



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

SOBRE O ATOR EM LETRAS DE MÚSICA DE RENATO RUSSO



ABOUT THE ACTOR IN RENATO RUSSO'S LYRICS

GERALDO VICENTE MARTINS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 01/07/2020 • APROVADO EM 02/09/2020

Abstract

From a brief analysis of the lyrics written by Renato Russo in different moments of his career as a composer, this paper discusses the possibility of recognizing a figure of the actor of the enunciation that supports the saying in the texts. Therefore the lyrics "Por enquanto" (1985), "Há tempos" (1989) and "Esperando por mim" (1996) were chosen to be observed and analyzed, from the discursive semiotics perspective, the theory of signification which upholds this work. The hypothesis assumed here considers the importance of the indexes that indicate the problematic of the aspect, in particular the durativity in the discursive scope, based on Norma Discini's (2015) guidance. The results point out that to the implied subject in the lyrics, it is as if expanding the time, the events would become life worth living, because being diluted in time and in their atomized dimension, they provide the conditions to see them as they should be. This recurrence of traits that value the duration putting the irruption of the events at disadvantage leads to an actor of the enunciation identified with the long dimension.

Resumo

A partir de uma breve análise de letras de música escritas por Renato Russo, em momentos distintos de sua atividade como compositor, este artigo discute a possibilidade de depreender, do conjunto que delas se origina, uma figura do ator da enunciação que sustenta o dizer desses textos. Para tanto, elege como material de observação e análise as letras de “Por enquanto” (1985), “Há tempos” (1989) e “Esperando por mim” (1996), assumindo, da perspectiva da semiótica discursiva, teoria da significação presente na sustentação do trabalho, a hipótese que considera a importância dos índices que apontam para a problemática do aspecto, mais especificamente o da duratividade, no âmbito discursivo, compreendida, sobretudo, com base nas orientações de Norma Discini (2015). Nesse sentido, os resultados indicam que, para o sujeito pressuposto a partir das letras, é como se, ao expandir o tempo, os eventos se tornassem vivíveis, porque diluídos no tempo e em sua dimensão atonizada, fornecendo-lhe as condições para vivenciá-los como deve ser. Tal recorrência de traços, que valorizam a duração em desfavor da irrupção dos acontecimentos, conduz à síntese de um ator da enunciação identificado com a dimensão extensa.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Enunciation. Semiotics. Aspect. Actor. Durativity.

PALAVRAS-CHAVE: Enunciação. Semiótica. Aspecto. Ator. Duratividade.

Texto integral

1. DAS RAZÕES E OBJETIVOS

Neste artigo, propomo-nos a analisar três letras de música escritas por Renato Russo, em momentos distintos de sua atividade como compositor, na busca de depreender, do conjunto que elas compõem, a figura do ator da enunciação que sustenta o dizer desses textos, anotando-se, ao mesmo tempo, os efeitos de sentido recorrentes que deles resultam. Assim, o *corpus* sobre o qual se fundamentam as conclusões é formado de “Por enquanto” (1985), “Há tempos” (1989) e “Esperando por mim” (1996).

Considerando que as letras de Renato Russo parecem falar diretamente a um público jovem, advém daí certa relevância para se conhecer a figura do ator da enunciação pressuposto por elas. Afinal, se a preocupação constante do compositor com os jovens manifesta-se em suas letras e se seus temas ligam-se ao universo juvenil, torna-se importante identificar que contornos essa preocupação adquire no nível discursivo.

A fim de efetuar uma breve contextualização a respeito do material com que trabalhamos, cumpre dizer que Renato Manfredini Júnior, que se tornaria conhecido do grande público como Renato Russo, nasceu no Rio de Janeiro, em 27 de março de 1960. Nos anos finais da década de 1970, participou de um grupo musical chamado Aborto Elétrico, em Brasília – cidade em que passou a maior parte de sua juventude. Desse período, datam algumas das composições que utilizaria mais tarde, como parte de seu repertório musical, em meados da década seguinte, quando ele, de fato, passaria a ter influência no quadro musical do país.

O sucesso viria apenas em 1985, quando Renato já fazia parte de outra banda – a Legião Urbana. Foi naquele ano que o grupo lançou seu primeiro disco, no qual

já se verificava a presença de um letrista inspirado que, compondo em linguagem simples e de fácil compreensão, sem, contudo, deixar de indicar o trabalho de elaboração nela implicado, agradava ao público jovem. Mesclando temáticas que abordavam a problemática dos relacionamentos amorosos, a difícil passagem da adolescência para a idade adulta e questões políticas, suas letras logo caíram no agrado dos jovens.

