

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro - SP, Brasil)

Música Chama / Eduardo Guerreiro B. Losso,  
Pedro Sá Moraes [orgs.]  
Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2016.

Apoio: FAPERJ. ISBN 978-85-64022-86-7

1. Música brasileira 2. Música contemporânea brasileira
3. Coletivo Chama

16-09285

CDD-709.81

Índices para catálogo sistemático:

1. Música contemporânea brasileira 709.81

**SEÇÃO 4: ENTREVISTAS COM O CHAMA 128**

**ENTREVISTA COM PEDRO SÁ MORAES 130**

**ENTREVISTA COM THIAGO AMUD 139**

**SEÇÃO 5: OUTRAS REFLEXÕES 148**

**ESTRANHAS DELÍCIAS -  
DA LITERATURA AO ROCK,  
DA ÉTICA À ESTÉTICA 150**

**NARCISISMO, AMBIÇÃO  
ARTÍSTICA E MERCADO 155**

**CONVERSA COM FABIO  
AKCEL RUD DURÃO 164**

**INDÚSTRIA CULTURAL E  
DÉFICIT DE ATENÇÃO 174**



# Estranhas delícias – Da literatura ao rock, da ética à estética<sup>71</sup>

EDUARDO GUERREIRO BRITO LOSSO

*(dedicado a Marcelão de Sá e a Marlos Salustiano)*

Durante a maior parte da história da literatura, uma obra estranha, com características insólitas, era considerada, na maioria das vezes, defeituosa, embora, ainda assim, tivesse existido alguma margem de manobra para tal. A estética clássica sempre dominou as normas literárias; demorou-se algum tempo para se revelar e estudar períodos como o barroco e o maneirismo, que saem dos modelos de clareza, proporção e perfeição.

No entanto, um dos fatores essenciais do que passou a se chamar de literatura moderna, com o mergulho nas possibilidades da linguagem e o conseqüente dismantelamento de modelos de composição tradicionais, tornou-se, justamente, a provocação de estranhamento no leitor médio. Ser estranho, escrever estranho, passou a ser sinônimo de ser um escritor avançado, profundo, radical. É claro que tal característica não pode se tornar um critério fácil para julgar a qualidade de uma obra. Fetichizar a estranheza é tão vão quanto se manter no abrigo da normalidade. De qualquer modo, o decadentismo, o pré-modernismo e o modernismo são movimentos que aliaram, nos seus melhores resultados, grande grau de elaboração e ousadia, de modo a criar um novo gosto: o gosto pelo insólito. Inclusive, a descoberta da materialidade da linguagem servia para, através dela, desbravar novos mundos espirituais: tratava-se de um verdadeiro espiritualismo da arte, que queria o contato com outras realidades, mesmo que elas estivessem no seio do real, de um real que pedia para ser visto abrindo-se as portas da percepção.

71 Primeiramente publicado em Polivox Revista digital, nov 2014. <http://revistapolivox.com/estranhas-delicias-da-literatura-ao-rock-da-etica-a-estetica/>

Ainda que, no modernismo, estranhamento e experimentação da linguagem sejam sinônimos, gostaria de trabalhar mais com a ideia de estranhamento por si mesma e não subordiná-la ao texto de gozo de Barthes (por mais indissociável que dele seja) e sua decorrente dificuldade, ou divórcio com o público, porque não basta seguir a receita de uma linguagem dissonante para conseguir criar uma ambientação estética de fato capaz de se desligar da realidade mediana e adentrar em mundos outros. Além do mais, é possível se ater a formas não tão impenetráveis, sem muita dificuldade de apreensão, e criar uma forte sensação de estranhamento. Dependendo da obra e do artista estranho, ela pode tanto atrair quanto repelir. Também não é necessário que esteja no âmbito do gênero fantástico. O estranhamento estético a que me refiro é uma receita difícil que combina: poderosa construção, ousadia formal e sugestão fantástica ou surreal, mas que não se deixa reduzir a nenhuma dessas três características.

Tais valores, que advieram do melhor do modernismo, do início do século XX até a primeira metade dos anos 60, colidiam não só contra o conservadorismo de uma alta cultura engessada em modelos neoclássicos ou românticos, mas também contra a atratividade a todo custo da maior parte do que começou a se produzir na indústria cultural. Foi principalmente com a introdução do psicodelismo no rock, na segunda metade dos anos 60, e de sua consequência imediatamente posterior, o rock progressivo, que, efetivamente, a indústria musical, muito em especial, acolheu de braços abertos os atrevimentos modernistas. Foi nessa época que grandes bandas – como toda a segunda fase dos Beatles, de *Revolver* em diante, e, em seguida, o Pink Floyd e o Led Zeppelin – aliam com impecável maestria a raríssima junção da atratividade pop com o estranhamento estético que, como eu já disse, combina construção, ousadia e sugestividade. (No Brasil, o tropicalismo alcançou façanha semelhante.) Essas três bandas, contudo, são ponto pacífico e não é preciso defendê-las: todos as adoram e cultuam, e há os mais diferentes argumentos para explicar sua conquista soberana de crítica e de público. Pretendo argumentar a favor de certos artistas que possuem um público consideravelmente menor, embora fiel, tais como Frank Zappa, Captain Beefheart (especialmente *Trout Mask Replica*, de 1969), King Crimson, Gentle Giant e Mr. Bungle, e, também, a favor dos casos em que o público é ainda mais modesto, entrando no nicho de bandas raras, conhecidas só por aficionados, caso do Gnidrolog, Thinking Plague (destaco *In extremis*, de 1998), Yezda Urfa, Present, Henry Cow, Magma e Ruins.

