



Delicadeza e conflito na música: Los Hermanos e outras ressonâncias¹

Paulo Gajanigo

Há certo tipo de canto, certa sutileza na voz, que tem reverberado na música brasileira. Se espalha em pequenas ondas, deixando marcas cada vez mais profundas. Diferente dos movimentos conhecidos na música popular brasileira, não é possível encontrar laços nítidos entre músicos. Não é a Bossa Nova, não é a Tropicália, é algo mais etéreo, não tem referência geográfica clara nem um circuito cultural específico.

Na ausência de um movimento claro de identidade gerada por laços fortes, a tarefa de nomear está do lado da crítica. O músico Rômulo Fróes tem sido o principal vocalizador do que se está chamando de nova música brasileira. Para Fróes, a geração a ser nomeada tem uma determinante fundamental: “ela foi moldada por um novo modo de produção musical. Até o começo dos anos 1990, o caminho para um artista chegar ao disco era muito difícil, pra não dizer quase impossível, se pensarmos que o filtro criado pelas grandes gravadoras para a produção de um disco era, antes de tudo, econômico” (2009). Para o músico, essa nova situação permite maior domínio técnico do artista sobre o processo de produção e tem consequências estéticas. Há um gosto pelo detalhe, por cada pequeno processo. Essa artesanaria está envolvida por um ambiente *vintage*, que, derivando da indicação de Fróes, aparece na sonoridade por vezes propositalmente arcaica, numa conexão tropicalista entre instrumentos musicais de alta tecnologia e os instrumentos mais singelos. Ou mesmo na captação de som aparentemente despreziosa. Esse ambiente é o pequeno estúdio, às vezes na própria casa, com pequenos equipamentos, modernos e portáteis: o símbolo da atual indústria *vintage*.

Fróes afirma que, nessa nova cena musical, Los Hermanos é a maior expressão (Vianna, 2011). A identificação de Los Hermanos como signo da geração, ainda que nos ajude por criar uma referência, nos joga em outro redemoinho, para usar um termo de Fróes (2012). A compreensão do que é efetivado pelo Los Hermanos está ainda em estágio inicial. Destaca-se o *insight* de José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski sobre a canção expandida e o ensaio de Paulo da Costa e Silva (2014) sobre a relação entre a banda e a chamada geração Y. Ambas as contribuições nos sugerem que Los Hermanos ocupa um ponto central no nó geracional. Wisnik e Nestrovski destacam que a canção expandida desenvolvida por Los Hermanos tem repercussão de massa e revela uma sensibilidade nova, não afeita ao ritmo frenético e à rapidez (Vianna, 2011). Costa e Silva (2014) acredita que

(...) uma banda como o Los Hermanos foi capaz de captar com sutileza o estado de espírito dessa geração. Álbuns como “Bloco do eu sozinho” e “Ventura” abrem verdadeiras janelas para os anseios e dilemas dos filhos da velha classe média, agora vistos sob sua própria perspectiva, e não mais pelo crivo geracional dos pais.

A compreensão da originalidade da banda e suas ressonâncias na música passa pelo papel desempenhado no desenho geracional. Sigo as indicações acima, acrescentando um outro aspecto que, a meu ver, pode ajudar nessa tarefa. Em Los Hermanos, vemos a conformação de um ambiente e de uma ética que configuram uma estética. Essa estética servirá como um dispositivo, ressoando em outros artistas. Trata-se de uma estética derivada de uma ética da delicadeza.

Minha hipótese é de que Los Hermanos foi um importante articulador de sentimentos ligados a uma geração e uma situação; e de que compreender que tipo de estrutura de sentimentos é formulada pode nos ajudar a entender algumas das conexões entre músicos que estão sendo apontados com certa unidade. A identidade e poder de reverberação da banda parece estar nessa articulação. Nesse sentido, não se deve separar os aspectos éticos e estéticos de sua música. Suas soluções estéticas partem de problemas situacionais, éticos e sua influência estaria em propor tipo de resposta a uma situação.

A constituição dessa ética parece ter se articulado progressivamente de forma que seu público pôde acompanhar o caminho. Essa característica de música de formação, pela qual o problema é apresentado e vai ganhando desenvolvimento com o passar dos discos, potencializa o caráter representativo da banda, que passa assim a oferecer não só uma forma artística para uma geração, mas torna-se efetivamente um articulador sentimental ao ser colocado como referência que permanece com o tempo, pelo qual o público vai pensando a si mesmo. Início, portanto, retomando esse caminho da banda. Depois, tratarei de algumas ressonâncias em outros artis-

tas, considerando os dilemas dessa ética da delicadeza. E, por fim, tecerei algumas observações sobre suas possíveis ressonâncias políticas.

O caminho de Los Hermanos

A banda ficou nacionalmente conhecida já em seu primeiro disco por meio do hit *Anna Julia*, que foi uma das mais tocadas na rádio entre 1999 e 2000. O primeiro disco traz músicas que em geral apresentam um “eu” sofredor, fragilizado, traído ou abandonado – que se assemelha muito à música romântica que foi pejorativamente classificada como brega ou cafona, com a exceção dos arranjos, bem mais pesados. Na música *Tenha dó*, canta-se: “Traição já é demais, então você me diz / Que me ama, que sem mim você não vive / Que foi apenas um deslize, que você preza pelo meu amor / Tenha dó, não merces o afago nem de Deus nem do Diabo / Quanto mais da mão que um dia eu dei pra ti”. Não seria estranho ouvir Odair José cantar essa letra, ou a de *Lágrimas sofridas*: “Pra você princesa, dediquei a minha vida / Levo desse amor, o seu rancor e uma ferida / Apesar de tudo, minha linda, não te odeio / Mas sem tua boca inclino a morte sem receio”.

