

A chave do mundo: as composições de Marina e Cicero

The key to the world: the compositions of Marina and Cicero

Rafael Julião¹

Resumo: Marina Lima e Antonio Cicero são parceiros em uma série de composições fundamentais para a história da canção popular brasileira, especialmente entre os anos 1970 e 1990, período entre a ditadura civil-militar e a subsequente redemocratização do país. Essas canções evidenciam um desejo constante de modernidade estética e existencial, que perpassa os jogos de sedução, as questões de gênero e sexualidade, a poesia, e a reflexão sobre o Brasil e o mundo. O objetivo deste trabalho é analisar algumas parcerias de Cicero e Marina, notando o desenvolvimento desses elementos nas canções.

Palavras-chave: Marina Lima; Antonio Cicero; canção popular; democracia; identidades.

Abstract: Marina Lima and Antonio Cicero are partners in a series of important compositions to the history of Brazilian popular song, especially between the 1970s and 1990s, a period between the civil-military dictatorship and the subsequent redemocratization of the country. These songs highlight a constant desire for aesthetic and existential modernity, which permeates seduction games, issues of gender and sexuality, the poetry, and reflection on Brazil and the world. The objective of this work is to analyze some partnerships between Cicero and Marina, noting the development of these elements in the songs.

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde, neste momento, atua como professor substituto. É pesquisador de canção popular brasileira, e tem livros publicados sobre as obras de Cazuza e Caetano Veloso.

Key-words: Marina Lima; Antonio Cicero; popular song; democracy; identities.

PRA COMEÇAR

Os irmãos Marina Lima e Antonio Cicero são parceiros em uma série de composições fundamentais para a história da canção popular brasileira, especialmente entre os anos 1970 e 1990, como “A chave do mundo”, “Fullgás”, “Pra começar”, “Virgem” e “Acontecimentos”. No conjunto de suas obras, podemos identificar um desejo permanente de modernidade estética e existencial, e uma presença constante do mundo enquanto tema de reflexão. Ao mesmo passo que soam transnacionais, essas canções estão diretamente conectadas com a realidade brasileira, suas paisagens naturais e suas dimensões humanas e culturais, e também com a difícil luta pela consolidação da democracia no país.

A produção de Cicero e Marina se deixa atravessar pelos desdobramentos da canção popular brasileira do século XX, sobretudo pela produção dos anos 1970, momento de grande exuberância, em que há o desenrolar da geração dos anos 1960, mas também a chegada de novidades como a *black music* e a *disco music*, bem como a presença de novas referências do rock e da música pop internacional.

Os anos 1980 foram marcados pelo rock brasileiro, muito vinculado às cenas *underground* e às influências da musicalidade e da postura *punk*. Esse conjunto de rebeldias estéticas e existenciais inserem-se no contexto da contraditória contemporaneidade entre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e a chegada de uma série de referências da contracultura internacional, que se traduziram em sonoridades, modas, roupas, cabelos e comportamentos. É nesse

universo que devemos compreender a emergência de bandas como Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana e Kid Abelha. Da mesma década é o Circo Voador (1982) e o primeiro Rock in Rio (1985).

A recente exposição *Fullgás*, no CCBB, propõe balizas temporais mais amplas para demarcar essa década, considerando o período entre 1978 (o fim do AI-5) e 1993 (o ano seguinte ao *impeachment* de Collor). Nesse intervalo, podemos destacar a Lei de Anistia, em 1979, a campanha das *Diretas Já*, em 1984, o fim do ciclo de presidentes militares, em 1985, a Constituição de 1988, e, finalmente, a eleição presidencial de 1989, em que Collor saiu vitorioso em relação a Lula, e a perda de mandato de Collor em 1992.

Os anos 1980 também foram fundamentais para pensar a cultura pop internacional, especialmente pela emergência de produções emblemáticas de Michael Jackson e Madonna. A nova estética pop, atravessada por tecnologias da música eletrônica, também se vincula à crescente sofisticação e profusão dos videocliques, e ao próprio surgimento da MTV. Assim, por meio da música, mas também do corpo, da dança e da performance, novos paradigmas estéticos foram estabelecidos, e novas posturas existenciais e padrões de comportamento, por vezes, vinculados à tematização da sexualidade e, por extensão, às questões de gênero, performatividade e orientação sexual.

É também a década da epidemia de aids, que acabou por tensionar a abertura de costumes, especialmente no que concerne às drogas e à sexualidade, contribuindo para um amplo cenário de crise das ideologias, que encontra síntese eficiente em célebre canção de Cazuza e Frejat, de 1988. Esse cenário, tantas vezes referido como “pós-moderno”, aponta também para a profusão de vozes dissidentes, de

outros pontos de vivência e enunciação para pensar o país e o mundo.

Desdobram-se aqui as pautas das identidades, as questões de raça, gênero e sexualidade, o desejo de liberdade sexual e de consolidação da cidadania, e a abertura das possibilidades de expressão. Assim, os anos 1980 no Brasil são marcados pela confluência do momento de redemocratização (impactado pelas demandas de liberdade sufocadas nas décadas anteriores) com os influxos (e contrafluxos) da contracultura internacional no país.

Essa década parece também ter uma dimensão futurista, em que as ficções científicas e tecnológicas se aceleraram e foram encontrando sua materialidade no mundo real, inclusive nas tecnologias de produção e propagação artística. A canção popular, entre os sintetizadores, os novos *beats*, os clipes e a televisão, apresentava novas modas globais, enquanto ainda se debatia, localmente, com as heranças autoritárias do país e com a crise econômica, numa frequente tensão entre elegância e decadência.

Marina, apesar de posicionada nessa geração 1980 — e intérprete de nomes importantes do rock nacional do período, com destaque para Cazuza, Renato Russo e Lobão —, produziu uma obra musical mais atenta ao desenvolvimento da música pop internacional, consolidando um caminho muito particular na forma de compor letras e músicas, mas também nas apresentações, *performances* e videocliques.

Sua discografia começa ainda no final dos anos 1970, e poderíamos destacar obras como *Simple como fogo* (1979), *Fullgás* (1984), *Todas* (1985) e *Virgem* (1987) — quando ainda era simplesmente Marina —, e *Marina Lima* (1991), *O chamado* (1993), *Marina Lima*

— *Acústico MTV* (2003) e *Lá nos primórdios* (2006) — quando já assinava como Marina Lima. A necessidade do sobrenome é contemporânea a uma fase nova, com parcerias menos frequentes com Cicero, que, por outro lado, começava e intensificava sua produção como poeta e filósofo.

Por fim, gostaria de destacar as questões vinculadas ao gênero e à sexualidade, que atravessam a parceria (e as obras individuais) dos dois irmãos, em especial, os textos em que o homoerotismo e a homoafetividade se manifestam de forma mais evidente. Isso ampara a presença deste artigo neste dossiê temático, mas se encaminha para dimensões outras, especialmente quando compreendemos que a lírica de Cicero e Marina parece transcender as próprias identidades que afirmam.

