença que ataca as articulações (epifisiólise). Ambos são devoradores de livros de filosofia, mitologia, ciências em geral, e, sobretudo, ficção e poesia; os dois são declaradamente leitores de Shakespeare e Fernando Pessoa; Morrissey, inclusive confessou recentemente ter retomado a leitura de *O livro do desassossego*, pelo qual tinha enorme admiração, apesar de perturbar-se com ele⁷. Também em entrevista, RR comentou sobre a presença da melancolia em seu processo criativo, mencionando a herança portuguesa como fator determinante dessa conexão. A melancolia em ambos os incentiva à criação, a

.....
7 Declaração feita à revista *Q*, por ocasião do lançamento de *You Are The Quarry*, em novembro de 2006. Reproduzida em todos os *fanzines* e *sites* da *Net*, dedicados ao cantor.

exemplo do que ocorre com os poetas barrocos, já estudados por Walter Benjamin, em *A origem do drama barroco alemão* (1984).

Movendo-se tanto nos espaços de penumbra, a que chamamos aqui de *melancolia*, quanto nos espaços de luminosidade, onde exercem sua potência ou vontade de afirmação da vida, Morrissey e RR privilegiam a expressão de imagens e sentimentos de cunho romântico, pondo em circulação a ideia do roqueiro sensível e pária, inclinado a viver à margem da sociedade devido a um *defeito de fabricação* ou a um *excesso de sensibilidade* (não por acaso, *Maladjusted* é o título de um dos trabalhos solo de Morrissey), e fazem isso num mundo onde a expressão de sentimentos é, por vezes, vista como sinal de fraqueza. Contudo, nessa percepção de *outsider*, há espaço para a exaltação da alegria de estar vivo.

Tal celebração imprime um movimento interessante à condição melancólica, como se ela pudesse “dançar” e, com isso, deslocar a penumbra. Embora saibamos que Nietzsche era contrário ao culto da melancolia – por esse levar o pensamento e a arte europeia ao niilismo – é impossível não se lembrar de imediato da alegria de viver defendida por ele, em *A Gaia Ciência* (2001), que consiste justamente nesse estado de bem-aventurança, em que criar é, sobretudo, um eterno estado de recriação de si e do mundo, uma dança de celebração da consciência de que estamos sozinhos, e, nessa solidão onde somos nossos próprios senhores, viver é um labor ao mesmo tempo ético e estético.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

DAPIEVE, Arthur. **O trovador solitário**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Série Perfis do Rio).

ENCICLOPÉDIA DO ROCK. São Paulo: Editora Três, [20--]. 3 v. (Edição especial da Revista Somtrês).

GROSSBERG, Lawrence. **Dancing in spite of myself: essays on popular culture**. London: Duke University Press, 1997.

LEGIÃO Urbana. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1985. (1) LP, CD sonoros (ca. 37 min).

_____. **Dois**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1986. (1) LP, CD sonoros (ca. 38 min).

_____. **Que país é esse?** Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1987. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

LEGIÃO Urbana. **Quatro estações**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1989. (1) LP, CD sonoros (ca. 37 min).

_____. **V**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1991. (1) LP, CD sonoros (ca. 40 min).

_____. **O descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1994. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

_____. **A tempestade**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1996. 1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MORRISSEY. Entrevista a Nick Kent. reprod. Revista *Bizz*. São Paulo, p. 40-41, maio 1990.

_____. **Viva Hate**. Rio de Janeiro: EMI, 1988. 1) LP, CD sonoros (ca. 50 min).

_____. **Maladjusted**. Los Angeles: Virgin, 1990. 1) LP, CD sonoros (ca. 35 min).

MUGGIATI, Roberto. **História do Rock**. São Paulo: Somtrês, [s/d].

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PHILIPPE, Gille; REY, Leopoldo. **Livro negro do Rock**. São Paulo: Somtrês, [s/d].

RUSSO, Renato. Que roqueiro é esse? **Manchete**, Rio de Janeiro, p. 196-200, nov. 1987. (Entrevista a Zélia Prado).

_____. Entrevistão com Renato Russo. **Revista Bizz**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 6, ed. 59, p. 9, jun. 1990. (Entrevista a José Augusto Lemos). 1 CD ROM.

_____. Entrevista a Renato Lemos Dalto. **O Estado**, Florianópolis, p. 1, 17 jul. 1988. Disponível em: <<http://legiao.skooterweb.com/entrevista/estado88.php#.VRqI9hZgMmY>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

_____. **Stonewall in Concert**. Rio de Janeiro: EMI, 1992. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

_____. **Equilíbrio distante**. Rio de Janeiro: EMI, 1994. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

THE SMITHS. **The Smiths**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1983. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

_____. **Meat is murder**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1984. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).
THE SMITHS. **The Queen is Dead**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1985. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

THE SMITHS. **Strangeways, here we come.** Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1986. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

_____. **Hatful of hollow.** Manchester: Rough-trade, 1984. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

THE SMITHS. **Louder than bombs.** Rio de Janeiro: WEA, 1987. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura, rock e arte de massa.** Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TALBURT, Shirley; STEINBERG, Susan (Ed.). **Pensando Queer:** sexualidad, cultura y educación. Barcelona: Graó, 2005.

VELOSO, Caetano. **Outras palavras.** Rio de Janeiro: PollyGram, 1981. (1) LP, CD sonoros (ca. 45 min).

WILSON, Colin. **Outsider:** o drama moderno da alienação e da criação. Tradução de Margarida Maria C. Oliva. São Paulo: Martins Fontes, 1985.