A música de Los Hermanos se aproxima da música popular cafona por ter como centro a desilusão amorosa e a condição de derrotado cotidiano. O sentimentalismo em Los Hermanos traz esse elemento de derrota, de desilusão. No entanto, junto a isso, encontra-se um contraponto. O desespero não lhe rouba todas as alternativas. Na música *Azedume*, canta-se por dignidade: “A lágrima que escorre do meu peito / É de direito, pois eu sei que tens um outro alguém / Mas peço pra que, um dia, se pensares em trazer-me seus olhares / Faça porque te convém”. O limite ao desespero desenha uma condição instável, o “eu” se apresenta fragilizado mas, ao mesmo tempo, tenta manter sua dignidade. Essa tensão entre fragilidade e dignidade é um fio importante que ligará o primeiro disco aos seguintes, apesar de notória mudança na música da banda com o segundo disco.

Uma importante diferença entre o primeiro e o segundo disco é a alteração do cenário. O universo cantado pela banda passa de um universo restrito ao relacionamento amoroso, com no máximo três personagens, o “eu”, a amada e o outro, para a aparição de um ambiente externo. Na primeira música do disco *O bloco do eu sozinho*, que parece ter inspirado o título do disco, aparece a famosa imagem do carnaval: “Todo dia um ninguém José acorda já deitado / Todo dia, ainda de pé, o Zé dorme acordado / Todo dia o dia não quer raiar o sol do dia / Toda trilha é andada com a fé de quem crê no ditado / De que o dia insiste em nascer / Mas o dia insiste em nascer pra ver deitar o novo”. Essa repetição do “todo dia” traz a sensação de uma vida banal, mecânica, tal como cantada por Chico Buarque em *Cotidiano*. Essa banalidade engloba inclusive o carnaval, com *Todo samba tem um refrão pra levantar o bloco*. E o irônico refrão: “Deixa eu brincar de ser feliz, deixa eu pintar o meu nariz!”

Aparece assim um mundo banal, estranho à realização pessoal e no qual a felicidade só pode existir como uma fuga por meio de certo autismo.

É curiosa a imagem do carnaval, que na música popular foi muito usada para representar os sentimentos autênticos do povo. Ou, em parte do Tropicalismo, para dar forma alegórica a um país dos contrastes. Los Hermanos, nesse sentido, se alinha mais a uma visão ácida do tropicalista Tom Zé sobre o carnaval e o samba, já indicando o uso imperativo da felicidade e da euforia que aparecia como alicerce do projeto de desenvolvimento da nação e hoje aparece como um grande negócio, que, da mesma forma, dá ares imperativos à busca por alegria. Agora, trata-se de um Brasil pós-tropicalista no qual o encontro entre Brasil arcaico e moderno já não aparece como contraste, mas por meio de um *degradé* de um mundo mercantilizado. A imagem do carnaval, seja como força popular, seja como signo do contraste, ganha aqui outro significado: a imagem da exigência consumista.

Em geral, o mundo nas músicas de Los Hermanos aparecerá como ambiente hostil ao indivíduo. Mas a vida íntima também não oferece sucesso, não consegue compensar como um bom refúgio. A solidão sempre volta, como tônica dominante. Essa paisagem é a principal marca sonora da banda: um vocal que sussurra ou que grita baixo e um acompanhamento instrumental que fala alto, tendo sua força maior no uso dos metais. Esse contraste é estrutural na banda e o acompanha por quase toda a obra.

Luiz Tatit tem uma teoria sobre a canção brasileira na qual afirma que esta transita constantemente entre o procedimento bossa-novista e tropicalista. A Bossa Nova se constituiu como marco zero da canção brasileira por ter sido uma redução total da canção, subtraindo todos os tipos de floreios (2004: 81). Já para o Tropicalismo “precisamos de todas as dicções – comerciais ou não-comerciais – para que a linguagem funcione em sua plenitude” (2004: 89). Para Tatit, os músicos uma hora ou outra se veem levados a adotar a redução bossa-novista, como forma de limpar a música de floreios e modismos excessivos, ora de ampliar o repertório sonoro para sair da mesmice. O trabalho da banda Los Hermanos me parece paradoxal: ao mesmo tempo em que há uma redução no canto², que vai ao essencial da dicção – diminuindo floreios não próprios da fala –, amplia a referência no elemento instrumental, fazendo dela o canal de inserção de diversos ritmos e tradições. O efeito é o desenho de um contraste entre o vocal e o instrumental que acaba por ser uma base irônica para tudo o que é tocado: um carnaval melancólico, uma euforia forçada. Para esse efeito, uma citação importante é a música balcânica na banda, mas não só restrita a eles – há muitas bandas também que têm essa influência, por exemplo, a Orquestra Voadora –, e que oferece um quadro bem útil: uma música melancólica, mas intensa, instrumentalmente próxima da marchinha, mas não rápida o suficiente. O efeito sonoro é de uma marchinha deslocada, na qual o ouvinte não consegue se identificar, é como se ouvíssemos uma marchinha que não nos toma pela euforia, é como se o sopro estivesse sempre atrasado.



Este estranhamento parece dialogar com um momento de crise da hegemonia neoliberal. Os dois primeiros discos da banda são de 1999 e 2001. A virada do século foi um período instável politicamente no Brasil. Os 10 anos de política econômica neoliberal significaram a ampliação da lógica mercantil, por meio das desregulações e das privatizações, e um aumento da concentração de renda. O cenário desenhado, passado a animação pelo fim da inflação galopante, não era otimista. A vitória de Lula em 2002 claramente foi produzida por um sentimento de desgaste desse modelo. Como mostrou Marcelo Carcanholo, independente das candidaturas serem governistas ou de oposição, todas apontavam para uma mudança.