A COBRA DO PARAÍSO

Quando falamos em canção popular, há sempre mitos de origem. Marina conta que morou em Washington, entre a infância e a adolescência (entre os anos 1960 e 1970), nos Estados Unidos, com a família, incluindo o irmão, Cicero. Ela ainda não sabia que ele escrevia poemas, até achar um de seus textos, por acaso. Assim, Marina musicou “Alma caiada” em meados dos anos 1970, primeira composição da parceria entre eles. A letra começa afirmando: “Aprendi desde criança/ Que é melhor me calar/ E dançar conforme a dança/ Do que jamais ousar// Mas, às vezes, pressinto/ Que eu não me enquadro na lei”.

Já nesse primeiro episódio, é possível observar um desdobramento entre o pessoal e o político, de modo que o comentário sobre a na-

tureza da transgressão individual alinha-se a um universo jovem, de natureza contracultural. No entanto, a lição do silêncio e do enquadramento, bem como a própria presença da lei, ganham novas dimensões nos anos 1970, em meio ao cenário ditatorial, e acabam dizendo mais do que dizem.

Em verdade, seria possível até evidenciar aí um comentário sobre a sexualidade, considerando um distanciamento da “lei” heteronormativa. Na voz de Marina, o pressentimento de uma espécie de estado clandestino sugere, portanto, transgressões de várias ordens, comportamentais e sexuais, que evidentemente não precisam estar vinculadas literalmente à lei para romper com o código reacionário cultivado pela ditadura civil-militar brasileira.

O título “Alma caiada” traz o particípio do verbo “caiar”, e significa estar coberto de cal ou de maquiagem (“De dia, caio minh'alma/ Só à noite caio em mim”), apontando figurativamente para a ideia do disfarce: a alma caiada, embora reverbere a alma caída (e o “cair em si”) no conjunto da canção, é também a alma clandestina, disfarçada, escondida em relação ao que é. Os versos “Só comigo ousou lutar/ Sem me poder vencer/ Tento afogar no mar, o fogo/ Em que quero arder” prenunciam o signo do fogo, tão fundamental na lírica dos dois irmãos.¹ O desejo de arder (“e cair em si”, ser autêntico) tensiona a alma caiada, sem deixar de visitar o imaginário do inferno e do anjo

¹ O título do primeiro disco de Marina é *Simple como fogo*, e a imagem do fogo (ou de palavras semanticamente próximas) aparece em inúmeras parcerias dos dois, como “A chave do mundo” (“Meu amor faz coisas simples/ Como fogo”), “Dorme, meu menino, dorme” (“Você ainda vai ser/ Fogo e depois ausência”), “Charme do mundo” (“Eu tenho febre, eu sei/ É um fogo leve que eu peguei”), “Quem é esse rapaz” (“Dentro do peito acho que é fogo bravo”) e “O lado quente do ser” (“Se o amor são fogos que se acendem/ Sem artifícios”).

caído, trocando o sinal do pecado em busca da realização do desejo, embora ainda com conflito interior.

Anos mais tarde, um poema de Antonio Cicero, incluído no disco *Fullgás* (1984), funciona como nova chave de leitura para o mito de origem dos dois irmãos:

A minha vida tem um garoto chamado Cícero
Ele é a cobra do meu paraíso
Ele é a dobra do meu paraíso
Ele é a sobra do meu paraíso
Ele é a sombra do meu paraíso

Ele é a cobra
Ele é a cobra
Ele é a cobra

A minha vida tem uma menina chamada Marina
Ela é a cobra do meu paraíso
Ela é a dobra do meu paraíso
Ela é a sobra do meu paraíso
Ela é a sombra do meu paraíso

Ela é a cobra
Ela é a cobra
Ela é a cobra¹

O mito dos irmãos se faz do espelhamento entre eles, construído a partir do paralelismo das estrofes. Note-se, em primeiro lugar, a escolha dos versos iniciais das duas partes: “A minha vida tem um garoto chamado Cícero” e “A minha vida tem uma menina chamada Marina”. O sujeito e o verbo são comuns em “A minha vida tem”, e os

¹ <http://marinalima.com.br/novosite/musicas/fullgas/#musica-8>.

complementos verbais são “um garoto” e “uma menina”. Em primeiro lugar, observe-se a marca da infância, desde a qual os dois se têm na vida de um e outro; depois, a própria imagem de juventude que se deposita nessas palavras, tão vinculada ao universo da contracultura e tão frequente nas canções do período. Até poderíamos propor a hipótese de que a escolha da diferenciação lexical (e não apenas morfológica) poderia ser explicada pela diferença de idade entre eles (são dez anos, ela é de 1955 e ele é de 1945). Creio, porém, que é na fonética que se encontram argumentos melhores para a escolha, explorando aliterações e assonâncias entre “garoto” e “Cicero”, bem como “menina” e “Marina”.

Na sequência, vemos o paralelismo com a variação entre pares mínimos. Ele e Ela são definidos como “a cobra”, “a dobra”, “a sobra” e “a sombra” do paraíso do outro. A palavra “paraíso” evidentemente leva a muitos caminhos, desde um espaço familiar de segurança e abundância, mas, sobretudo, à alusão ao mito de Adão e Eva, estando o par bíblico substituído pelos irmãos. A cobra é a personagem que convence Eva a comer o fruto proibido, o que resulta na expulsão (na queda) de ambos. É claro que o mito bíblico aparece invertido, atribuindo sentido positivo à sedução e ao desejo, sendo os dois irmãos a cobra um do outro, isto é, o agente de revelação de si e do mundo.

As variações criam muitas relações interessantes, a começar pela própria “cobra”, significante que se reporta ao animal, mas também ao verbo “cobrar” e mesmo à sugestão de “cobrir” (uma sendo do outro o que se cobra pelo paraíso e o que ali se encobre). A “dobra” aponta para a multiplicação por dois, tanto quanto pela dobradura ao meio, portanto, à divisão e ao limite entre espaços contíguos. A “sobra” sugere a perda do paraíso (pela realidade da vida adulta?) e

aquilo que, por outro lado, se retém dele. Vamos da “sobra” à “sombra”, mais uma imagem que remete ao duplo, ao que acompanha e reproduz a outra imagem (além das reverberações filosóficas do mundo das aparências, das sombras do real). No mais, a repetição de “Ele/ Ela é a cobra” contribui para o reforço desse signo original e para equivalência entre Ela e Ele. A cobra ecoa ainda na canção “Veneno”, versão de Nelson Motta, que vem logo a seguir no disco: “Veneno/ Não me beije que eu tenho veneno/ É meu preço não faço por menos/ Mas depois te amarei”.¹

Nos dois mitos, a imagem da queda do paraíso religioso e da adesão ao mundo sensível, das aparências, mas também das seduções e das descobertas, dos perigos e das maravilhas, do fogo, enfim, dá o tom da parceria de vida e obra entre Cícero e Marina.

