

Palavra que ensina e som que age: a religião através da música em BNegão e Walter Franco

Word that teaches and sound that act: religion through music in BNegão and Walter Franco

Vinícius Tobias de Souza¹

RESUMO

Este artigo se propõe a compreender como a religião acontece através da música nos compositores BNegão e Walter Franco. Ambos se caracterizam como emissores de uma noção religiosa pós-tradicional, que tem nas religiões de meditação e karma sua maior inspiração, mas que propõe que o aprendizado religioso seja feito de forma autônoma, reinterpretando a função do aprendiz, yoguin, tão caro a essas religiões. Notando isso, pretendemos analisar como funciona uma espiritualidade cujo principal discurso se encontra na canção secular, investigando os processos de socialização que podem existir a partir das canções, o discurso de atores sociais sobre eles e, por fim, as próprias canções.

Palavras-chave: Religião através da música; Yoguins do séc. XXI; BNegão; Walter Franco.

ABSTRACT

This article aims to understand how religion happens through music in the composers BNegão and Walter Franco. Both are characterized as emitters of a post-traditional religious notion, which has its greatest inspiration in the religions of meditation and karma, but which proposes that religious learning be done autonomously, reinterpreting the role of the apprentice, yogin, so dear to these religions. Noting this, we intend to analyze how a spirituality whose main discourse is found in secular song works, investigating the socialization processes that can exist from the songs, the discourse of social actors about them and, finally, the songs themselves.

Keywords: Religion through music; Yogins of 21th century; BNegão; Walter Franco.

Introdução

Walter Franco e BNegão são compositores populares de diferentes estilos, distintas épocas e com apelo diverso ao público. O primeiro começou sua carreira nos Festivais da Canção da Rede Globo, no começo da década de 70, dos quais se valeram uma grande massa de compositores, hoje cultuados, para se lançarem

¹ Mestre e doutor em Ciência da Religião pela UFJF. Bacharel em Comunicação pela UFSJ. Contato: vinitobias00@yahoo.com.br

no mercado. Walter se colocou dialogando com o tropicalismo e a poesia concreta e manteve, durante sua carreira, uma relação tensa com o mundo das gravadoras e da mídia. Já BNegão participou do fenômeno que foi o *Planet Hemp* nos anos 90, grupo musical que mesclava *hip hop* com *hard core* e, em suas letras, militava pela descriminalização da maconha. Tempos depois, BNegão começa a desenvolver seu trabalho como rapper solo com sua banda de apoio, os *Seletores de Frequência*, a partir da produção independente de seus discos.

Apesar de tamanha diferença nas trajetórias musicais, ao pensarmos como está presente a religiosidade orientalista na canção brasileira – que constrói sua visão de mundo a partir de uma síntese entre as chamadas *religiões do oriente* – é fácil enxergar uma similaridade entre as trajetórias desses dois compositores. Em ambos se encontra a forte presença de uma *visão de mundo* construída a partir da ideia hindu-budista de karma, reverberando-se as práticas que remetem a essa maneira de pensar. Ambos também se portam de maneira ‘espiritualizada’ na mídia e se referem sempre a pensadores, a ditos e a ensinamentos que reforçam suas filiações com essa corrente de pensamento religioso. Dito isso, e procurando entender em panorama social desse fenômeno, a comparação das atuações desses compositores se torna bastante profícua.

Procuraremos, nesse artigo, fazer um esforço duplo: entender o impacto social dessas ideias religiosas veiculadas nas canções, e analisar como elas são construídas, isto é, analisar as próprias canções. Desta forma nosso objeto é tanto as interpretações da performance social de ambos, como as próprias canções. Procurando, ainda, entender como o fenômeno de haver uma religiosidade que encontra seu principal vetor na canção secular impacta no modo como se dá o viver dessa religiosidade.

1. “Eu no futuro, mama olha eu!”

Desejamos, no trecho a seguir, apresentar os compositores a partir da investigação de como contribuem para a socialização religiosa orientalista, tendo como objeto sua trajetória de vida. O objetivo é mapear, inspirados por Peter Berger (1985, 1995), como a *conversação* – o processo pelo qual se dá a *internalização e exteriorização* dos valores e crenças religiosas – acontece a partir das canções desses compositores.