Isto significava, implicitamente, o reconhecimento do fracasso do governo anterior para oferecer as promessas da estratégia neoliberal de retomada do crescimento e do desenvolvimento do país. (...) A vitória do candidato Lula parecia trazer consigo as esperanças, não apenas no Brasil, mas no restante da América Latina, de que a hegemonia neoliberal começaria a declinar (2010: 112).

A intensificação da lógica de mercado veio com gosto amargo de aumento do desemprego e piora na distribuição de renda. É significativo o fato de que o setor que deu maior parcela de votos a Lula foi o de jovens. A música da banda Los Hermanos parece captar em parte um sentimento de parcelas dos jovens ao desenhar o mundo externo como hostil. Essa negatividade está relacionada com as consequências do aprofundamento da lógica do mercado na vida, como deixa bem claro algumas composições do terceiro disco, de 2003. A emblemática música *O vencedor* parece um canto da desistência de jogar com os valores do neoliberalismo.

Olha lá, quem vem do lado oposto / Vem sem gosto de viver / Olha lá, que os bravos são / Escravos são e salvos de sofrer / Olha lá, quem acha que perder / É ser menor na vida / Olha lá, quem sempre quer vitória / E perde a glória de chorar / Eu que já não quero mais ser um vencedor / Levo a vida devagar pra não faltar amor.

Na música *Cara estranho*, Camelo descreve um homem incapaz de manter a aparência de tranquilidade e força, um homem que tenta se assemelhar à imagem das celebridades, das figuras que vencem “a briga sem suar”. Tematiza a difícil arte de vencer sem demonstrar fraqueza: “Olha lá quem sempre quer vitória / e perde a glória de chorar”.

É no disco *Ventura* que está mais desenvolvida a visão de mundo da banda, o mundo exterior e interior aparecem ligados, o drama íntimo do amor perdido, a impossibilidade da felicidade, se liga a um mundo exterior que exige um compor-





tamento frio, uma força falsa, uma competitividade autodestrutiva. Nesse disco, o “eu” ganha traços mais positivos, em que o canto soa mais autoconfiante. Em *Conversa de botas batidas*, há a imagem do despertar, do ir ao mundo, de parar de fugir. “Abre a janela agora / Deixa que o sol te veja / É só lembrar que o amor é tão maior / Que estamos sós no céu / Abre as cortinas pra mim / Que eu não me escondo de ninguém / O amor já desvendou nosso lugar / E agora está de bem”.

Nesse disco, vemos o mundo hostil, abstratamente ameaçador, e o refúgio na vida íntima se reconfigurarem num cenário em que a fragilidade da vida íntima passa a ser referência de ação na vida pública, ponto de referência para a crítica do ser competitivo, infeliz e falsamente forte. Surge, a meu ver, uma ética que podemos chamar de ética da delicadeza, uma ética que toma a fragilidade como constitutiva do ser, não negativamente, como algo vergonhoso, mas como traço a ser reconhecido. Esse ponto encontra o auge da manifestação na música *De onde vem a calma*. Marcelo Camelo descreve um ser frágil, em dúvida, inseguro, que não esconde que precisa dos outros. E, ao longo da música, esse anti-herói vai ganhando confiança, aceitando sua fragilidade. A calma aqui parece ser a síntese de uma vitória contra o desespero da rejeição amorosa e a agitação competitiva do mundo exterior. A música termina com um pequeno hino, um canto de aceitação de si. “Eu não vou mudar, não / Eu vou ficar são / Mesmo se for só / Não vou ceder / Deus vai dar aval sim / O mal vai ter fim / E no final, assim, calado / Eu sei que vou ser coroado / Rei de mim”. Chega-se assim a uma forma madura da estética da banda, o que ocorre em compasso com o pleno desenvolvimento de uma ética: uma estrutura de sentimento – uma forma de sentir que é também uma referência de ação.

Para Raymond Williams, que formulou o conceito de estrutura de sentimento, a arte permite tanto a visualização das estruturas de sentimentos quanto é ela própria uma articuladora privilegiada desses sentimentos. Nas palavras de Lawrence Grossberg,

(...) textos artísticos tanto refratam quanto constituem a estrutura de sentimentos de seus contextos sociais. Por essa razão, de acordo com Williams, que é altamente valorizada. Não é somente a entrada e apresentação mais articulada da estrutura de sentimento, é também a produção mais honesta e reflexiva desta estrutura de sentimentos³ (1997: 147).

A música, especificamente, tem uma forte vocação para articular sentimentos. Como afirma José Miguel Wisnik, “A música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem” (2005: 26). Por ser um caminho entre impulsos, ritmos, imagens e discurso, a música popular





pode articular aquilo que está disperso e colocar essa experiência em um nível superior. Por isso, a identificação entre artista e plateia, mais do que um encontro entre iguais, significa uma descoberta. A música nos capta por vermos algo de nós nela, mas é algo que ainda não conhecemos de fato. Como articuladora de sentimentos, ela amadurece os ouvintes, revela algo novo, mas já íntimo.

Williams, sobre esse contato com estrutura de sentimentos por meio da arte, fala em uma estranha sensação de reconhecimento, “uma conexão com algo plenamente cognoscível, embora ainda não conhecido” (2014: 346). Em certos casos, esse reconhecimento tem um caráter explosivo. Segundo Williams, “O que pode estar acontecendo nessas ocasiões é que uma experiência que é de fato bastante ampla subitamente encontra uma forma semântica que a articula” (2013: 160).