ANTONIO CICERO, POETA

A primeira letra de Antonio Cícero era, em verdade, um poema. Já é amplamente discutido o fato de que poemas e letras são objetos estéticos próximos, mas que configuram processos de produção e análise muito diversos. Apesar das origens comuns do poema e da canção, aprendemos a fazer essa diferença, sem deixar de considerar que um poema pode virar letra, bem como uma letra pode ser lida como poema, com evidentes modificações na forma de apreciação.

A maior parte das parcerias entre Cícero e Marina se deu pelo processo inverso da primeira situação: ela costumava enviar a melodia para ele colocar a letra. De todo modo, Cícero passou boa parte

¹ https://marinalima.com.br/wp-content/uploads/2021/04/Marina_Lima_Musica_e_Letra.pdf, p. 157.

dos anos 1970 e 1980 sendo conhecido pelos textos que fazia para as canções, vindo a publicar livros de poemas a partir dos anos 1990, tendo uma publicação por década: *Guardar* (1996), *A cidade e os livros* (2002) e *Porventura* (2012). Nessas obras, podemos encontrar algumas chaves de leitura importantes para a poética de Antonio Cicero, de livro e de canção. A começar por “Guardar”, hit da poesia de livro, em que o poeta define: “Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por/ admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.”, concluindo que esse é o “lance do poema”: “guardar-se o que se quer guardar” (CICERO, 2008, p. 11). Assim, estabelece o poeta a mútua iluminação entre sujeito e objeto elaborada pelo fazer poético.

O poema “Desejo”, de *Porventura*, parece apresentar problema semelhante: “Só o desejo não passa/ e só deseja o que passa/ e passo meu tempo inteiro/ enfrentando um só problema:/ ao menos no meu poema/ agarrar o passageiro.” (CICERO, 2012, p. 19). Vemos aí a contradição permanente entre a efemeridade de todas as coisas e a capacidade da poesia (e da canção) de fixar aquilo que vem e que passa. Além disso, é interessante o processo de derivação imprópria que torna o adjetivo “passageiro” um substantivo, polissemicamente coincidente com a nomeação de uma pessoa em trânsito em um veículo que não está dirigindo. A possibilidade de personificar o *passageiro*, posto no masculino, é tensionado pelo verbo “agarrar”, viabilizando também uma sugestão erótica (e homoerótica) entre o sujeito e seu objeto de poesia.

“A cidade e os livros”, do livro homônimo, apresenta um eu lírico em trânsito no labirinto urbano do Rio de Janeiro, em um processo de autodescoberta e descobrimento da cidade, além de uma relação de pertencimento. No livro, muitos poemas desenvolvem temáticas e

procedimentos importantes da lírica de Antonio Cicero, como sintetiza a pesquisadora Noemi Jaffe:

E sua poesia criatura é então simultaneamente superficial (próxima à superfície e à aparência dos seres), epicurista (em sua aceitação e busca do prazer estético e de uma boa vida), de um narcisismo ontológico (em seu amor pela aparência das criaturas), mas também melancólica (na constante consciência da impossibilidade desse salto para a contingência absoluta). (JAFFE, 2007, p. 62)

Em “Dita”, poema de *Guardar*, afirma o poeta que “Qualquer poema bom provém do amor/ narcíseo”, “jamais adivinhando se a arte imita/ a vida ou se a incita ou se é bobagem”, reiterando novamente o duplo movimento entre sujeito e objeto, mediado pela linguagem. No mesmo livro, o poema “Narciso” formula: “É pois fatídico/ que, logo ao se encontrar, ele se perca/ e ao se conhecer também se esqueça,/ se está na confluência da verdade / e da miragem quando as verdes margens/ da fonte emolduram sua imagem fluida/ e fugaz de água sobre água cerúlea”, retornando os signos da fugacidade, do espelhamento e das margens entre a verdade e a miragem.

No conjunto dos poemas homoeróticos, ganham destaque os versos de “Onda”, em que a paisagem do Arpoador compõe o cenário do encontro com o “garoto versátil, gostoso,/ ladrão, desencaminhador/ de sonhos, ninfas e rapsodos”. O jogo da sedução apresenta-se sempre na tensão entre a realidade e a ilusão (o “canto da sereia”) e a excitação máxima dos sentidos. Terminam o poema o picolé de manga e o beijo de língua, imagens sobrepostas entre o apelo imagético e o entrelaçamento fonético dos sintagmas, desembocando no mergu-

lho na experiência homoerótica, a um só tempo dionisíaca e narcísica.

Na mesma chave, são relevantes os poemas “Antigo verão”, em que o prosseguimento dos eventos na zona sul da cidade, da praia ao bar ao apartamento termina com um rapaz “que àquela altura era/ o derradeiro barco pra Citera”, em referência à ilha de Afrodite; e também “Vitrine”, em que o eu lírico mira um homem que olha uma ténis em uma vitrine, ao mesmo tempo em que se vê projetado na imagem refletida, compondo uma espécie de reflexão narcísica entre os dois homens e a imagem de um deles.¹

Por fim, podemos citar “De trás pra frente”, que joga com sugestivas polissemias ao descrever a relação entre o amante e o amado. O poema começa afirmando: “De trás pra frente/ O amante,/ Cabeça, tronco, membro/ Eretos para o amado/ Não o decifra um só instante”. É evidente a coordenação sequencial entre as partes do corpo, a ambiguidade do substantivo “membro”, posto no singular ante o adjetivo “eretos”, desdobrando-se entre as pernas e o genital masculino. O pronome oblíquo “o” poderia retomar tanto o amante como o amado, espelhados e indecifráveis no jogo amoroso e sexual. No final, “O amante é devorado./ Já o amado,/ Por mais ignorante e indiferente,/ Soletra o seu amante/ De trás pra frente”. Começando e terminando o poema com o verso “De trás pra frente”, o poema cria o efeito de reversibilidade, intensificado pelo caráter sexual e especular entre amante e amado, narciso ao espelho.

¹ Nesse conjunto, seria possível sinalizar também a presença de alguns poemas que citam diretamente o nome de Marcelo, companheiro de Cicero na vida real, desde os anos 1980, até a morte do poeta em 2024. É o caso de “Declaração”, “Alguns versos” e “Balanço”.

Faço esse aparte para que estejamos atentos à presença de alguns processos de construção das letras de Antonio Cicero, que também aparecem de forma similar nas composições musicais. No entanto, devo chamar atenção para o fato de que, nas canções, os deslizamentos de gênero funcionam de forma diferente, umas vez que há uma multiplicação das vozes entre o autor das letras (um homem) e a autora das músicas (uma mulher), alternando-se entre eu líricos masculinos e femininos, que deslizam entre os polos, e ganham na voz do público (e no corpo das pessoas) outras tantas variações de gênero e sexualidade.