Se a literatura, desde o advento das novas mídias do século XX, deixou de ser um meio atraente, por isso mesmo tornou-se mais provável que uma obra estranha fosse mais aceita pelo público, pela crítica e até mesmo pelo mercado do que na música pop, como é o caso, para ficar no Brasil, de *Água viva*, de Clarice Lispector, *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, *Galáxias*, de

Haroldo de Campos, *Paranoia*, de Roberto Piva, *Catatau*, de Paulo Leminski, *3X4*, de Armando Freitas Filho. Na verdade, o estranho se tornou quase um critério modernista que, por sua vez, foi solapado pelo pós-modernismo.

O rock teve sua idade de ouro de 67 a 78. Era de ouro precisamente porque havia espaço para o estranho no topo do sucesso, o que motivou muitos aventureiros a correrem atrás de sua singularidade. *Superstars* estranhos são evidentemente muito raros; porém, nessa época, havia permissão para isso; por conseguinte, surgiram um bom número de rocks raros positivamente singulares: são o ouro oculto, pacientemente garimpado pelos também grandes e raros ouvintes que procuram, no meio da multidão indiferenciada da mediania, algo que se destaca por si só. Geralmente escritores bons e estranhos, ainda que demorem para adquirir reconhecimento, tendem a ser consagrados, mas rocks raros, especialmente depois da decadência do rock, e da música pop em geral, tendem a não sair de seu nicho.

É consensual o pressuposto de que a música pop deve ser pop. O que é feito como se fosse pop, mas não é, que nem sequer pode se enquadrar a um determinado estilo, é uma contradição que causa profunda irritação nos juízes das causas já ganhas e da doxa predominante. É por isso que penso ser uma qualidade ética e genuinamente estética da crítica valorizar obras estranhas, independente do potencial de público, em vez de seguir, obedientemente, o que foi aceito pelo público por ter sido empurrado pelo mercado, ou o que foi aceito pelo mercado pelo mero critério quantitativo do público.

Sem dúvida o rígido, e obviamente ideológico, critério de valor que só admite arte na suposta alta cultura estava completamente equivocado; o melhor da indústria cultural contém uma subversão legítima contra essa ideologia, e o pensamento tropicalista fez muito bem em defender o livre trânsito entre essas fronteiras. Eu estou aqui para louvar as conquistas artísticas desse campo, com ou sem grande público, com ou sem apelo. Porém, a maioria do que se produz no grande mercado musical, e que influencia de fato a quase totalidade do que se produz, continua sendo da pior espécie; logo, não se pode prescindir da crítica ao mercado cultural, muito pelo contrário. E o pop estranho é, justamente, aquele que contém o núcleo dessa crítica no plano mais formal e semiológico.

Nesse caso, dar atenção ao pop estranho é mais urgente, penso eu, do que abraçar a literatura deste tipo, bem como a música erudita, onde isso é quase regra, porque, justamente, tais obras violentam o espaço nobre da banalidade pop. Elas carregam a energia da subversão artística que foi retirada do espaço erudito, justamente porque hoje o conservadorismo erudito tornou-se tão inacessível e esotérico quanto o seu modernismo, mas o pop estranho ainda tem muito poder subversivo para gastar diante do império da banalidade pop, da padronização inconfessa mas evidente do *indie* e do populismo das minorias; todos, fenômenos próprios do

pós-modernismo. A estratégia típica do pós-modernismo com pretensão artística é a de conciliação entre arte e mercado – que, ainda que produza bons resultados, na maioria das vezes redundando em uma espécie de mediania de bom gosto, aceita pela avidez do mercado e pelo conformismo da crítica. Ela é agravada pelo relativismo dos valores estéticos que, em geral, defende a bandeira das estéticas não reconhecidas, periféricas (e que ressaltam ser muito importante e essencial), mas na prática faz pouco esforço para evitar sua consequência lógica e desastrosa: abrir a porta para a pura liberdade neoliberal do mercado se legitimar no campo da crítica, cuja função deveria ser, senão atacá-la, ao menos resistir à sua desabusada invasão. Assim, em vez de discutir um critério para valorizar o que há de bom no mercado cultural, relativiza-se o bom e o mau na arte para, por fim, se festejar alegremente o que dá muito dinheiro com toda a pose da teoria mais avançada.