A formação da referência

A recepção do segundo disco de Los Hermanos parece ter tido a forma de reconhecimento explosivo. Quando Los Hermanos o lançou, a gravadora resistiu. Havia o desejo por parte da gravadora de que se repetisse a estrutura do *hit Anna Julia*. O material apresentado pela banda, no entanto, era bem distante e novo para a indústria fonográfica. Sem referência prévia e um nicho garantido, o disco tinha grande risco comercial. Rodrigo Amarante, integrante da banda, resumiu o desconforto com a gravadora: “Hoje, com esses lances pré-apocalípticos de qualidade total, há na lógica comercial essa história de atender a um público supostamente sentado em cadeiras, que vai preencher um formulário e definir o que vai ser o produto. Isso é burro, porque o público é formado a partir do que você propõe” (Folha de S. Paulo, 2001). Amarante toca num ponto crucial da crítica da indústria cultural: ela tem de considerar a vontade do público como dada, e só pode acompanhar as mudanças nas produções de novas práticas e sentidos depois que elas ocorrem, por isso vive sofrendo sobressaltos. Nesse sentido, independentemente de haver uma cena musical no Rio de Janeiro na qual Los Hermanos era parte, como afirma Fróes⁴, para a indústria fonográfica, o sucesso do segundo disco da banda significou a criação de um novo nicho mercadológico.

É interessante perceber como o processo de amadurecimento de uma estrutura de sentimento pode ser acompanhado por uma formação mercadológica de estilo. Quando Adorno e Horkheimer consideram que a indústria cultural não cria cultura, mas a coloca sob sua dominação (2006), podemos inferir que a cultura depende de espaços não-planejados de amadurecimento de sentimentos, sentidos e práticas. Esse é um possível ponto de contato entre a visão adorniana e a de Williams, autores considerados distantes. O estilo na indústria cultural, fruto da racionalização e planejamento com fins de mercado, carrega e depende, ao mesmo tempo, da existência de estruturas de sentimentos que fazem sentido para certo público. É pouco útil separar nesse momento o quanto da proliferação de um estilo se dá por identifi-





cação do público a essa estrutura e o quanto se dá por uma ação mercadológica de exploração de nichos. Isso porque o nicho não pode ser criado sem que represente formas que fazem sentido. Talvez o mais interessante seja pensar como a estilização de resultados artísticos influencia nessas estruturas de sentimentos, o quanto a padronização rearranja essa estrutura. De outro lado, o sucesso mercadológico de uma banda, por exemplo, encoraja artistas que vinham desenvolvendo formas similares, não simplesmente por razões econômicas, mas também por razões mais profundas, como de autoestima. Esse impacto não significa necessariamente que outros imitarão a fórmula de sucesso.

No caso de Los Hermanos, o impulso dado pelo sucesso da banda parece ter ajudado artistas que se centram numa forma delicada. A Banda mais Bonita da Cidade ou Hidrocor são claramente inspiradas nas conquistas da banda, mas não reproduzem especificamente a sua forma. Nessas bandas o que se fortalece, ganhando espaço central, é a docilidade, silenciando os ruídos e conflitos, tão importantes para Los Hermanos. A estilização a partir das conquistas da banda encontrou uma forma específica de vivência da delicadeza. Não a experiência dos atritos de viver a delicadeza em um mundo hostil, mas a experiência da delicadeza em si, desterritorializada, descontextualizada. A Banda mais Bonita da Cidade, por exemplo, recebeu grande destaque por seu videoclipe da música *Oração* ter “viralizado” mesmo antes de gravar um disco. O vídeo mostra uma comunidade de amigos que vai sendo apresentada aos poucos em plano-sequência, ampliando as vozes e uma música circular (ao método do *Bolero* de Ravel). O resultado é fechamento de um mundo, uma comunidade doce, fraterna no qual o amor é liga social. Essa forma resulta da aceitação de um espaço já negociado de delicadeza: a vida privada. Parece, portanto, ter um potencial mercadológico maior, pois cria um produto de consumo fácil, que pode servir para uma vivência da delicadeza momentânea e claramente circunscrita. Passa assim a ser um estilo.

No entanto, há também músicos que, já entrando num prévio nicho mercadológico, fazem uma produção que mantém a tensão vista em Los Hermanos. Entre os mais próximos da forma expressa pela banda estão Cícero e Marcelo Jeneci. Ambos apresentam uma situação similar: a delicadeza como referencial ético em conflito com o mundo externo. Em Cícero, vê-se certo fechamento dessa delicadeza no mundo privado. A visão de mundo é muito parecida com a desenhada por Los Hermanos, mas fica mais clara uma forma fugidia de ser delicado num mundo hostil, ou seja, construir um *bunker* de delicadeza em sua volta. São interessantes os nomes dos discos de Cícero: *Sábado* e *Canções de apartamento*. *Sábado* e *apartamento* são dois refúgios: um temporal e o outro espacial. Esses títulos e suas músicas parecem indicar que a tentativa de viver a delicadeza nos obrigaria a nos proteger do mundo, viver um amor honesto em um apartamento, tolerando com dificuldades o ambiente bruto de trabalho e correndo para os sábados suaves. Na letra de *Vagalume* Cícero constrói





uma cartografia semelhante à de Los Hermanos, mas a situação de refugiado é mais clara: “Nem sei / Dessa pressa toda / Dessa gente tanta / Meios-dias feios / Desses dias chatos / Vagalumes brancos / Elefantes cegos / E o céu engarrafado”.