AGARRAR O *FULLGÁS*, FAZER O PAÍS

A canção “Fullgás”, do disco homônimo de 1984, é um marco importante para pensarmos a parceria de Antonio Cicero e Marina Lima. Diz a letra:

Meu mundo você é quem faz
Música, letra e dança
Tudo em você é fullgás
Tudo você é quem lança

Só vou te contar um segredo
Não, nada de mal nos alcança
Pois tendo você, meu brinquedo
Nada machuca nem cansa

Então venha me dizer o que será
Da minha vida sem você
Noites de frio, dia não há
E um mundo estranho pra me segurar

Então onde quer que você vá
É lá que eu vou estar
Amor esperto
Tão bom te amar

E tudo de lindo que eu faço
Vem com você, vem feliz
Você me abre seus braços
E a gente faz um país¹

Em primeiro lugar, notemos o trocadilho a partir da homofonia construída entre “fugaz” (novamente a tentativa de agarrar o “passageiro”) e *fullgás* (expressão de língua inglesa, que significa que o tanque de gasolina está cheio e, ao mesmo tempo, sugere uma pessoa com todo o “gás”, com toda disposição). Na primeira estrofe, a inversão sintática da frase “Você é quem faz meu mundo” garante a rima entre “faz” e “fullgás”, bem como a reverberação entre “Meu”, “Mundo” e “música”, em uma triangulação entre sujeito, realidade e canção.

A letra se organiza em quadras, reforçando o equilíbrio da relação, enquanto o canto se arruma na melodia e no *beat* dançante, bem à moda pop dos anos 1980, esticando as vogais de “música”, “letra” e “dança”, e fazendo pausas entre as palavras, com efeito de sugerir a combinação entre os elementos que formam uma canção e sua performance. O verso “Tudo você é quem lança” evoca a novidade, desdobrando a palavra “lançar” entre seu sentido de promover uma canção nova no mercado e o ato de jogar ideias, modas e atitudes no mundo.

¹ https://marinalima.com.br/wp-content/uploads/2021/04/Marina_Lima_Musica_e_Letra.pdf, p. 129.

As palavras “segredo” e “brinquedo” na estrofe seguinte remetem à intimidade e ao jogo de sedução. O segredo, curiosamente, é contado pela canção, e serve à voz e aos ouvidos de extenso público. A idealização de uma paixão plena, sem culpa, mal, dor ou tédio, encontra sua comprovação na fluência do canto, do ritmo e da melodia. O desenho melódico muda em “Então venha me dizer/ o que será da minha vida sem você” e “Onde quer que você vá/ É lá que eu vou estar”. Essas estrofes parecem não carregar um caráter *patético*: embora visitem lugares comuns do universo da canção romântica, funcionam antes como promessa de reencontro. O amor “esperto” e “bom” se apresenta na antípoda das canções de sofrimento amoroso.

A estrofe final, decisiva, termina com os versos “Você me abre seus braços/ E a gente faz um país”. Aqui notamos novamente um fenômeno de desdobramento do âmbito pessoal e privado para uma questão política mais ampla. Lembremos que a contracultura dos anos 1960 e 1970 deixou bastante evidente a possibilidade de politização do cotidiano, por meio da transformação dos costumes. Na canção, nem sujeito nem interlocutor são marcados por qualquer gênero, e a realização da relação amorosa se coloca em oposição ao “mundo estranho”, o que dá a entender a potência dessa fluência do desejo em oposição à segurança do mundo exterior.

Mais que isso, quando pensamos na multiplicação do canto pela voz do público, percebemos que a abertura às novas formas de letra, música, dança e relação (marcada no corpo da plateia pela abertura dos braços, gesto de acolhimento, aprovação e encontro) é também a possibilidade de construir um país. No clipe da canção, também de 1984, Marina aparece com o cabelo curto e bem à moda dos 1980, batom vermelho e brincos discretos, às vezes de óculos escuros, que

vemos nos vários *closes* em seu rosto. Quando Marina canta os versos finais, abre os braços, gerando a abertura da *chemise* preta por fora, deixando aparecer a camiseta branca por dentro, com as inscrições: “Brasil urgente — Diretas para presidente”.

O pesquisador Renato Gonçalves, autor da edição de *O livro do disco* sobre o álbum *Fullgás* em 2022, já havia registrado antes, no ensaio “O verso que quis nos ajudar a fazer um país”, uma reflexão atenta sobre o contexto histórico-cultural brasileiro daquele ano de 1984. Nesse texto, Gonçalves mostra como o caráter “fugaz” da pessoa a quem se dirige a canção aponta também “para a intensidade e a fugacidade das transformações que se davam”, naquela época, “em diversos níveis, potencializadas pelas incessantes inovações tecnológicas, pelo estabelecimento e fortalecimento dos processos de globalização e pelo discurso homogeneizado do consumo, vetores que atravessam o projeto de construção de um novo país.”¹

O autor chama atenção também para os processos de construção da canção, o uso da bateria eletrônica e dos sintetizadores por Marina, bem como a linha de baixo inspirada em “Billie Jean” de Michael Jackson, emoldurando os versos de Antonio Cicero, por sua vez, aproximados da linguagem moderna e direta da publicidade, assemelhando-se a *slogans*. É nessa chave que ele lê versos como “Nada de mal nos alcança” ou “Pois tendo você, meu brinquedo, nada machuca nem cansa”.

Nessa esteira, segue o autor analisando o próprio discurso da felicidade em chave política, uma promessa reincidente no Brasil. Lembremos que nos anos 1960 e 1970, a propaganda política brasileira

¹ <https://antoniocicero.blogspot.com/search/label/Renato%20Gon%C3%A7alves?m=0>. Último acesso: 26/12/2024.

investia imensamente na ideia da felicidade e do milagre econômico, materializado em uma profusão de outros bens de consumo, da Coca-Cola aos eletrodomésticos, que sempre se apresentavam enquanto promessa de felicidade nos slogans. Do mesmo modo, muitas canções alinhadas a um ideário de esquerda prometiam para o futuro a felicidade coletiva, em oposição a esta outra.¹ Renato Gonçalves observa argutamente a rima final da canção, “feliz” com “país”, nesse conjunto de articulações.

Em diálogo com essa leitura, vale ressaltar apenas a própria ambiguidade do gesto de incorporação dessa linguagem. Tal como nas canções tropicalistas, há um tensionamento entre o registro e o conteúdo, deixando um desvio entre a adesão e a crítica. É como se os chavões da canção romântica e da propaganda estivessem sendo utilizados para veicular sentidos outros, para o país e para a felicidade. Além disso, precisamos insistir no caráter político da vida privada, de modo que esse relacionamento amoroso, fluido e desimpedido, serve como parâmetro para a construção de um Brasil e de mundo diferente. E a canção em si exerce sua possibilidade de, mais que imitar a vida, incitá-la, isto é, a elaboração poética revela-se como forma de *fazer o mundo*, pela letra, música e dança.