Os álbuns posteriores da Legião Urbana sempre foram bem recebidos pelo público e, no mais das vezes, também pelos críticos especializados. Ao mesmo tempo em que a passagem do tempo e as experiências vividas levavam o artista a introduzir novos elementos em suas composições, permitiam-lhe também desenvolver a verve de letrista musical. É importante considerá-lo assim, uma vez que ele costumava rejeitar o rótulo de poeta que lhe foi concedido por diversas vezes. Em entrevista de 1988, reproduzida no livro **Conversações com Renato Russo** (VASCO, 1996, p. 59), o compositor declarou: *“Me considero um letrista e não um poeta”*; em 1989, modesto, explicou: *“Pessoalmente, acho que não escrevo muito bem”* (VASCO, 1996, p. 129); e, ainda sobre suas composições, em 1994, disse: *“Faço anotações. Não sou original. Leio uma revista e anoto uma idéia que tem a ver com o meu universo”* (VASCO, 1996, p. 194).

Apesar da resistência em ser identificado como poeta, pode-se notar uma evolução formal em suas composições, sobretudo naquelas que fazem parte do último trabalho da Legião Urbana, lançado dias antes de sua morte – ocorrida em 11 de outubro de 1996. O álbum **A tempestade ou O livro dos dias** contém letras bastante elaboradas, o que levou um crítico da área, a problematizar mesmo sua condição de obra musical:

Ao ouvir pela primeira vez “A tempestade”, novo CD do Legião Urbana, fiquei em dúvida se o melhor lugar para a resenha seria a “Discolândia” mesmo ou o “Prosa & Verso”. Até porque, pensei, já no formato da capa, de papel, dupla, com o libreto e a ficha técnica no meio, se sugeria que estávamos com um livro de poesia nos dedos. (DAPIEVE, 1996, p. 206)

Exageros à parte, a verdade é que suas letras, contrariamente às de vários compositores de sua época, apresentam, associada a um conteúdo consistente, também certa preocupação com aspectos formais. Se, da perspectiva temática, nos últimos anos de vida, suas letras concentraram-se, sobretudo, nos desencantos causados por relações amorosas mal resolvidas e nas dificuldades de existir em um mundo assombrado por turbulências das mais diversas ordens – as doenças, a corrupção política e a indiferença das pessoas, do ponto de vista da expressão que as materializa, pode-se notar o cuidado com sua elaboração.

Tendo isso em vista, o presente artigo volta sua atenção para três letras de música do compositor, reconhecendo a pertinência de submetê-las ao olhar dos postulados da semiótica discursiva que permitam determinar o ator subentendido à enunciação das letras de música de Renato Russo. Assim, considerando nosso interesse em investigar a constituição desse ator, após uma leitura prévia de diversos de seus textos, optamos por dirigir o olhar para questões afeitas à categoria

temporal manifestada neles, de modo a, por meio dela, reunir elementos que permitissem uma abordagem do sujeito visado. Para tanto, se nos apropriamos de alguns conceitos tensivos postulados por Claude Zilberberg e revisitados por Norma Discini, também não abrimos mão do instrumental analítico já consolidado da semiótica discursiva, recorrendo a elementos tradicionais do percurso gerativo de sentido.

2. DOS APONTAMENTOS TEÓRICOS

Dessa perspectiva, pareceu-nos que uma boa hipótese de trabalho seria considerar os índices que apontam para a problemática do aspecto, mais especificamente o da duratividade, no âmbito discursivo, compreendida a partir das orientações de Norma Discini:

Do lugar de uma estilística discursiva, buscamos a aspectualização do sujeito, tal como é apreendido dos discursos enunciados, o que equivale a interpelar a aspectualização do ator da enunciação como indício da constituição de um corpo posicionado no mundo, bem como afetado por esse mundo. (DISCINI, 2015, p. 15-6)

A hipótese parece-nos ter sua sustentação garantida em uma observação geral já efetuada no discurso de algumas letras do compositor. Nelas, a partir do elemento apontado, ganha força a leitura que indica um sujeito posto no eixo da extensidade, conforme se pode visualizar no fragmento a seguir, extraído da letra “Depois do começo” (1987)¹, cujo texto, aliás, encontra-se marcado por verbos no infinitivo, os quais, desvinculados de uma desinência temporal, contribuem para o efeito de sentido de ações que se repetem, indefinidamente:

E depois do começo
O que vier vai começar a ser o fim

Embora exemplos possam ser colhidos em outras letras do compositor, o fragmento apontado é bastante significativo, uma vez que nele se concebe a própria ideia de fim, evento cuja definição implica valor de pontualidade, a partir da perspectiva durativa, ou seja, também focado sob a égide processual.