A sonoridade da música de Cícero tem a marca de um desencontro, tal como Los Hermanos, entre voz e a parte instrumental. *Tempo de pipa*, que foi sua principal música de trabalho, tem o contraste entre o tom de voz baixo de Cícero e um acompanhamento instrumental marcado pela caixa, no ritmo de marchinha e a sanfona que vai aos poucos saindo do equilíbrio alegre da marchinha ressoando a tristeza vocal. Algo parecido pode ser ouvido em *Ensaio sobre ela*, *Laiá laiá*, *Ponto cego* ou em *Açúcar ou adoçante*. A sanfona e a caixa têm um lugar especial em Cícero por marcar o desequilíbrio, a ameaça à delicadeza.

O procedimento de redução da canção debatido por Luiz Tatit, que tem como uma das funções reaproximar o canto da fala, concentrando-se na dicção, tem, a meu ver, também um elemento espacial. Esse cuidado com o essencial do canto significa simultaneamente a redução dos sons ambientes, o enclausuramento. O mestre dessa redução, João Gilberto, chegou a esse resultado fazendo experiências musicais no banheiro, pois dessa forma conseguia ter esse foco na dicção (Fischer, 2011). De modo contrário, a ampliação tropicalista parece estar ligada à rua, à mistura. A busca e mistura por ritmos e tradições têm como ambiente o espaço onde os diferentes se encontram, onde sonoridades são experimentadas sem muita coerência e, por isso, com uma capacidade de ampliar os horizontes sonoros da canção. O que vemos na música de Los Hermanos (a partir do segundo disco), assim como em Cícero, é a articulação desses dois procedimentos. A redução na voz, no tom e na dicção, assim buscam se livrar de sentimentalismos exagerados, a delicadeza aqui é a negação do dramalhão. A ampliação está na mistura e choques de ritmos e tradições, que figuram um ambiente sonoro complexo e festivo em contraste com o canto. Desenha-se assim o contraste entre casa e rua, delicadeza e intensidade.

Pensando na história da canção brasileira, como faz Tatit, a especificidade da música que tratamos aqui está nessa combinação, com choque, entre redução e ampliação. Talvez uma referência mais próxima na música popular esteja da produção de Caetano Veloso no exílio. O disco *Transa* soa bem diferente dos anteriores, clássicos do Tropicalismo. O exílio forçado abateu Caetano, sua gana e certo otimismo pelo Brasil que surgia, o Brasil de misturas intensas com a articulação de elementos exteriores, se abalaram, levando Caetano à reclusão em Londres. Enquanto Gilberto Gil se deliciava com as novidades musicais da capital inglesa, para Caetano, “Londres representou (...) um período de fraqueza total” (1997: 424). Caetano estava ainda assombrado com sua prisão: “A campanha que soou antes que eu adormecesse na manhã em que os policiais me levaram me marcou tão fundamente que eu tremia ao som da campanha da casa de Chelsea” (1997: 425). A reclusão parecia ser resultado, além do desânimo, de um medo do mundo exterior. Foi então que voltou

rapidamente ao Brasil e fez uma apresentação ao programa televisivo “Som Livre – Exportação”. Sua visita, ainda que de rápida e controlada, iniciou um reencontro com o Brasil. “Apesar do pesadelo do dia da chegada, o mero fato de ter revisto coisas, pessoas e lugares do Brasil conferia ao país uma realidade que a perspectiva do exílio sem retorno já estava diluindo” (1997: 456) *Transa* foi feito nesse sentimento e por isso, a meu ver, há algo do amanhecer nesse disco. O tom de voz era o da fala cansada, mas que encontrava caminhos de sonho, crescia quase como um delírio e assim vinham as lembranças na forma de citações rítmicas brasileiras. O disco tem a marca da mistura, presente no Tropicalismo, mas aparece de forma mais melancólica, saudosa, como em *Triste Bahia*, e, mais importante no que se refere a sua atualidade, o articulador dessa mistura parte da reclusão e não da imersão no espírito da rua.

Entre a saudade rítmica e a voz de alguém que está saindo da reclusão, o quadro sonoro do disco de Caetano dialoga com sentimentos em voga nos músicos que tratamos aqui. Não creio ser coincidência que Cícero e Jeneci tenham feitos músicas que citam melodicamente *You don't know me*, música presente no disco de Caetano. Cícero fez *João e o pé de feijão*. Jeneci fez *Feito para acabar*. O disco *Transa* foi relançado em 2012, também foi resgatado em festas temáticas, Rômulo Fróes, por exemplo, fez show com as músicas do disco – indícios de que a conformação sentimental que produziu *Transa* faz sentido e portanto ganhou circulação em uma geração distante.

O contraste do qual tratamos aqui não é elemento central na música de Jeneci, nem por isso o conflito deixa de ser tematizado. Apesar de termos um ambiente mais harmônico – parte das canções são cantadas por Isabel Lenza, com voz doce; a sanfona, que aparece também aqui, já ocupa um lugar mais comum em solos que reafirmam o canto, sem contrastá-lo, com poucos momentos de tensão e choque – essa música não pode ser confundida com as bandas que tratamos acima, que centram na docilidade sem ruídos. A música de Jeneci nos oferece ruídos provenientes dos problemas de ser delicado no mundo principalmente por meio da letra irônica como na frase “A vida é bélica”, cantada prolongando a primeira sílaba, frustrando assim nossa expectativa de ouvirmos “bela”.

Em *Jardim do Éden* canta-se o desejo por um lugar paradisíaco para viver o amor com outra pessoa: “E eu / Pensando em você / Sonhando um lugar pra nós / Invento a verdade e muito mais / Xanadu / Shangri-la / Jardim do Éden / Paraisópolis / Por que você não vem?”. Jardim do Éden, Paraisópolis são bairros da grande São Paulo de estrutura precária, longe de serem o desejo comum. Mas carregam em seu nome o sonho, esse desejo. A música suave e o canto doce, criando uma imagem idílica é surpreendida com a presença desses nomes, em especial, Paraisópolis – que é claramente identificado com o bairro. O elemento de fuga está presente, assim como em Cícero: inventar um paraíso, ainda que seja em Paraisópolis. Mas a grande virtude de ambos é que registram a fuga como fuga.