Também é valioso para nossa discussão registrar que Marina e Cicero escreveram para o disco o “Manifesto Fullgás”. Vejamos um fragmento:

Já para nós, bom é ser contemporâneo ao mundo. Tomamos partido pelo presente e nele pelo mais full gás e mais fugaz. Se

¹ Tom Zé, em canção fundamental dos anos 1970, jogou luz irônica sobre isso ao compor “Menina amanhã de manhã”, que fala sobre uma felicidade que se impõe sobre todos, não deixando qualquer saída.

nossa música é política? Nossa música É a nossa política. Queremos descobrir novas possibilidades: não de fazer “arte”, mas de viver.

Chega de ideais repressivos, cagando regras, fingindo estar acima do tempo e dizendo por exemplo que devemos ser heterossexuais ou bissexuais ou que devemos ou que não devemos ter ciúmes, ou que temos que gostar da bossa nova ou fazer samba ou ser new wave.

Melhor para nós são a descoberta e a liberação dos desejos e gostos autênticos de cada um.¹

Fica evidente no fragmento o imperativo de se colocar de forma moderna, ou melhor, de modo contemporâneo ao mundo. Além disso, encontrar na postura existencial e estética (e na recusa de qualquer determinismo) uma dimensão política libertária. Assim, Marina e Cicero afirmam desde o começo do texto: “Somos brasileiros e estrangeiros”, defendendo a falta de fronteiras para a música. Afirmam também a falsidade de todas as purezas (na esteira da Tropicália de Hélio Oiticica, em que se lê que “A pureza é um mito”). Afirmam: “Fontes puras não existem. O Brasil vem da fusão de todas as águas, de todas as correntes culturais, da miscigenação”².

Caetano Veloso e Antonio Cicero se aproximaram em Londres a partir de 1969, já após o apogeu do movimento tropicalista entre 1967 e 1968, e já durante o exílio de Caetano. O artista registra a importância de Antonio Cicero como uma referência naquele período, e

¹ <https://rollingstone.com.br/musica/musica-manifesto-com-fullgas-marina-rompeu-amarras-com-o-passado-da-musica/>. Acesso em: 26 dez 2024.

² Na canção “Muda Brasil”, do disco *Todas* (1985), a tese aí defendida reverbera nos versos “Também sou daqui, xará/ Mas não creio em nada eterno/ Olha pra mim e vê na minha cara/ Mais de mil Brasis modernos// Você dentro da redoma e eu de fora/ E quem que é otário?/ Diga, Brasil/ Muda”.

valoriza essa influência no livro *Verdade tropical*. Em texto intitulado “O tropicalismo e a MPB”, Cicero defende posição próxima à do manifesto, ao explicar que o tropicalismo promoveu uma elucidação conceitual no debate sobre a canção:

Em suma, a elucidação conceitual efetuada pelo tropicalismo mostra que a MPB não tem limites pré-estabelecidos, pois não tem essência. Tal elucidação destrói as bases sobre as quais se consideravam como essencialmente ou privilegiadamente brasileiros determinados gêneros ou formas, em detrimento de outros; por outro lado, ela proporciona ao compositor/ cantor uma abertura sem preconceitos não só a toda a contemporaneidade mas também a toda a tradição, de um modo que não era sequer concebível, quando imperava a idolatria ou o fetichismo desta ou daquela forma tradicional. (CICERO, 2005, p. 72)

Assim, é possível compreender que a lírica de Cicero e Marina é herdeira dessa elucidação conceitual, que permite costurar a realidade brasileira à modernidade internacional e, especialmente a um projeto moderno, baseado na recusa das identidades fixas em favor do caráter contingente (*fugaz*) de todas as individualidades. A luta é por autenticidade, que ganha dimensão política ao desafiar o “mundo estranho” ou, se preferirmos, por não se enquadrar na lei.

POR QUE NÃO COM ELA?

A questão da sexualidade (e da liberdade) está presente desde as parcerias do primeiro disco (como em “Transas de amor”), e pode ser vista também em canções de *Certos acordes* (1981), onde está “Quem

é este rapaz”¹. Nela, os versos de abertura já se perguntam “Quem é esse rapaz que quando chega/ Brilha”, construindo poeticamente a vertigem do olhar para a beleza. Na segunda estrofe, afirma-se “Eu o vejo bonito e silencioso/ Dentro do peito acho que é fogo bravo/ Quero pegar mas sei que ainda não ousar”, retomando o frequente signo do fogo enquanto aceno do desejo.

O desdobramento entre a voz da cantora e do compositor promove uma bifurcação, entre a relação hetero e homossexual (nesse sentido, a ousadia de pegar o rapaz vem de um desejo perigoso, independente da orientação). No verso “O presente vive em sua pele”, a urgência encaminha a necessidade de realização do desejo, prometida na estrofe final, em que o ritmo dançante e o serpenteio dos sopros, dão força aos versos: “São tantas as respostas que eu não sei/ Mas me perguntar já é tão gostoso/ Ele tem algo perto, longe, gay/ E vou prová-lo quente e carinhoso”. O prazer do próprio questionamento (a palavra “gostoso” empresta-se facilmente ao rapaz), as contradições misteriosas, entre o longe e o perto, o gay e o não gay, vão estabelecendo os jogos da canção (a dúvida sobre o outro aponta não só para o embaçamento da fronteira entre as sexualidades, como a própria possibilidade da voz feminina ou masculina alcançá-lo, ambas em chave transgressiva).

No mesmo disco está “O lado quente do ser”, outra parceria entre Cicero e Marina que promove interessantes desdobramentos entre os gêneros e a natureza da canção. A letra de Cicero começa afirmando: “Eu gosto de ser mulher/ Sonhar arder de amor/ Desde que sou uma menina” e termina em “Eu gosto de ser mulher/ Que mostra mais o

¹ https://marinalima.com.br/wp-content/uploads/2021/04/Marina_Lima_Musica_e_Letra.pdf, p. 74.

que sente/ O lado quente do ser/ E canta mais docemente”¹. Na voz de Marina (ou de Bethânia), vemos uma afirmação do feminino, jogando com questões de gênero, mas também com a possibilidade de uma existência mais “quente” e autêntica. Do mesmo modo, a autoria de um homem para uma canção em primeira pessoa sobre o feminino aponta menos para um jogo *queer* do que para a possibilidade da canção (e da ficção) de promover o permanente exercício da contingência, e da possibilidade de se projetar para além das determinações.

No disco *Fullgás*, além da canção-título já analisada, vale citar uma gravação importante para esse debate, que é a de “Mesmo que seja eu”, uma parceria de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, em que o refrão afirma “Um homem pra chamar de seu/ Mesmo que seja eu”. Na composição original, a canção investe no mito do *bad boy*, afinado com o universo rock’n’roll da jovem guarda. Ao passar para a voz de Marina, que faz diversas entonações cheias de veneno, a canção passa a dizer outra coisa, sugerindo a possibilidade do amor lésbico, de um lado, e da ultrapassagem de expectativas de gênero, do outro. Lembremos que isso está posto em um disco de 1984, em pleno processo de reivindicação democrática, fazendo novamente a canção deslizar do pessoal ao político.