Conforme se pode verificar nesse recorte, à visada durativa associa-se um caráter prospectivo, implicando um adensamento dos traços de continuidade para o sujeito; e, para dar respaldo à figura do ator que emerge desses textos, torna-se importante considerar o que afirma Discini ao tratar da questão:

¹ Considerando que as letras de músicas alcançaram o público a partir do álbum que as veiculava no formato de canção, foi a data de lançamento desse álbum que se adotou para a indicação do ano.

A correlação entre o sensível e o inteligível na constituição do corpo actorial supõe não a soma de ocorrências relativas à reunião dos enunciados componentes de uma totalidade, mas a relação de dependência mútua entre um enunciado e outro, que, segundo o princípio unificador, respaldo da identidade estilística, remete ao devir ou ao *vir-a-ser* desse corpo. Uma cifra tensiva, colhida num enunciado e outro e no intervalo entre eles, é indicação de um modo de aspectualização do ator. (DISCINI, 2015, p. 64-5)

Na perspectiva do raciocínio proposto pela autora, verifica-se que o futuro visado pelo enunciador é o tempo que vale não porque virá simplesmente, mas, sobretudo, porque será um período com novas possibilidades de desenvolvimento do projeto existencial do sujeito. Tal configuração durativo-prospectiva em torno do ator pode ser ainda encontrada na letra de “Metal contra as nuvens” (1993), cujos versos² finais apontam para a perspectiva extensa abarcada pelo olhar do simulacro do enunciador:

E até lá, vamos viver
Temos muito ainda por fazer
Não olhe para trás
Apenas começamos
O mundo começa agora
Apenas começamos

Nela, ao mesmo tempo em que se considera, de início, um marco limitativo para o olhar (*até lá*), confere-se ênfase ao percurso a ser trilhado, não cabendo desatenções implicadas por um voltar-se para o passado. Permeando tais conteúdos, comparece a visada aspectual que configura o porvir, concretizada em “vamos viver”, “Temos muito ainda por fazer” e “Apenas começamos”. Nesse sentido, percebe-se o trabalho de modulação que o recurso aos traços aspectuais vai impondo ao discurso. Ainda com fundamentação em Discini, podemos verificar:

Enquanto modula o corpo, a aspectualização, entendida como processo discursivo, sobredetermina as condições de discursivização da pessoa, concebida como categoria da enunciação. A aspectualização do ator não poderia restringir-se a um processo linguístico, já que, na própria definição de ator, Greimas e Courtés (2008:45) assim se posicionam: “o ator ultrapassa os limites da frase e se perpetua, com o auxílio de anáforas, ao longo do discurso (ou, pelo menos, de uma sequência

² Empregamos o termo “verso” para nos referirmos a cada linha da letra de música, embora saibamos que não haja consenso quanto a aplicar esse termo próprio da poesia no que se refere ao componente verbal das canções.

discursiva), conforme o princípio de identidade”. (DISCINI, 2015, p. 64)

Sobredeterminando a “discursivização da pessoa”, avançando para além dos limites da frase, o tratamento aspectual que perpassa a totalidade das letras de Renato Russo vai adquirindo contornos complementares, incorporando valores recorrentes de um enunciado a outro, os quais lhe ratificam o desejo de continuidade. Mais uma vez, Discini fornece a chave para o entendimento desse estilo tensivo, calcado em um desejo de permanecer, que, no discurso, vai-se construindo:

Assim homologado a determinado simulacro discursivo de um sujeito depreensível de certa totalidade de enunciados, por isso concebido como ator da enunciação, o estilo é considerado sob os parâmetros de uma estilística discursiva. (DISCINI, 2011, p. 115)

No discurso das letras de Renato Russo, aos poucos, vai-se configurando uma dominância aspectual, que a leva, inclusive, a sobrepor-se a outros elementos presentes no discurso; tal elemento, aliás, pode, assim, ser constatado em razão de reavaliações teóricas advindas no âmbito da semiótica discursiva. A esse propósito, observemos, por exemplo, a afirmação de Denis Bertrand, em um trecho que revela a amplitude conferida ao conceito de aspecto:

Além da temporalidade, a semiótica estende a noção de aspecto à espacialidade (principalmente em semiótica visual: percepção dos limiares e da extensão, efeitos da luz e da sombra), à actorialidade (o comportamento é aspectualizado: a precipitação, por exemplo) e à axiologia (a relação entre a imperfeição do parecer e o surgimento da perfeição como critério de apreensão estética). Podem-se, por exemplo, analisar as formas culturais do comportamento ao volante de um carro, sob o ponto de vista do aspecto: o motorista americano se instala no durativo; já o francês, obcecado desde a partida pelo final da viagem, “vive” o percurso segundo o aspecto terminativo. Esse exemplo mostra a ligação entre o aspecto e a apreensão das paixões, que são fenômenos que são fenômenos fortemente aspectualizados (paixões interativas, incoativas, terminativas, etc.). (BERTRAND, 2003, pp. 415-6)