Lula Queiroga é autor de uma canção que se chama “Eu no futuro” (Faixa 1, 2001), cujo refrão tomei emprestado para título desta seção. A música se situa em um futuro descrito como nas ficções científicas, na voz de alguém que conta para a mãe (que está no passado) como é tudo lá e como ele vai indo. E ele está bem... aquela noite tem batuque no terreiro e ele está avisado, além disso o futuro é deslumbrante e fluido. Entretanto o que o torna seguro, perante uma realidade líquida, é pensar na mãe. Assim ele canta: “A cozinha lá de casa não tem gravidade / E se eu abro a torneira / A água voa / E as panelas saem pra passear / Sob a garoa // Mama eu tô à toa / Mas quando eu penso em você / Eu tô seguro, mãe”.

Essa canção ressalta, de maneira alegórica e ágil, como só formulações poéticas podem fazer, o papel das relações fundamentais nas formações de identidade. De modo que, no futuro, quando medimos a nossa vida frente aos anseios dos tempos, o fazemos com aquela medida fundamental das primeiras relações que vivemos. Nesse sentido, minha história pessoal serve de exemplo de como é construída uma socialização a partir das ideias religiosas dos dois compositores que estudamos, BNegão e Walter Franco, e ilustra como essas formulações têm um poder análogo aos discursos das religiões nas fundações das visões de mundo, mesmo estando as canções para além das tradições religiosas.

O acontecido se situa quando tinha eu entre nove e dez anos. Havia um campeonato de natação do qual eu participaria e, por isso, estava muito nervoso. Assistindo minha ansiedade minha mãe me aconselha usando um tom sábio e humorado: “Olha filho, se lembre, tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo”. E essa foi a primeira vez que entrei, sem saber, em contato com versos de Walter Franco. Depois disso, sempre que a ansiedade atacava, repetia mentalmente essa frase.

Daí até conhecer, talvez com treze ou quatorze anos, o disco *Ou Não* do compositor; e até descobrir que essa frase que havia *internalizado* era de sua autoria, foram mais alguns anos. E ainda mais alguns a ser impactado perante vários outros impulsos artísticos que apontavam para o oriente e que me levaram a nutrir forte interesse pelas filosofias das religiões do karma, do vazio e da mutação.

Ouvi por muito tempo Walter Franco sem nem passar pela cabeça que aquelas letras e sons carregavam dentro de seu espectro uma espiritualidade que acaba englobando toda a obra.

O som de Walter Franco, entre meus amigos da adolescência e da juventude (já na universidade), conquistava dois tipos de gostos: daqueles que apreciavam experimentalismos musicais e daqueles tocados pelo discurso hippie com tendências ao esoterismo. Foi um amigo que transitava por esses dois grupos que, quando conversávamos sobre como sua música era inventiva, trouxe um elemento que somava à sua mística enquanto artista. Esse amigo complementou o que eu dizia introduzindo: “e ele é Hare Krishna, né?” Essa era a maneira para a qual ele encontrou meios de dizer que o Walter era uma figura religiosa. Deve ter chegado a essa conclusão ao somar duas informações: um discurso “espiritualizado” em entrevistas e a gravação pelo compositor do mantra “Hare Krishna”, assim como já fez o ex-Beatle George Harrison e, mais atualmente no Brasil, Nando Reis.

Eu nunca tinha pensado nisso e foi aí que despertou minha curiosidade para esse aspecto de sua postura enquanto artista. Mas, ao abrir essa chave de interpretação encontrei uma miríade de artistas nos quais um pensamento ligado genericamente às religiões do oriente influenciava a obra. Na maioria dos casos essas informações se mesclavam a toda sorte de outras informações, reforçando a proposta teórica de Campbell (1997) de que no cerne da cultura ocidental estariam ressurgindo ideias culturais na forma de uma teodiceia holística (no sentido de uma

racionalização do mundo) que até então era patrimônio do oriente. Em uma minoria dos casos, porém, como são os casos de BNegão e de Walter Franco, a religiosidade atravessava o aspecto puramente intelectual e os levava a *encenar-se socialmente como religiosos*. E não só isso, como um religioso onde sua prática se encontrava no mundo da arte, criando uma figura heterogênea, em parte aludindo à figura usual de artista ocidental e em parte se portando religiosamente com modos corporais, conduta moral e ensinamentos a compartilhar.