No disco seguinte, *Todas* (1985), a canção de abertura é outra parceria de Cicero e Marina que trabalha com esses deslocamentos. A canção “Difícil” começa com “Eu disse: não/ Ela não ouvia/ Mandei um sim/ Logo serviu/ Então pensei: ela é bela/ Por que não com ela?/ Sexo é bom!” (seguida de um “uh” gutural da cantora). Mais

¹ https://marinalima.com.br/wp-content/uploads/2021/04/Marina_Lima_Musica_e_Letra.pdf, p. 77.

uma vez a canção joga com uma tensão, um jogo de sedução que convida antes ao questionamento sobre as possibilidades de relação. Mais uma vez também, é curioso pensar na bifurcação entre a voz de Cicero e a de Marina dando materialidade aos mesmos versos, e depositando em ambas as situações a possibilidade de transgressão. A alma caíada, a cobra do paraíso, o fogo e o veneno, reverberam aqui nos versos finais: “Nem quero pensar/ Quando a picada vem/ Mas paixão e gozo/ Isso vicia/ Aí garota, eu gosto assim/ Difícil”...

A CIDADE E AS CANÇÕES

Como já dissemos, “A cidade e os livros”, publicado em livro homônimo de 2020, é o título de um poema de Antonio Cicero em que um sujeito lírico jovem conta sobre o fascínio com suas primeiras experiências urbanas no centro da cidade do Rio. O poema começa dizendo: “O Rio de Janeiro parecia inesgotável/ àquele adolescente que era eu”. A “cidade proibida” aparece representada com sua “multidão”, seus “becos, travessas, avenidas, galerias, cinemas, livrarias”, e suas esquinas. O poema também lida com os prolongamentos da sua experiência particular, enquanto sujeito específico em uma cidade específica, para a experiência generalizante dos indivíduos nas cidades modernas. No final, o eu lírico volta-se para o presente dele em relação à cidade: “Hoje é diferente,/ pois todas as cidades encolheram,/ são previsíveis, dão claustrofobia/ e até dariam tédio, se não fossem/ os livros infinitos que contêm.”.

Mais uma vez, a sintaxe labiríntica cria uma interessante reciprocidade entre sujeito e objeto, em “se não fossem os livros infinitos que [as cidades] contêm”. A elipse do sujeito de “contém” provoca

uma leve confusão entre sujeito e objeto direto, ambos sintagmas nominais não preposicionados, de modo que as cidades contêm os livros, mas, em alguma medida, os livros também criam e recriam as cidades. Essa espécie de encantamento (ou ânimo) dado entre a experiência urbana e o repertório literário é verdadeiro também para as canções, de modo que é frequente o trânsito profundo entre sujeitos (corpos), cidades e canções.

O pensador francês Michel Collot desenvolveu importantes reflexões sobre poesia e paisagem, especialmente observando, em chave fenomenológica, a experiência de fluxo contínuo entre interioridade e exterioridade na experiência de apreensão de uma paisagem. Nesse sentido, o autor chega a citar a imagem da Fita de Mobius como chave de imagem possível para que entendamos o campo de experiência que se constrói quando tentamos captar uma paisagem. O autor também esclarece como o próprio poema pode ser visto enquanto paisagem, na medida que ativa, sinestesticamente, semelhante fluxo entre sujeito e mundo, mediados pela linguagem. Collot também observa uma espécie de crise da paisagem instalada na modernidade, justamente porque as transformações do mundo exterior e suas repercussões no mundo interior desestabilizam também a linguagem que tenta dar conta dessa experiência.

A modernidade (e a poesia moderna) é também um dos temas preferidos da reflexão de Antonio Cicero enquanto filósofo. Em obras como *O mundo desde o fim*, o autor reflete sobre o *cogito* cartesiano, pensando a modernidade a partir de seu caráter contingente, negativo, *agoral*, isto é, o moderno existe porque nega o eixo positivo, absoluto e permanente. E essa modernidade só é possível por meio do

pensamento do sujeito, a quem cabe a agência do processo de negação do permanente e aceitação do provisório.

Nesse sentido, em muitos de seus poemas e letras, é possível identificar uma triangulação entre o sujeito, a cidade (em especial, o Rio de Janeiro) e a *poesia* (entendida aqui não só como fazer poético, como também o produto dessa criação, em forma de poemas e canções). Esse atravessamento está permanentemente atrelado a um componente moderno, que é um de seus principais interesses de reflexão filosófica. Veja-se que os livros e as canções também se atrelam às cidades modernas (e suas paisagens), seja porque as representam ou mencionam, seja porque se associam a vivências de determinados espaços.

Uma canção emblemática que permite associar essas reflexões é “Virgem”, parceria de Antonio Cicero e Marina Lima em álbum homônimo de 1987. Nessa canção, há um atravessamento (e um exercício de dissociação-associação entre sujeito, canção e paisagem), que reverbera “A cidade e os livros”, na medida em que promove intertextualidades com os poemas “Os inocentes do Leblon” e “Noturno à janela do apartamento”, ambos de *Sentimento do mundo* (1940) de Carlos Drummond de Andrade.

A composição fala, em primeiro plano, sobre uma disjunção amorosa que tem a cidade do Rio de Janeiro como cenário. Mais especificamente, um eu-lírico fala a um interlocutor sobre essa separação, utilizando imagens específicas da paisagem do Leblon. O bairro da zona sul carioca, um dos mais caros do Rio, está situado na sequência da orla que se estende por Leme, Copacabana e Ipanema, terminando na subida da Avenida Niemeyer. Analisemos a letra, que segue na íntegra:

As coisas não precisam de você
Quem disse que eu
Tinha que precisar?
As luzes brilham no Vidigal
E não precisam de você
Os Dois Irmãos também não precisam

O Hotel Marina quando acende
Não é por nós dois
Nem lembra o nosso amor
Os inocentes do Leblon
Esses não sabem de você
E o Farol da Ilha só gira agora

Por outros olhos e armadilhas
Outros olhos e armadilhas
Outros olhos e armadilhas¹

A princípio, seria conveniente esclarecer o enquadramento da paisagem construída pela canção. Situados de algum ponto no limite entre as orlas de Ipanema e Leblon (isto é, entre a avenida Vieira Souto e a Delfim Moreira), é possível avistar, seguindo as faixas do mar à esquerda e das pistas e prédios à direita, um amplo quadro composto pelo oceano, pelo morro do Vidigal iluminado e, mais ao alto, o Morro Dois Irmãos. É noite na cidade. À direita, quase no fim da avenida que contorna o bairro, podemos ver o prédio alto de um hotel, cujo letreiro vermelho luminoso indica seu nome: Marina. Se olharmos na direção do mar à nossa esquerda, veremos ao longe uma pequena ilha, chamada Ilha Rasa, onde se situa um farol, que é mais um foco luminoso da letra. Além disso, é possível pressupor, com

¹ https://marinalima.com.br/wp-content/uploads/2021/04/Marina_Lima_Musica_e_Letra.pdf, p. 226.

menos ênfase, a iluminação geral do calçadão e dos prédios da orla (mais à direita).¹

A face mais superficial da canção se empenha em dizer a um interlocutor que nem sujeito lírico nem paisagem precisam dele para existir: os moradores do Leblon não sabem dele, as luzes do Vidigal e do Hotel Marina não precisam dele, tampouco o Farol da Ilha que brilha naquele momento. A iluminação da cidade, ainda que palco do encontro amoroso, segue indiferente à dissolução da relação; e quase que aponta outras tantas possibilidades de encontros amorosos em “outros olhos e armadilhas”. A princípio é o que temos: uma típica canção de amor e desencontro.