Escrever um poema depois de Auschwitz pode não ser um ato bárbaro, pode ser na verdade a chance de resposta à barbárie, como Adorno mesmo já dialetizara outrora. Mas jogar fora o juízo estético é não só um ato bárbaro: é reconstruir Auschwitz exatamente no lugar mais apropriado para a batalha contra Auschwitz. Se não há mais sentido no exercício crítico no mundo selvagem do mercado, não há mais, digamos assim, estado de direito estético, e o estado de exceção do lazer miserável vira a verdadeira regra estética, embora seja supostamente legitimado pelo relativismo que pretende superá-lo. Ele contamina até o mundo resguardado da alta cultura, que é ideológico, mas sempre foi moldado pela crítica, que era institucionalmente forte, para o bem e para o mal, mas está ficando cada vez mais frágil. Os culturalistas festejam a sua recente tomada do poder, mas estão trocando o ambíguo instrumento de opressão e libertação de outrora, a alta cultura – que tem todo o potencial de ficar do lado da emancipação –, pelo opressor de sempre, que fica cada vez mais poderoso com cada novidade imprudente que aparece – o deus do capitalismo como religião. Quem imagina estar lutando contra, vai descobrir muito tarde o quanto estava contribuindo para o inimigo. Os comunistas que precisaram esperar pela revelação dos horrores de Stalin para entender que estavam do lado errado ainda tiveram mais sorte do que os destruidores do valor estético de hoje.

A crítica só pode ser realmente ética se servir sempre, em primeiro lugar, à autonomia do juízo estético, e essas obras são as que, no mundo pop, melhor a representam. Por mais difícil que seja sustentar o espaço autônomo da crítica, por mais que ela deva ser questionada por mil ângulos, por mais que eu saiba muito bem que a palavra “autonomia” é um conceito problemático, tão problemático quanto qualquer outro, pulverizar a autonomia da arte no meio dos evidentes conflitos sociais, preferir que ela seja engolida pela voz das ideologias dominantes ou populistas, é jogar a arte no lixo do niilismo cotidiano, e perder o pouco que resta da grandeza humana ou pós-humana. É o único fenômeno da cultura que pode questionar a fundo

o ponto falho de qualquer ideologia e, somente assim, contribuir mais para lutas sociais dignas do que qualquer canção que espelha a boa e bela ideologia da vez. Sim, tal contribuição é bem indireta, muito mediada, parece até vaga, mas, lamento, é a melhor que existe. Cabe à crítica lidar com a relação entre as esquisitices do pop estranho e as lutas sociais, imergindo no labirinto da mediação entre uma e outra e mostrando que a crítica social das grandes obras está no interior de suas relações formais e não no seu anúncio evidente. Quem acredita em virtudes imediatas, vindas da primeira natureza, é quem está mais iludido.

Nadando contra poderosas correntes (a banalidade, o populismo, as belas ideologias), tais obras insistem na singularidade irreduzível ao campo previamente dado da aceitabilidade possível. Elas não fetichizam o estranho nem a dificuldade, mas podem se servir de ambos para não se entregar nem ao coro dos contentes nem mesmo à convicção ostensiva dos descontentes.

A oportuna coluna de Rogério Skylab sobre o *Menorme*, do Zumbi no Mato, banda que sempre teve seu público fiel e nunca saiu de um modesto status, comparando-o ao *Clara crocodilo*, do Arrigo Barnabé, que foi desde o início extensamente mais reconhecido, motivou-me a apresentar aqui um elenco nacional (rápido e resumido) de discos “pop estranhos”.

Por vezes lembrado, por vezes esquecido, é preciso citar *Ou não* (1973), de Walter Franco; o *Não fale com paredes* (1970), da banda Módulo 1000, muito ouvido lá fora, mas por aqui somente nos modestos círculos de rock progressivo, verdadeira obra prima do rock brasileiro, que eu considero uma das melhores coisas que o Brasil já produziu; *Clara Crocodilo* (1980) e *Tubarões voadores* (1984), do Arrigo Barnabé; Itamar Assumpção; *Menorme* (1998) e *Pesadelo na Discoteca* (2000), do Zumbi do Mato.

Atualmente, não deixa de ser estranho o fato de que filhos da MPB que não querem ser pós-tropicalistas estejam se ombreando aos *freaks* do rock, e ao próprio tropicalismo, como é o caso de *Vulgar e sublime* (2008), de Armando Lôbo; *Sacra-dança* (2010), de Thiago Amud, e de *Além do princípio do prazer* (2014), de Pedro Sá Moraes. Sinal de que o vigor do estranho ainda tem muitas aventuras para viver, somando-se às suas muitas histórias para contar, nas quais a crítica ainda tem muito o que trabalhar.