Nesse sentido, a reflexão sobre o conceito de Nova Era elaborada por Leila Amaral (1999, 2000) é dedicada, entre outras questões, a uma ontologia da religiosidade na esfera do consumo. Parte do assunto tratado poderia ser formulado pela pergunta: *como o meio de contato ‘consumo’ interfere no sentimento e na prática religiosa?* Isso vai além de um simples situacionismo sociológico e vai de encontro à subjetividade profunda do indivíduo religioso. Afirma Amaral:

O espaço e o tempo das feiras e festivais podem ser apresentados como esse momento exemplar, no qual se vivencia a “diversão” e o “consumo” como consubstanciais à experiência espiritual Nova Era, não apenas como uma exigência econômica da “lógica do mercado capitalista”, mas, principalmente, em resposta a uma “lógica espiritual” que tem na dispersão do sagrado a originalidade de sua concepção de mundo e do divino no mundo. A descanonização da relação entre lugar e essência – aspecto distintivo do estilo Nova Era de lidar com o sagrado – aliada à idéia de uma dispersão do sagrado, implica na criação de uma prática, para a qual as pessoas precisam da mercadoria para produzir significados espirituais e mesmo morais. Eliminar a mercadoria seria, nesse caso, o mesmo que eliminar o espírito. (AMARAL, 1999, p. 56)

Ora, com essa miríade de músicos influenciados de alguma maneira por discursos religiosos e com esses que encenam socialmente sua religiosidade e se portam como iniciados, abre-se um campo para semelhante pergunta: *como o meio de realização religioso ‘canção’ interfere no sentimento e na prática religiosa?*

Nosso objeto, entretanto, é um tanto quanto mais fluido do que o da Leila Amaral. No caso dela, era possível encontrar eventos de convergência onde as pessoas se reuniam e onde acontecia a massa dura da experiência. No caso do consumo de música nesses tempos, o contato do público com o artista no show é só uma pequena ponta do iceberg do consumo geral e pode seguramente ser apontado como minoritário, sendo a escuta por meio de dispositivos e a informação passada pelas suas entrevistas na mídia preponderantemente responsáveis pela colocação desses artistas na constelação dos compositores conhecidos. Dessa forma, o modelo de estrutura que adotaremos será o texto de Regina Novaes (1999) sobre o grupo de rap *Racionais MC’s*: o que significa abordar por diversas frentes o significado social da atuação dos compositores.

Desta maneira a estratégia utilizada será mesclar alguns exemplos etnográficos da interpretação do público às suas performances sociais enquanto artistas, à atenção aos seus discursos presentes em entrevistas na mídia, somado a um olhar crítico à canção como forma de descrever a natureza dos impulsos existentes na obra. Tudo isso para dar uma ideia de como funcionam as questões identitárias nesses casos. Esse recurso à crítica estética tem como objetivo primeiro pegar a via hermenêutica de ida do ‘como a religião influencia a arte?’, para depois fazer a via de volta do ‘como a arte influencia a religião?’, de forma mais segura. Ou seja, primeiro procuraremos a religião expressa na arte, para depois perceber como o modo de ser religioso é impactado, quando o contato com as ideias religiosas acontece por meio da canção. Pois, em um movimento híbrido como esse, as relações são mútuas e a certeza é que não será possível ser claro onde termina a arte e começa a religião, ou vice-versa.

2. Os pichadores e os entrevistadores

A participação de músicos em programas de entrevista na mídia é uma parte importante e complementa a colocação de uma figura como um músico de projeção. Há alguns casos, como o do compositor Rogério Skylab, em que a participação em programas de entrevistas foi o que permitiu ao músico ser ouvido pelo público. Skylab deve quase que completamente seu público à sua participação ano após ano ao Programa do Jô, para lançar discos produzidos por ele mesmo. Sua performance enquanto entrevistado era o que atraía o público. Portava-se falando coisas inconfessáveis e vagueando pelo pornográfico e o sádico, se referindo a uma música que operava pelo universo do politicamente incorreto sem, no entanto, se configurar como uma arte misógina, homofóbica ou racista. Primeiro, o espectador entrava em contato com sua performance enquanto entrevistado e então se interessava pela música (muitos consumindo somente a entrevista, que também veiculava as canções no último bloco), transformando essa performance durante a entrevista num outro produto cultural. Isto é, se pensarmos na perspectiva do cantor, ele estava a apresentar uma performance.