No entanto, a letra começa com um verso que pode ganhar outros contornos no conjunto da composição, ainda mais quando sabemos que seu compositor é também um filósofo: “As coisas não precisam de você”. Essa afirmação nos reporta à dualidade entre os *númenos* e os fenômenos na filosofia kantiana, isto é, entre a “coisa-em-si” e suas manifestações (fenomenologicamente) percebidas por um sujeito. Note-se aqui a escolha do substantivo “coisas”, que reforça essa possibilidade de leitura. Os versos imediatamente seguintes aparecem depois de breve pausa no canto, e devolvem à frase à sua dimensão mais cotidiana e despojada: “Quem disse que eu/ tinha que precisar?”. Somos apresentados a uma argumentação lógica dedutiva, afinal, já que todas as coisas existiriam independentemente do interlocutor, a voz que fala na canção conclui que também seguirá existindo após a ruptura.

¹ Sugiro fortemente que se pesquem as imagens da orla do Leblon, do Farol da Ilha Rasa, do Hotel Marina e do Morro Dois Irmãos antes de seguir.

Todos os outros exemplos caminham na mesma direção e, além de reforçarem essa cisão entre o interlocutor e paisagem, também se concretizam em forma de reiteraões e epístrofes, que contribuem para a musicalidade: “não precisam de você”, “não precisam de você”, “também não... precisam”, “não é por nós dois”, “não sabem de você”. Aliás, o caráter de negatividade e de agoralidade performado na canção na relação entre sujeito e mundo reforça também a relação desses valores com os da arte (e da lírica) moderna, tantas vezes explicada por Antonio Cicero em obras como *O mundo desde o fim* e *Finalidades sem fim*. É também pelo princípio cartesiano em que se fundamentam as dualidades entre positividade e negatividade, e se cria a modernidade na antítese que dá relevo aos elementos contingenciais, efêmeros, provisórios e negativos do sujeito em relação ao mundo.

Há mais uma camada nesse conjunto: duas referências à obra *Sentimento do mundo* de Carlos Drummond de Andrade, livro de 1940 (década decisiva para o desenvolvimento de alguns de seus poemas mais emblemáticos na tentativa de descrever a relação entre o sujeito (*gauche*), o mundo (*caduco*) e a linguagem. Um dos poemas tem por título justamente “Inocentes do Leblon”:

Os inocentes do Leblon
não viram o navio entrar.
Trouxe bailarinas?
trouxe imigrantes?
trouxe um grama de rádio?
Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas, e esquecem.
(ANDRADE, 2015, p. 70)

O poema acaba se situando também nos limites da praia, o que permite também ativar os muitos simbolismos do mar (e do navio), reportando-se a diferentes trânsitos históricos e semânticos (nesse navio simbólico cabem as consequências mais diretamente relacionadas ao contexto da 2ª Guerra Mundial, mas, por extensão, podemos imaginar os diversos tráficos de pessoas, os processos de colonização, a escravidão e as diásporas provocadas por violências diversas). Do outro lado, os membros da elite burguesa do rico bairro carioca aproveitam a praia indiferentes aos problemas do mundo. A inocência aqui é ironia e cobrança, um chamado à responsabilização de classe via consciência social.¹

A indiferença dos “inocentes do Leblon” atinge aqui também o próprio interlocutor da canção, igualmente ignorado pelos habitantes do poema de Drummond. Aliás, poderíamos até desdobrar a menção do livro a uma percepção da integração na paisagem da cisão social entre favela e asfalto. Nesse sentido, as luzes do Morro do Vidigal iluminam o bairro rico e seus moradores indiferentes. A canção que, em primeiro plano, pode ser lida na chave de uma ruptura amorosa no cenário da cidade, acaba também incorporando as contradições sociais presentes na paisagem, e apontando para o próprio atravessamento da cidade pelos livros, tal como o poeta Antonio Cicero propõe em seu célebre poema, isto é, a cidade é também a imaginação da cidade, suas projeções literárias, cancionais, artísticas. Nesse sentido,

¹ No show que Cicero e Marina fazem juntos em 2017, o primeiro relata que, antes de saber da referência do livro, os irmãos ouviam o pai brincar com eles, chamando-os de “os inocentes do Leblon”, quando moravam nesse bairro, o que confirma os muitos atravessamentos entre os sujeitos, as cidades e os textos poéticos.

a percepção da paisagem está imbricada também na experiência cultural do interlocutor.

Além deste, é preciso lembrar que o poema que encerra *Sentimento do mundo* chama-se justamente “Noturno à janela do apartamento” em que o poeta usa exatamente a paisagem noturna da orla carioca para avistar um “cubo de treva” sobre o qual começa um exercício de contemplação reflexiva. O poema termina assim: “A alma severa se interroga/ e logo se cala. E não sabe/ se é noite, mar ou distância.// Triste farol da ilha Rasa” (DRUMMOND, 2015, p. 82). Assim, o Farol que gira na canção também esconde (e ilumina) a questão da paisagem filtrada pela poesia drummondiana.

Devemos observar ainda os outros jogos entre pessoalidade e impessoalidade que se estabelecem no texto. A começar pelo título “Virgem”, que poderia apontar para uma tentativa de construir a *inocência* de uma das partes ou a virgindade da paisagem — “as coisas em si”, não tocadas pelos sentidos do sujeito ou não atravessadas pela experiência da relação amorosa vivida na cidade tão propícia ao lirismo do mar ao anoitecer. No entanto, a artista Marina Lima pertence justamente ao signo de virgem, o que inclusive dá mais força ao título da canção e do disco, como marca de sua personalidade artística.

O libriano Antonio Cicero também joga com o nome do hotel (que se chama *Marina*) e com o próprio Dois Irmãos que, sem o substantivo “Morro”, abre a possibilidade de compreensão de que são pessoas e, por extensão, nos lembram ludicamente a relação de parentesco entre os autores da composição. Há ainda o deslocamento final do foco, dos dois personagens da relação para os “outros olhos”, apontamento para as novas possibilidades de relação e de sedução, que

veem a mesma paisagem, de outras formas, e que se oferecem como armadilha, perigo e ilusão.