A partir do conceito de aspecto e de sua operacionalização, nota-se a rentabilidade que traz para o campo dos estudos da significação, posto que permite analisar discursos desde os mais simples do cotidiano até os que se veem recobertos pela noção de prática semiótica, conforme se pode inferir do exemplo trazido por Bertrand. É, portanto, em favor desse olhar mais amplo sobre os processos de discursivização que a análise do aspecto ganha espaço, sobretudo na vertente

tensiva dos estudos semióticos. Esta, tendo em vista a necessidade de articular os conteúdos sensíveis e inteligíveis que presidem à instauração dos sentidos, organizará seus procedimentos de análise a partir de uma perspectiva em que a actualização encontra lugar privilegiado.

Nome mais influente dessa corrente semiótica, Claude Zilberberg, ao abordar a percepção da temporalidade pelos sujeitos, elabora ponderações oportunas sobre o posicionamento deles com vistas à duração dos eventos e estados em que se veem envolvidos:

Desta rede, estamos considerando aqui apenas a última linha, a que diz respeito ao *tempo fórico das extensões*, tal como se constata correntemente pela oposição *longo vs. breve*, cujos termos concebemos como questões resistente e não como predicados óbvios. Em que condições o sujeito é levado, tentado, obrigado a alongar ou a abreviar seu fazer ou seu estado? Noutras palavras, colocamo-nos como objeto a considerar a *elasticidade* do tempo, isto é, a divisão do tempo em durações desiguais. Se adotássemos a perspectiva de Jakobson, diríamos que a tensão paradigmática [longo vs. breve] projetada no eixo sintagmático fornece à sintaxe seus objetos internos: o longo se torna a meta do breve, e vice-versa. (ZILBERBERG, 2011, p. 125)

Alongar os momentos vividos, concebendo-os em sua duratividade, parece ser, como já apontado por nós, o desejo do ator da enunciação pressuposto pelas letras de música. Vejamos, portanto, no próximo tópico, como tais questões se configuram nas letras que compõem nosso material de observação.

3. DA ANÁLISE E SUAS INDICAÇÕES

De início, reproduzimos o texto de “Por enquanto”, tal como ele se apresenta no encarte do primeiro álbum da banda Legião Urbana, de 1985, conhecido por **1**, uma vez que não contém um título específico:

Mudaram as estações e nada mudou
 Mas eu sei que alguma coisa aconteceu
 Está tudo assim tão diferente
 Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar
 Que tudo era p'rá sempre
 Sem saber
 Que o p'rá sempre
 Sempre acaba?
 Mas nada vai conseguir mudar o que ficou
 Quando penso em alguém
 Só penso em você

E aí então estamos bem
Mesmo com tantos motivos p'rá deixar tudo como está
E nem desistir, nem tentar
Agora tanto faz
Estamos indo de volta
P'rá casa

O título “Por enquanto” é um indicativo já de uma assunção dos valores de duratividade no nível superficial do texto, uma vez que diz respeito a um momento do evento a que se refere, sem se identificar seu início ou fim.

No que se refere à projeção temporal, à primeira vista, parece tratar-se de um texto construído com base no pretérito (Mudaram, mudou); todavia, o segundo verso da canção desfaz tal ilusão, colocando a questão em termos enunciativos, a partir do presente (sei), bem como situando os eventos transcorridos a partir da perspectiva de um eu, que vai assumindo-se como ponto de vista a partir do qual as coisas se ordenam,

Tematizando um provável relacionamento entre parceiros amorosos, a letra apresenta-se de modo bastante generalizante, posto que, do teor nela constante, depreende-se a presença de dois atores reconhecíveis pelos pronomes com que se aponta para os protagonistas de um diálogo: *eu* e *você*. Nota-se que apenas a voz do eu encontra-se explicitada no texto; é, portanto, pelo viés dele que se toma contato com a crença outrora partilhada por ambos de que todas as coisas durariam para sempre – o que, no presente em que vivem, foi desmentido por outros eventos vivenciados por eles.

De modo paradoxal, o conteúdo da letra visa a tratar, em um primeiro momento, de uma “mudança em que nada muda”; aos poucos, porém, nota-se que houve, sim, alguma transformação no que o *eu* relata. Na verdade, há duas perspectivas a contemplar a mudança: a primeira diz respeito aos estados de coisas que circundam os sujeitos; a segunda, ao modo como eles (notadamente o sujeito que manifesta sua voz) vivenciam tais eventos.