Outro elemento desenvolvido em Jeneci que já está em Los Hermanos é o da autoconsciência. Aquilo que encontramos em *De onde vem a calma* é possível ver em Jeneci de forma mais ampla e clara. Além de encontrarmos uma afirmação de si, como em *Só eu sou eu* que oferece um impulso para uma maior confiança individual, há uma expansão dessa afirmação de uma coletividade. Em *Por que nós*, composta com Luiz Tatit, temos então um hino geracional.

Éramos célebres líricos, éramos sãos
Lúcidos céticos, cínicos não
Músicos práticos, só de canção
Nada didáticos, nem na intenção
Tímidos típicos, sem solução
Davam-nos rótulos, todos em vão
Éramos únicos na geração
Éramos nós dessa vez
Tínhamos dúvidas clássicas, muita aflição
Críticas lógicas, ácidas não
Pérolas ótimas, cartas na mão
Eram recados pra toda a nação
Éramos súditos da rebelião
Símbolos plácidos, cândidos não
Ídolos mínimos, múltipla ação

Sempre tem gente pra chamar de nós
Sejam milhares, centenas ou dois
Ficam no tempo os torneios da voz
Não foi só ontem, é hoje e depois
São momentos lá dentro de nós
São outros ventos que vêm do pulmão
E ganham cores na altura da voz
E os que viverem verão

Fomos serenos num mundo veloz
Nunca entendemos então por que nós
Só mais ou menos

Esse impulso que a música de Jeneci dá a uma geração em formação marca sua sonoridade, que, como dissemos, tem menos contraste entre vocal e instrumental. Essa identidade, que poderia ser vista como expressão de uma visão mais harmônica do mundo, serve como suporte de autoconfiança, oferece um espaço





de segurança a essa geração que tenta levantar a cabeça. O elemento de autoconsciência é um aspecto importante para se pensar as consequências políticas. Ainda que seja muito delicado pensar relações entre música e política, em especial deve-se evitar ligações diretas, se a música popular tem um importante trabalho sobre as estruturas de sentimentos, permitindo o amadurecimento dessas formas, seu impacto no campo político não pode ser ignorado. Essa influência parece estar em dois aspectos: ao articular sentimentos, a arte atua na partilha do sensível, faz ver, reconfigura o *sensorium* – nesse aspecto, a arte prepara a política (Rancière, 2009: 60); outro aspecto se refere ao papel de organizador social que a arte permite, destacadamente a música. Pode-se dizer que esses músicos não apenas articularam e expuseram sentimentos, mas também possibilitaram consciência e confiança nessas formas de sentir e viver.

Ética e política da delicadeza

É comum que a delicadeza seja vista como uma característica dos que não suam, dos que podem se recusar à brutalidade do trabalho e das multidões. A delicadeza, nesse sentido, seria possível apenas à elite, e, pior, não seria reivindicação popular. Iguala-se, assim, a delicadeza a uma postura aristocrática de negação do popular. A imagem que temos de delicadeza nos leva normalmente a pensar no padrão de comportamento da aristocracia vitoriana, onde o cuidado com os gestos, a modulação baixa da voz e das ações contrastava com o suposto excesso do povo, das agitações das ruas da cidade. Mas cabe avaliar o quanto de delicadeza havia nos formalismos desumanos que a aristocracia dispensava aos seus criados. Talvez tenha sido a própria delicadeza de Oscar Wilde que o ajudou a perceber o peso insuportável dos leves modos vitorianos, o que nos poderia significar que nem sempre se enfrenta os gestos elegantes com os gestos brutos – que são o seu outro pressuposto e, portanto, tal enfrentamento pode até servir de reforço da distância social. O olhar delicado, muitas vezes, pode fazer ver e fazer ruir o sólido manual de condutas da distinção.

Portanto, é preciso separar, como faz Roland Barthes, a delicadeza do preciosismo (2003: 78-79). Para Barthes, a delicadeza se torna preciosismo se for usada para se diferenciar da grosseria. Sob a dicotomia preciosismo/grosseria, que é uma dicotomia que busca legitimar a diferença entre as classes, a luta contra-hegemônica seria identificada no polo da grosseria. Mas a delicadeza pode ser considerada como uma crítica à própria dicotomia. Ela, em si, busca servir de forma de resistência à desumanização, à redução da história de cada um. Por isso, a delicadeza não se diferencia somente do preciosismo, mas também da massificação, busca responder a ela sem recorrer à resposta elitista (preciosista) de afirmação da irreduzível especificidade do indivíduo contra uma suposta massa de indiferenciados. A delicadeza





pode servir de resposta à massificação ao indicar a abertura às vozes dos outros, ao esforço em ouvir as vozes que falam baixo, a exigir respeito a essas especificidades. A delicadeza será considerada uma postura anti-popular se partirmos da identidade entre massa e povo, é nesse ponto que a delicadeza aparece como se fosse própria de uma elite, e seu potencial crítico é esquecido. No entanto, “não existe massa; há maneiras de ver as pessoas como massas” (Williams, 2001: 325).