Agora, feitas essas considerações, é interessante perceber as contradições que surgem em Walter Franco quando encena esse papel de *performance* nas entrevistas ao longo de sua inconstante carreira. Um dos movimentos mais destoantes que é perceptível é uma certa frustração de parte dos entrevistadores em não conseguirem *emplacar* perguntas, como se diz no jargão jornalístico. Se tomarmos a cultura jornalística, emplacar uma pergunta denota que o entrevistador fez uma síntese de um pensamento defendido pelo entrevistado, uma situação vivida por ele ou mesmo apresenta uma ideia a qual o entrevistado combate, e que o entrevistado apresentará um discurso recorrente em sua trajetória a partir dessa síntese. Quando acontece o contrário o entrevistado deve elucidar a pergunta, ou seja, corrigir a pergunta. O que significa dizer que o jornalista não fez a pergunta certa, isso além de ser uma micro-derrota torna a entrevista obscura, pois o entrevistador fez uma pergunta e o entrevistado precisa refazê-la antes de responder.

Vejamos em exemplos como isso costuma acontecer com Walter Franco.

Está disponível no *youtube*² uma entrevista com o compositor no Programa Jô Soares Onze e Meia, em 1990. Jô Soares o apresenta da seguinte maneira: “Um compositor que nunca abaixou a cabeça para ninguém: o socialista-zen Walter Franco”. Entra então aquela figura vestindo um extravagante terno branco, sob palmas.

Jô o recebe e então começa com a pergunta ao gancho de sua apresentação: “Walter, você nunca abaixou a cabeça para ninguém?”; no que o Walter responde prontamente com sua voz macia: “nossa Jô, já abaixei a cabeça para tanta gente” e continua falando algo sobre como o cultivo da arte de abaixar a cabeça é uma das sabedorias da vida. O Jô então insiste na figura emblemática que quer colar nele: “E Walter, como é esse negócio do Zen?” Mais uma vez o compositor não se sente contemplado, explica com uma fala forçadamente calma algo sobre sua visão de mundo, diz que “controlar a si mesmo é mais importante do que mover montanhas”, mas o desconcerta “eu na verdade sou tudo misturado, acredito em um monte de coisa”, negando-se a enquadrar seu pensamento por uma instituição ou definição e demonstrando que não pensa através de uma doutrina, mas pela ajuda e consumo autodidata delas.

O primeiro desconcerto merece alguma atenção.

A saída histórica para compositores que não vendem e que parecem nadar contra a corrente da cultura tem sido se colocarem como aqueles que não se vendem, como malditos ou apocalípticos (ECO, 2008). Ser um maldito, um apocalíptico ou um marginal significa gozar de uma legitimidade extra, apesar do pouco conhecimento público. Um marginal é aquele que leva as coisas até o fim, que, como disse o Jô, nunca abaixa a cabeça para ninguém e que assume as consequências de contrariar a indústria cultural e o público em prol de seu gênio, sua criatividade e sua individualidade excêntrica. Era esse o papel que Jô Soares esperava de Walter Franco e que não foi endossado por ele, provavelmente porque o compositor se identificava com outros matizes.³

E é o aspecto religioso que toma conta da entrevista e a torna interessante. Quando Jô começa a entender que ele não cumpriria aquele papel começa a dar espaço para Walter falar mais livremente sobre sua religiosidade e ele então relata um dos acontecimentos mais marcantes de sua trajetória espiritual, e seu relato pode servir como uma ponte para pensar como o religioso e a arte se imbricam nesse compositor.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vSTqiljnU-M>>, acesso em: 14/10/2022.

³ Esse movimento é usado como temática, também havendo um viés religioso, pelo compositor Jorge Mautner. Seu disco de 1985 se chama “Anti-maldito”.