Se pudéssemos sintetizar aquilo de que trata a letra em questão, diríamos que aborda o problema da continuidade e da interrupção nos planos pessoais dos indivíduos; dito de outro modo, em que medida um relacionamento de cumplicidade entre duas pessoas pode (ou não) perdurar no tempo. Permeando o problema, ressoa o modo como os seus desenlaces afetam os envolvidos.

Se a questão não é nova, pois desencontros existenciais e amorosos existem desde sempre, a solução que se alcança para o impasse também não chega a ser marcada pela originalidade, uma vez que, dispostos a reconhecer a importância dos bons momentos vividos, o que se enuncia ao final do texto indica certo apaziguamento de espírito dos parceiros, que podem fazer o caminho de retorno ao lar – se comum ou não, já seria uma outra conversa...

Assim, verifica-se que o verso inicial e os três versos finais servem como uma espécie de moldura ao relato propriamente dito do narrador: aquele funciona como uma espécie de mote para ele contrapor o passado e o “presente” do relacionamento com o outro; estes prestam-se a sugerir o amadurecimento de ambos após o vivido. Do segundo ao décimo-quarto verso, distribuem-se as questões atinentes à interrupção (ou, pelo menos, a uma crise) e à continuidade do relacionamento.

Nesse particular, pode-se postular um novo enquadramento textual, pelo qual caberia ao segundo e terceiro versos o marco inicial, e ao décimo-terceiro e décimo quarto versos o final desse enquadre. Nas extremidades, localizam-se os tópicos relativos à interrupção; no interior, os que dizem respeito à continuidade do relacionamento, ainda que por meio de suas lembranças apenas.

Vale a pena, a esse propósito, observar a função da conjunção adversativa “mas” na organização do texto. Presente no início do segundo e do nono versos, ela acaba por conferir maior força argumentativa à resistência que o sujeito empreende no enfrentamento à possibilidade de quaisquer mudanças, sobretudo na segunda vez em que aparece. Considerando que se trata de evitar a irrupção de eventos em favor da continuidade instalada no universo em que se localizam os atores textuais, é como se tal conjunção assumisse o papel de guardião da permanência nesse cotidiano.

Constata-se, assim, ao final da letra, o interesse que se manifesta em favor de uma total ausência de qualquer iniciativa do sujeito, assumindo mesmo uma conotação de indiferença de sua parte, uma vez que não há qualquer movimento a implicar uma tomada de decisão, como se, em um congelamento do tempo (o qual, contudo, não ocorre), levasse a uma suspensão de todas as ações ao seu alcance. Dessa imobilidade em torno do fazer, resulta o prolongamento temporal mencionado.

Observemos, na sequência, como as coisas transcorrem na letra de “Há tempos”, cujo texto se transcreve de acordo com a versão presente no encarte do álbum **As quatro estações**, de 1989:

Parece cocaína mas é só tristeza talvez tua cidade
Muitos temores nascem do cansaço e da solidão
E o descompasso e o desperdício herdeiros são
Agora da virtude que perdemos.
Há tempos tive um sonho
Não me lembro não lembro
Tua tristeza é tão exata
E hoje o dia é tão bonito
Já estamos acostumados
A não termos mais nem isso.
Os sonhos vêm
E os sonhos vão
O resto é imperfeito.
Disseste que se tua voz tivesse força igual
À imensa dor que sentes
Teu grito acordaria
Não só a tua casa
Mas a vizinhança inteira.
E há tempos nem os santos têm ao certo
A medida da maldade
Há tempos são os jovens que adoecem
Há tempos o encanto está ausente
E há ferrugem nos sorrisos
E só o acaso estende os braços

A quem procura abrigo e proteção.
Meu amor, disciplina é liberdade
Compaixão é fortaleza
Ter bondade é ter coragem
E ela disse:
Lá em casa tem um poço mas a água é muito limpa.

Nos termos que servem de título à letra, comparece a problemática da temporalidade, por nós focalizada sob o prisma da duração, uma vez que compõem uma expressão a dirigir nosso olhar para um tempo anterior e, a partir dele, nos fazer acompanhar o seu desenvolvimento até o presente, verificando as ações ocorridas no transcurso. A primeira informação que se possui está, então, marcada pelo tempo e, pode-se pressupor, por sua incidência sobre os seres e as coisas.