Essa capacidade da delicadeza enfrentar a massificação tem dado a ela bom fôlego contemporaneamente⁵. Ao tratar da arte contemporânea, Denílson Lopes afirma que parte significativa vai buscar no detalhe, nos tons menores, sua forma de expressão. Para Lopes, “A delicadeza não é, portanto, só um tema, uma forma, mas uma opção ética e política, traduzida em recolhimento e desejo de discrição em meio à saturação de informações” (2007: 18). Esse sentido contra-hegemônico da delicadeza é também destacado por Maria Rita Kehl: “O valor ético e estético da delicadeza reside, por um lado, na intenção de frear a máquina de expandir poder e concentrar riqueza do capitalismo (que não será superado, entretanto, através de recursos delicados) e, por outro lado, em dar lugar ao que tende a desaparecer por ficar excluído dessa lógica” (2009: 461).

A oposição a esse aspecto da modernidade não faz da delicadeza uma tática necessariamente romântica. A modernidade é ambígua: se há a brutalidade das máquinas e a intensidade dos fluxos, há o detalhe da câmera zoom, as ampliações sensoriais estimuladas pela tecnologia, o eletrodoméstico que lhe poupa trabalho. A modernidade também significou as proliferações de aparelhos que produzem um novo *sensorium*, permitindo aguçá-lo pelo detalhamento; ao mesmo tempo em que significou a vivência do choque e a promoção da distração como postura de sobrevivência social (Benjamin, 2012). A posição pela delicadeza está num dos pontos de cruzamento da modernidade: pode ser tanto o abrigo contra a intensa modernidade como pode ser a tentativa de ampliação das potencialidades no *sensorium*.

O drama da delicadeza, nesse sentido, é mais um drama próprio da modernidade. Tem sido um dos nossos dramas no que se refere às ondas de modernização, ou, para colocar de outro modo, às ondas de intensificação do capitalismo no Brasil. Por exemplo, os últimos 15 anos foram de forte ampliação do mercado consumidor, o que pode ter enfatizado esse drama. Nesse sentido, delicadeza tem sido uma referência cada vez mais importante nas artes. Tal como diz Denílson Lopes, por não ser somente um tema das artes, mas uma ética, a delicadeza deve ser olhada sob o aspecto político; e, no que se refere a nosso passado recente, é um dos meios da insatisfação, de expressão da crise da hegemonia pela qual passamos.

Num nível mais profundo da experiência, a sensibilidade delicada parece encontrar incentivo num mundo cada vez mais preenchido por mediadores tecnológicos que tem como característica poupar os trabalhos cotidianos. Não se tensionam muitos músculos para se apertar botões de uma máquina de lavar.





Valoriza-se a suavidade dos movimentos para manter o bom funcionamento dos eletrodomésticos. É curioso ver a forma como pessoas de gerações mais velhas tocam em seus celulares *touch*, parecem não se adaptar ao toque leve. Aqueles que conseguem manter uma vida mediada por esses “aparelhos de delicadeza” podem acreditar, mais facilmente, que é possível viver sem conflito com o mundo duro, pois esse está distante. Esse isolamento é possível para poucos. O comum é o enfrentamento cotidiano de sensibilidades. Nesse sentido, surge o apartamento como espaço fundamental de arranjo da sensibilidade, adotando assim a função de *bunker*, já que a delicadeza no meio externo está em constante ameaça: sistemas precários de transporte, privatização dos espaços públicos de convivência, recrudescimento da violência policial são fatores que reforçam a ideia de que é preciso se proteger. Denílson Lopes, ao tratar da literatura contemporânea, expõe o drama: “Voltar para uma nova casa, onde se possa novamente pertencer. Não tanto a literatura da casa-grande, da casa patriarcal, arcaica, mas a frágil casa do presente, impressada nas metrópoles, mas ainda possível” (2007: 126). Walter Benjamin já tratava da casa como um espaço no qual o indivíduo tenta “rivalizar com a técnica, apoiando-se na sua interioridade” (2006: 61), um lugar de indenização do que lhe é tirado, por isso, “O interior não é apenas o universo do homem privado, é também seu estajo” (2006: 59).

A delicadeza que sobrevive em apartamentos sem tratar do conflito é frágil e fugaz. Só pode aparecer na medida em que certo sujeito consegue por meio do próprio consumo construir um pequeno mundo delicado, um apartamento numa área segura, com eletrodomésticos que nos poupem, com finais de semana tranquilos, com bicicletas que nos retirem da situação de cúmplices da agressão ambiental. Exige uma tal abstração do mundo ao redor que transmuta delicadeza em preciosismo, como diria Barthes. Certo otimismo econômico que tomou a primeira década do século no Brasil (até 2008) pode ter sido estimulante para se acreditar numa delicadeza que poderia sobreviver ilhada, pode ter dado autoconfiança a essas pessoas. O que justificaria a proliferação do estilo delicado na música e dos inúmeros programas televisivos destinados à configuração da casa como espaço fechado de delicadeza: da culinária à decoração.

No entanto, por meio da música popular, é possível perceber que há também uma forma menos otimista de como se pode viver delicadamente hoje, evitando a via do preciosismo. Los Hermanos, Cícero e Jeneci, por exemplo, indicam um conflito de sensações que, por meio da autoconfiança geracional, pode incentivar um enfrentamento com esse mundo da competição. A ética da delicadeza pode combater concepções individualistas de espaço, ainda que parta de um ponto de vista individual – o sujeito em seu apartamento –, como, por exemplo, a busca por espaços públicos de convivência, de respeito ao outro. Tem-se outra proliferação contemporânea: a ocupação de praças e construções de espaços não mercantis nas



ruas. Nesse sentido, o que esses músicos ressoam, em especial Los Hermanos, é essa saída da delicadeza de seu reduto, a ida à rua.

Paulo Gajanigo
Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF)
paulogajanigo@id.uff.br

Recebido em setembro de 2015

Aceito em março de 2016.