Ele relata nessa entrevista que seu pai⁴ havia morrido recentemente quando ele, meio acordado e meio dormindo, percebe um vulto em seu quarto e pergunta sem obter resposta, “quem é, quem é?” Pouco tempo depois ele recebe de Chico Xavier – e ele pontua que o Chico Xavier é alguém acima de qualquer suspeita – um poema de seu pai endereçado a ele, cujo mote era a frase que dá nome ao poema: *Quem é*. Um caso comum de contato com familiares mortos que permeia toda a mística espírita. Walter então musica esse poema e o grava em seu disco de 1982 (que se chama *Walter Franco*). Ou seja, a excentricidade artística é um selo que não cola em Walter, que se realiza em contar casos de experiências mediúnicas e recitar fórmulas de sabedoria. Ou seja, o *selo de marginal não cola porque ele prefere se afirmar enquanto religioso*.

As entrevistas são interessantes porque evidenciam os conflitos necessários para essa autoafirmação. Uma entrevista mais recente com Antônio Abujamra, no programa *Provocações*, episódio 62⁵, foi particularmente tensa. Abujamra valeu-se da mesma estratégia de Jô, mas afetado pelo seu estilo de apresentações fez uma provocação que não foi tão bem vinda: afirma logo de início que Walter Franco era um “completo fracassado” e pergunta a ele, para começar, como era ser um completo fracassado. Walter rebate fazendo uma pequena lista de intérpretes que gravaram suas canções e arrebatava sua argumentação dizendo que já viu várias vezes a frase “Tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo” pichada em muros.

O entrevistador em algum momento da pergunta o interrompe dizendo: “eu gosto dos completamente fracassados”, pois ser ‘fracassado’ seria uma das características do maldito. Aqui, mais uma vez Walter se negou a levantar essa bandeira. Mais adiante, na entrevista, a postura religiosa do compositor será tema de conflito entre entrevistado e entrevistador, Walter tenta colocar sua visão de mundo em um viés mais filosófico e Abujamra, valendo-se de uma insistência agressiva e cínica, o obriga a admitir que é religioso. Ele, então, assume com ares de irritado dizendo “que seja religioso então, ora”, antes de concluir seu raciocínio. Esse é apenas mais um dos exemplos dos desencontros que aconteceram na entrevista.

Gostaria de interpretar, entretanto, a argumentação dele sobre não ser um ‘completo fracassado’. Ao listar os cantores que gravaram sua composição ele aponta para a realidade de que, mesmo que seu nome não seja conhecido, suas composições circulam socialmente. Mas quando ele recorre às pichações, com os dizeres de sua canção mais famosa, sua argumentação vai à outra direção, a da difusão de ideias sociais que são reproduzidas e acopladas à cultura.

Essas pichações se referem à mesma canção que minha mãe entoou para mim com a gravidade de um dito popular. De modo restritivo, podemos dizer

4 O pai de Walter Franco foi o deputado socialista Cid Franco, Walter também fala que sua família era espírita, algo que sempre foi muito importante para seu pensamento e visão de mundo.

5 https://m.youtube.com/watch?v=_dt85Hr2Sto acessado em 14/10/2022

que essa frase foi internalizada de maneira cultural e se configura como um dito popular em algumas camadas da classe média. Dizer, não contextualmente, que “tudo é uma questão de manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo” talvez não remeta imediatamente às práticas meditativas, mas aponta para uma postura diversa da majoritária, do “põe nas mãos de Deus”, recorrente dos cristãos. Aqui tudo depende de manter a calma, tudo depende de como a pessoa age perante os acontecimentos, da força individual que se desenvolve a partir do controle dos próprios sentimentos.

Em Juiz de Fora, na parte alta da Av. Presidente Itamar Franco, pouco antes de seu cruzamento com a Av. Barão do Rio Branco podia-se, em 2017, observar na mureta de separação das mãos de trânsito a seguinte frase pichada: “Paz não se pede, paz se conquista”. Trata-se do primeiro verso da música *Prioridades* de BNegão, do disco *Enxugando o Gelo*⁶.