O texto se abre com a comparação entre a melancolia proveniente de um estado de espírito do sujeito narratário, a *tristeza*, com aquela que pode ser causada pelo efeito narcotizante de uma droga química: a *cocaína*. Entretanto, não se encontra uma posição definitiva do narrador sobre qual seria a origem da melancolia que caracteriza o narratário, pois há também a sugestão de que tal estado possa ser decorrente do lugar em que o sujeito vive. A instalação do narrador ocorre, assim, pela convocação do narratário, pois a partir do momento em que este é inscrito no enunciado, aquele surge para contrapor-se a ele.

Na sequência, mantém-se o estado melancólico do sujeito; seu ânimo encontra-se bastante deprimido, uma vez que existem pressentimentos nefastos (*temores*) em seu horizonte. O verbo *nascer* indica a procedência desses tantos receios: *cansaço* e *solidão*, estados propícios para a conjunção com a melancolia. Percebe-se que, para instalar de vez a negatividade nos domínios dos sujeitos, mais dois elementos (*descompasso* e *desperdício*) são apresentados, no presente, como ocupando o espaço deixado vago pela virtude, já perdida pelos sujeitos.

Opõe-se, assim, o presente disfórico a um passado provavelmente eufórico, uma vez que, nele, havia a presença da virtude, termo com valor bastante positivo, podendo ser assimilado à justa medida das coisas, que não existe no *agora*. O sujeito volta-se para o passado em busca dessa virtude com o objetivo de restaurar o equilíbrio no presente.

No quinto e sexto versos, com a expressão *há tempos* que dá título à canção, confirma-se o retorno ao passado, tempo em que o fazer do narrador acontece no plano cognitivo, pois ele recorda a ocorrência de um sonho. Trata-se tão-somente de *um sonho*, sem conteúdo, sem estrutura, sem função, que não deixou outras marcas no cotidiano do narrador, senão o fato de ter existido. Aponta-se, portanto, com a indefinição do sonho, para um horizonte negativo dos sujeitos, pois a disforia do tempo presente não lhes permite qualquer ilusão.

Mais adiante, essa menção ao sonho é justificada, pois se percebe que apenas em sonhos existe uma possibilidade de perfeição. Na realidade, as coisas mantêm sua face imperfeita, pois, nesse mundo, como já se apontou, os elementos que se apresentam são *descompasso* e *desperdício*. É nesse sentido que, dos versos de 14 a 18, o sentimento do outro sujeito faz-se ouvir com maior força, pois são retomadas as suas palavras, pelas quais se demonstra a intensidade do estado negativo que dele se apossou, apresentando-se tão fortemente a ponto de colocá-lo diante de uma

situação em que suas forças pessoais nem de longe são suficientes para exprimir o desespero que advém desse estado. Além disso, tamanha insuficiência impede que a voz alcance um espaço maior.

Do 19º ao 25º versos, o narrador volta a suas reflexões e pontua, uma vez mais, a disforia – não somente pelo conhecimento que se possui do que seja maldade, mas, sobretudo, pelo contexto que a letra de música tem criado. O efeito de sentido desconcertante de tais versos é ainda maior porque se atribui aos santos, entidades às quais muitas vezes é dado o papel de guardiães da bondade, um desconhecimento do que seja a maldade nos dias atuais, ou seja, colocam-se aqueles que deveriam combater a maldade em uma situação em que não podem lutar adequadamente contra ela, uma vez que se encontram sem o saber necessário para confrontá-la: se não conseguem medir a maldade, como poderiam saber o que é bondade?

A avaliação feita pelo narrador aponta para o desconcerto do mundo e manifesta sua consciência e perplexidade ante a desordem da realidade que se descobre. Assim, constata que a maldade é algo muito presente à sua volta, não sendo possível alcançá-la em toda a sua extensão.

No discurso da enumeração das faltas que caracterizam esse estado de coisas, destaca-se a ausência do *encanto*. Este, que possibilitaria a valorização dos seres e das coisas, também não pode vir em ajuda do narrador e do narratário, deixando-os lançados à própria sorte. Com essa relação, define-se uma refocalização do tempo realizada na expressão *há tempos* (empregada no título e repetida nestes últimos versos três vezes) que contrapõe *um tempo da virtude vs um tempo do desencanto*.

A contraposição entre os dois tempos, o da virtude e o do desencanto, condensa-se em uma isotopia textual que se costura a partir da recorrência de lexemas que comportam um traço semântico de /medida/: *descompasso, desperdício, exata, imperfeito, igual, imensa, inteira, medida, ausente*. O presente, tempo do desencanto, é sempre marcado pelo desequilíbrio, seja pela ausência ou pelo excesso na medida – mesmo quando parece que se construirá um equilíbrio, ele é rompido por outro elemento, como ocorre, por exemplo, na expressão *tão exata*. Já o passado estaria resguardado como o tempo da virtude, aquele em que tudo se apresenta em conformidade com o mundo.