Notas

1. Este artigo foi fruto de um intenso diálogo com pesquisadores que contribuíram decisivamente para o rumo do texto, Rafael Zacca, Luiza Amaral, Raquel Sant’Ana, Henrique Monnerat, Carolina Fortes e Marcelo Reis de Mello. Além disso, pude apresentar em dois momentos aspectos dos argumentos no colóquio Marx e o Marxismo em 2014 e na mesa “As manifestações de junho e a dinâmica cultural brasileira” no XVII Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia em 2015, os diálogos ocorridos nesses espaços também refletiram no texto. Grato a todos.
2. Essa redução no canto, que aparece de fato a partir do segundo disco é interpretada por Rômulo Fróes como parte de uma mudança de postura da banda após o sucesso do primeiro disco. “Sua negação ao sucesso e às regras do mercado fonográfico, à indústria do entretenimento, à vontade do público, à classificação de sua música, tudo no comportamento da banda, a partir de então, torna-se contenção. O esforço, sempre, é o de preservação, desaceleração, controle. Essa retração contribuiu para o culto em torno do grupo e transformou a música que viriam a fazer a partir de seu segundo disco, não por acaso intitulado, Bloco do Eu Sozinho (2001)” (Fróes, 2012).
3. Tradução minha.
4. Rômulo Fróes identifica, ainda que Los Hermanos seja o caso de maior sucesso da geração, o início com a banda Mulheres Q Dizem Sim, “que, mais tarde, fariam parte ou influenciariam trabalhos dos mais importantes na última década, como o Acabou La Tequila, o +2, a Orquestra Imperial, o próprio Los Hermanos e tantos outros”. Se compararmos o som da banda Mulheres Q dizem Sim com a realizada por Los Hermanos, percebe-se que, ainda que se reconheça a crítica à lógica competitiva, do indivíduo vencedor e, portanto, a proposta de uma outra ética, esteticamente não está tão claro o contraste entre o canto e o arranjo, que será a marca de Los Hermanos a partir do segundo disco (Preto, 2011).
5. Um rico panorama do termo “delicadeza” e de seus usos nos estudos contemporâneos está exposto na dissertação de Marcelo Reis de Mello (2014).

Referências

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.) *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CARCANHOLO, Marcelo. Inserção externa e vulnerabilidade da economia brasileira no Governo Lula. In: *Os anos Lula*, Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- COSTA E SILVA, Paulo da. Los Hermanos e a geração Y. *Blog Questões Musicais*. 02 de junho de 2014. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/los-hermanos-e-a-geracao-y>
- FISCHER, Marc. Hô-bá-lá-lá. *Serrote*, n. 8, julho de 2011.
- FOLHA DE S. PAULO. 'Bloco do Eu Sozinho' passo a passo. *Folha Ilustrada*, São Paulo, 23 de julho de 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2307200119.htm>
- FRÓES, Rômulo. A nova música brasileira e seus novos caminhos. *Overblog*, São Paulo, 30 de junho de 2009. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-nova-musica-brasileira-e-seus-novos-caminhos-1>
- _____. O redemoinho de Los Hermanos. *O Globo*, Segundo Caderno, p. 1, 18 de fevereiro de 2012.
- GROSSBERG, Lawrence. *Bringing it All Back Home: Essays on Cultural Studies*. Durham, Duke University Press, 1997.
- KEHL, Maria Rita. Delicadeza. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A condição humana*. São Paulo: Agir, 2009.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora da UNB, 2007.
- MELLO, Marcelo Reis de. Sobrevivência da delicadeza na contemporaneidade e a poesia de Eucanaã Ferraz. Dissertação de mestrado, Niterói: UFF, 2014.
- PRETO, Marcus. Cantor Romulo Fróes fala sobre idiosincrasias de sua geração. *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, 13 de junho de 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiosincrasias-de-sua-geracao.shtml>
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIANNA, Luiz Fernando. Renovação da música brasileira iniciada nos anos 1990 ainda não foi alvo de uma produção reflexiva. *O Globo*. 23 de abril de 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/renovacao-da-musica-brasileira-iniciada-nos-anos-1990-ainda-nao-foi-alvo-de-uma-producao-reflexiva-2790489#ixzz3dtIVYfls>
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. *A política e as letras*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- _____. Os tempos da imaginação. In: *A produção social da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70 – Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.



Resumo

O artigo, em caráter exploratório, trata da influência da obra da banda Los Hermanos na configuração de uma estrutura de sentimentos que fundamenta uma ética da delicadeza. Partindo da reconhecida importância da banda para uma nova geração na música popular, exploramos particularidades da contribuição musical de Los Hermanos a partir de uma correlação entre a forma estética e a ética. O trabalho da banda permitiu a construção de uma referência que ressoaria em outras bandas, com variações significativas: em especial, entre a manutenção do caráter conflituoso da ética delicadeza e uma estilização da delicadeza que apaziguaria os atritos com um mundo hostil a ela. Por fim, explora-se também ressonâncias políticas dessa estrutura de sentimentos.

Palavras-chave

Delicadeza. Los Hermanos. Música popular. Estrutura de sentimentos.

Abstract

In an exploratory way, this paper deals with the Los Hermanos work influence on the configuration of a structure of feelings that underlies an ethic of delicacy. Starting from the recognized importance of the band for a new generation in popular music, we explore the particularities of the musical contribution of Los Hermanos from a correlation between an aesthetic form and ethics. The band work allowed the construction of a reference that would resonate in others bands with significant variations: in particular, between maintaining the conflictual character of the ethics of delicacy and a stylization of delicacy that appeases the friction with a hostile world to it. Finally, we explore resonances of this structure of feelings in politics.

Keywords

Delicacy. Los Hermanos. Popular music. Structure of feelings.