Por fim, é importante perceber que a própria canção está cheia de elementos musicais que reforçam o movimento geral das tensões que estamos analisando. Em primeiro lugar, a balada *new wave* dos anos 1980 já nos remete imediatamente a essa sonoridade cosmopolita filtrada pela estética moderna e despojada da zona sul carioca, que também se projeta na canção na própria dicção de Marina. Para além de seus “s” palatais, a artista usa uma série de outros elementos de vocalização (as pausas, as soprosidades, os gritos e sussuros, o despojamento da emissão) que contribuem materialmente para a construção da paisagem do Rio de Janeiro daquela década. E não seria excessivo ver nas regularidades dos tempos da canção (e nas marcações sintéticas regulares) o próprio giro circular do farol mencionado, contornando de luzes e sombras as dualidades apresentadas no conjunto da canção.

O SENTIMENTO DO MUNDO

É interessante que sejam justamente poemas de *Sentimento do mundo* de Drummond que aparecem na canção de Cicero e Marina, uma vez que *o mundo* aparece recorrentemente em suas parcerias. Já no primeiro disco de Marina, *Simples como fogo* (1979), a faixa título faz alusão aos versos de “Chave do mundo”, que se encerra afirmando “Mas a chave do mundo/ É ser exatamente assim como ele/ Cruel como o mundo e tão simples”. Pouco tempo depois, a artista lançou “Charme do mundo” (*Certos acordes*, 1981), em que se fala sobre um mundo que “faz charme” e “sabe como encantar”. Esse fascínio pelo

mundo, apresentado como objeto de interesse e sedução (simples e misterioso, cruel e charmoso), acaba atravessando centralmente o universo criativo dos dois irmãos.

Valeria citar outras canções de Marina e Cicero, como “Pra começar” (*Todas ao vivo*, 1986), já no momento de abertura política do Brasil. Diz a canção: “Pra começar/ Quem vai colar/ Os tais caquinhos/ Do velho mundo/ Pátrias, famílias, religiões/ E preconceitos/ Quebrou não tem mais jeito”. O jogo entre o velho mundo (o “mundo estranho”? o “mundo caduco”? o Brasil arcaico?) e o novo conduz a um imperativo de modernidade, que aponta para o princípio negativo que rege a modernidade: negar-se à estrutura mental conservadora e sua mitificação da pátria, da família e da religião¹ (colocadas no plural, transcendendo o caso específico do contexto brasileiro daquele momento) e a repressão dela decorrente de novas manifestações do gênero e da sexualidade em nome desses antigos valores. O mundo e o sujeito aparecem aqui novamente em sua mútua relação de transformação.

Por fim, lembremos de “Fullgás”, do disco homônimo de 1984, que fala sobre um mundo feito segundo o parâmetro de fluidez da relação amorosa, bem como feito de letra, música e dança. Como já vimos, quem pode “guardar” o instante transitório é justamente o poema e a canção, que criam e recriam o mundo, iluminam-no e são por ele iluminados, avançam sobre os princípios conservadores e viabilizam a vida democrática e plural.

¹ Vale lembrar formulação semelhante no poema “Sair” de *A cidade e os livros*, que começa propondo exatamente: “Largar o cobertor, a cama, o/ medo, o terço, o quarto, largar/ toda simbologia e religião; largar o/ espírito, largar a alma, abrir a/ porta principal e sair”.

PRA TERMINAR

Em 2017, Antonio Cicero e Marina Lima fizeram um show juntos para o projeto Unimúsica, com um repertório que tinha alguns dos clássicos aqui analisados, como “Charme do mundo”, “Fullgás”, “Pra começar” e “Virgem”, além de “Acontecimentos”, “Três” e “À francesa”, esta última, uma parceria de Antonio Cicero e Cláudio Zoli, em que se afirma que “os momentos felizes não estão escondidos nem no passado nem no futuro”. O tema da saída, neste caso à francesa, aparece em outros poemas de Cicero, como “Sair” e “Huis Clos”.

Escrevo este texto pouco tempo depois de ver o show de Marina Lima, neste ano de 2024, no Circo Voador, no Rio de Janeiro, o primeiro depois da saída de Antonio Cicero de cena. Em verdade, as canções têm essa força de permanência, de presentificar o acúmulo de tempos, para trás e adiante. O show foi emocionante. As pessoas cantavam as canções, dançavam, ora de olhos fechados, ora cantando para o palco, ora para outras pessoas. Tudo de soava sedutor, profundamente brasileiro e muito internacional, marcadamente geracional e, ao mesmo tempo, moderníssimo.

Penso, por fim, no fato de Marina e Cicero serem contemporâneos a este primeiro quarto do século XXI, que é um evidente desdobramento dos acontecimentos da segunda metade do século passado. As contradições estão postas. As discussões sobre as questões de raça, gênero e sexualidade avançaram e tiveram conquistas pragmáticas, muito por conta do investimento coletivo, intelectual e político no sentido da afirmação das identidades, na esteira de processos das décadas de 1960, 1970 e 1980. Por outro lado, Cicero constantemente

pontuou a necessidade de não perdermos a dimensão de contingência de todas as identidades. Nesse sentido, para Cicero, faltava ainda que a modernidade se cumprisse totalmente, como possibilidade de garantir o direito de todas as pessoas à singularidade, à fluidez e às liberdades individuais, existenciais e políticas.¹

“Fullgás”, energética e efêmera, fala sobre um país em luta pela democracia nos anos 1980, mas está perfeitamente alinhada à possibilidade de pensar o mundo presente, onde tudo está. Hoje vivemos os desdobramentos de uma ameaça à democracia no Brasil e no mundo, com a ascensão da extrema-direita e o vigor de discursos reacionários que trazem à tona as heranças autoritárias, patriarcais, escravocratas e coloniais do país. Do outro lado, na hora do show, ao som de Marina (e de Cicero), o público dançava na Lapa, de braços abertos, cantando a plenos pulmões: “Você me abre seus braços/ E a gente faz um país”. Um país que segue sendo feito, com grande efeito e com evidentes limitações, de canções. O Circo Voador, quando acende, é por quem?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, *Carlos Drummond de*. **Obra completa**. Nova Aguilar, 2012.

CICERO, Antonio. **Guardar**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

¹ Em “O agoral”, incluído em *O mundo desde o fim*, Cicero afirma: “Negação do centro positivo, centro negativo do mundo, o artista, de fato — e cada ser humano, de direito — é excêntrico em relação a qualquer centro positivo, ou melhor, centro positivo ou convencional. Como poderia resultar do desejo inevitavelmente esteticista de ser contemporâneo o que só surge feito negação, intempestividade, estranheza, extemporaneidade?” (Cicero, 1995, p 75)

- _____. **A cidade e os livros**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. **Porventura**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- _____. **O mundo desde o fim**. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1995.
- _____. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2021.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- JAFFE, Noemi. **Do princípio às criaturas — Análise de A cidade e os livros de Antonio Cicero**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2007.
- GONÇALVES, Renato. **Marina Lima: Fullgás — O livro do disco**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.