Nos três versos que seguem, com a denominação de *amor* dada ao narratário, atualiza-se a existência de uma relação entre amantes nos sujeitos realizados no discurso. Ao se indicar, de forma direta, o outro sujeito, inicia-se uma pequena sequência de conceitos que potencializam princípios que, na visão do narrador, devem reger o mundo, dentre os se destaca o fato de *compaixão* ser inserida junto à *fortaleza* porque é dos sentimentos que mais inspiram a capacidade de solidarizar-se com o outro, ampará-lo quando este mais necessita. Tal ato de amparo exige do indivíduo grande força moral. Assim, para ser forte, é preciso que se tenha a capacidade de sentir-se como o *outro*, quando este passa por um momento de fraqueza; é preciso colocar-se em “sua pele”.

Por meio desse encadeamento de virtudes necessárias a uma revalorização do mundo para os sujeitos, apresenta-se um sentido ainda maior: o de exortação, de convite ao narratário (e a outros seres) para que se voltem a tais sentimentos, invertendo, dessa forma, o caos reinante na atualidade.

No trecho final da letra, que abarca os dois últimos versos, ocorre uma

concessão de voz à narratária – que passa, assim, à condição de *interlocutária*. Por sua fala, delinea-se a mensagem final da letra a sugerir a possibilidade do reencontro da virtude sob a aparência desse mundo de desencantos que se oferece à primeira vista: ir buscá-la no fundo de um poço não é, afinal, tarefa das mais fáceis, a qual qualquer um possa se entregar, e se, a água é limpa, para ser bebida, deve ser retirada do poço. Verifica-se, assim, que o fazer desse sujeito narrativo, ao constatar a impossibilidade de uma volta ao passado, busca afirmar a possibilidade de um ressurgimento da virtude vivida nesse passado por meio de sentimentos e atitudes nobres – disciplina, compaixão e bondade. São estes que levam à negação do presente disfórico e à expectativa da euforia de um tempo vindouro.

Associada a essa perspectiva, a vivência do tempo, seja o transcorrido, o que ainda transcorre ou o que transcorrerá, é concebida também a partir de um olhar durativo, pois, mesmo quando se empregam formas habitualmente tidas como pontuais (como as do presente), estas se revestem de uma visada processual.

Passemos ao terceiro texto, a letra da música “Esperando por mim”, conforme se apresenta no encarte do álbum **A tempestade ou O livro dos dias**, de 1996:

Acho que você não percebeu
 Que o meu sorriso era sincero
 Sou tão cínico às vezes
 O tempo todo
 Estou tentando me defender
 Digam o que disserem
 O mal do século é a solidão
 Cada um de nós imerso em sua própria
 arrogância
 Esperando por um pouco de afeição
 Hoje não estava nada bem
 Mas a tempestade me distrai
 Gosto dos pingos de chuva
 Dos relâmpagos e dos trovões
 Hoje à tarde foi um dia bom
 Saí prá caminhar com meu pai
 Conversamos sobre coisas da vida
 E tivemos um momento de paz
 É de noite que tudo faz sentido
 No silêncio eu não ouço meus gritos
 E o que disserem
 Meu pai sempre esteve esperando por mim
 E o que disserem
 Minha mãe sempre esteve esperando por mim
 E o que disserem
 Meus verdadeiros amigos sempre esperaram por mim
 E o que disserem
 Agora meu filho espera por mim
 Estamos vivendo
 E o que disserem os nossos dias serão para sempre.

No caso de “Esperando por mim”, o título traz em si, principalmente pela forma verbal com que se inicia, uma dupla marcação de ordem durativa: na semântica, abriga um conteúdo cujo valor de dilatação temporal se impõe; na morfologia, ao assumir-se como um gerúndio, reforça o valor apontado. De uma perspectiva semiótica, implica, temporalmente, uma projeção de natureza enunciativa, pois abarca o caráter de presente, nesse caso, para a primeira pessoa implicada na forma pronominal *mim*.

Nos três primeiros versos, em consonância com a perspectiva trazida pelo título, o que se apresenta é a declaração de um sujeito assumido pela primeira pessoa (*acho*), o narrador que convoca seu narratário. Nesse trecho inicial, o conteúdo aponta para um possível equívoco cometido pelo outro em relação à aparência e ao ser do narrador, como se aquele não entendesse as intenções deste.

Contudo, na sequência do texto, aquilo que poderia ser visto como um comportamento de conotações disfóricas do eu (o cinismo) se põe como uma forma de defesa, que, no contexto da letra, constituiria um modo de o narrador preservar-se de situações conflituosas advindas de seu contato com os outros, conforme se pode depreender a respeito da arrogância – seja esta a alheia ou a própria.

No verso nono, quando se introduz, pela primeira vez, a forma verbal presente no título da canção, esta é seguida pelo desejo de receber uma manifestação de sentimentos positivos de outrem: *Esperando por um pouco de afeição*. Assim, o desejo expresso na afirmação, denotando uma coerência da parte do sujeito, leva a pressupor que se vive em um tempo e lugar nos quais manifestações dessa natureza estejam ausentes, ou, pelo menos, quase não ocorram.

Dessa forma, a seguir tem-se uma enunciação coerente com essa possibilidade, quando o narrador, reportando-se ao fato de, “não estando nada bem”, ter buscado consolo na natureza que o cercava, por meio da ocorrência da chuva e algumas de suas consequências, pois sabia que ali não correria o risco de nenhuma recusa a suas investidas.

Abre-se a cena, a partir dessa busca de conforto em elementos da natureza, para a entrada da figura paterna, com quem o sujeito poderá, desarmado, compartilhar as questões que o afligem (coisas da vida), e encontrar o apaziguamento de que necessita (momento de paz). Assim, quando advêm novos momentos de dúvida, e mesmo desespero (meus gritos), ele sabe que as coisas estão em ordem (tudo faz sentido), pois pode contar com aqueles que, de fato, lhe importam e que se importam com ele (pai, mãe, verdadeiros amigos, filho).

E, com essa perspectiva de apaziguamento, na qual encontra senão as respostas, pelo menos, a força e o companheirismo de que precisava, o sujeito sabe e enuncia que o tempo pode estender-se definitivamente (para sempre), pois encontrou as condições necessárias para sobreviver às adversidades que o assaltam.

Não é sem razão, portanto, que, ao final dessa letra de música, é a própria continuidade que se reafirma, por meio da ênfase concedida ao advérbio “sempre” (uma das lexicalizações possíveis da ideia de continuidade), com sua presença reiterada na configuração de uma mesma estrutura sintática, indicando uma espécie de durativo puro, sem começo nem fim, fazendo eco ao que constatamos a respeito da expressão “por enquanto”, que nomeia o primeiro texto contemplado neste artigo.

Aliás, a esse propósito, deve-se confrontar o final da presente letra, a terceira,

(*serão para sempre*) com o trecho daquela, a primeira, (*o para sempre sempre acaba*). Curiosamente, tudo acontece como se, de uma a outra, o enunciador construísse um diálogo em que passa de um posicionamento de ceticismo com relação à possibilidade de viver o tempo em uma visada durativa de fato para outro, bastante diverso, no qual a duratividade reassume seu valor essencial por natureza, perdurar para além das vicissitudes inerentes à condição humana.

É como se assim, para esse sujeito, ao expandir o tempo, os eventos se tornassem vivíveis, porque diluídos no tempo e em sua dimensão atonizada, fornecendo-lhe as condições para vivenciá-los como deve ser. Tal recorrência de traços, que valorizam a duração em desfavor da irrupção dos acontecimentos, perfaz a síntese de um ator da enunciação conformado à dimensão extensa.

4. DAS ÚLTIMAS PALAVRAS

Retomando a hipótese que havíamos apresentado de início, a respeito de um sujeito posto no eixo extenso do sentido, para o qual a temporalidade é vista ao considerar sua face durativa, tendo analisado três letras de momentos distintos do compositor Renato Russo, tomado como ator da enunciação, parece-nos que, de fato, é essa sua configuração mais ampla.

Não é sem motivo, portanto, que, ao final das análises empreendidas, resta a impressão de um sujeito cujo interesse maior é promover a expansão dos momentos vividos, a fim de poder acompanhar os eventos em sua inteireza, seja porque pode reavaliar as etapas que os constituem, vivendo-os em sua dimensão desdobrada, seja porque pode reter-lhes as ocorrências mais importantes – estas, é certo, marcadas sempre pela lembrança dos que os acompanharam ao longo da jornada percorrida...

Referências

ASSAD, Simone Assad (ed.) **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo**: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

DISCINI, Norma. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto, 2015.

DISCINI, Norma. Cecília Meireles e a percepção da finitude. *In*: Lopes, Ivã Carlos e Almeida, Dayane Celestino de (Org.). **Semiótica da poesia**: exercícios práticos. São

Paulo: Annablume, 2011.

VASCO, Júlio. **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Letra Livre, 1996.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Para citar este artigo

MARTINS, G. V. Sobre o ator em letras de música de Renato Russo. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 735-749.

O Autor

GERALDO VICENTE MARTINS é professor de Língua Portuguesa e Linguística nos Cursos de Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.