É interessante notar que essa frase de BNegão escolhida pelo pichador passa uma mensagem semelhante à de Walter. “Paz não se pede, paz se conquista” é formada por uma antítese que traz uma atitude correta e outra errada. Há nessa simples formulação a alusão à postura de isenção de responsabilidade contraposta a uma que envolve o sujeito como parte do processo de violência. Essa ‘hipocrisia’ da palavra, do ‘falar e não fazer’, é muito criticada por BNegão em suas canções. Quando não faz sentido pedir paz, seja para as autoridades ou para uma força superior, entra-se então outro entendimento de que o que se almeja é construído pelas pessoas em sua prática diária, onde as conquistas só acontecem por mérito próprio.

Como a trajetória de BNegão ainda está em andamento, nossos exemplos talvez sejam mais frágeis, mas será interessante percorrermos o mesmo caminho que traçamos com Walter Franco para com esse rapper.

No documentário *Palavra EnCantada* (Helena Solberg, 2009), encontramos alguns trechos de entrevista com BNegão. Em um deles o compositor fala da sua atividade na Batalha de Mc’s do Rio de Janeiro, que se trata de uma competição de rimas e rap inventados na hora, como um repente, e soma com o mote do documentário versando sobre a vitalidade que esse ‘ritual da palavra’ goza no pulsar da cidade. Em outro trecho, já dentro de um estúdio, ao construir uma argumentação contra a violência verbal praticada por certos grupos de rap ele acaba por recorrer ao seu pensamento religioso.

Diz ele:

(...) porque a gente pode ver que estamos sobre influências de energias muito negativas. Essa coisa da energia não é nada místico e é muito fácil de perceber, a gente pode ver que a coisa não tá legal. Tudo muito violento, o clima muito pesado. Agora, de

⁶ Havia também, nessa mesma avenida, a frase de Walter Franco que discutíamos pichada em 2022. Seria o mesmo interventor? Caso não seja, isso só demonstra como essas ideias têm apelo na contracultura.

frente a isso a gente não pode somar, achar que é com violência que se resolve violência e tem galera do rap que faz uma verdadeira disputa pra ver quem é que consegue pôr mais sangue na música, eu não acho isso bacana. (SOLBERG, 2009)

O pensamento de BNegão pode ser considerado mais sofisticado do que aquele encontrado no rap clássico, porque além da palavra e do conteúdo, ele leva em conta os processos e a forma. Pensar a forma, as estruturas, o ‘como’ além do ‘o que’, é algo afinado com o que é considerado mais sutil da experiência humana de significação. Hipoteticamente, BNegão poderia argumentar: ‘queremos combater a violência, mas depois de ouvir seu rap, o ouvinte sai com a cabeça agitada e com ódio de classe ou com o vislumbre de que uma outra sociedade é possível e com vontade de trabalhar em sua construção?’

A ideia que pode ser melhor entendida caso recorrarmos ao conceito de *hospedar o opressor*, elaborada por Paulo Freire (2005). O pensamento é que de nada adianta quebrar as relações de poder existentes se a mentalidade dos atuais explorados continuar a mesma. Alguém de uma classe inferior submetido às suas normas e violências conheceria apenas *esse modus operandi*, de maneira que ao agir como ator histórico apenas seria capaz de reproduzir a violência física e simbólica como forma de poder. BNegão, no entanto, acredita que o problema é *energético* e que a busca individual por coerência própria e sabedoria é o único remédio ao ciclo vicioso da violência. E nisso as religiões, os místicos, os intelectuais e os artistas muito teriam a contribuir na visão do compositor. Como em Paulo Freire, a saída é educacional, mas é aqui ainda autodidata e *energética*.

Na mesma canção em que encontramos os versos da qual o pichador retirou sua palavra de ordem, *Prioridades*, encontramos os versos que exemplificam essa disposição do compositor:

nosso maior inimigo somos nós mesmos / reféns da nossa própria
ignorância / ignorância própria, orgulho / às vezes o que o
espelho mostra é tudo que vê / admitir que o que tu criticas / é
bem parecido com você //
realidade que choca / mudança de comportamento tão lenta
como uma tartaruga judoca / o corpo sem a alma é como um vinil
que não toca //
na real, a gente é como o sol / não nasce nem morre, só sai do
campo de visão normal / e como ele, energia eterna, irmão.⁷

Essa sofisticação e esse cuidado para com a forma acabam abrindo outros campos para BNegão, junto aos compositores da MPB e o público alternativo. A sua participação nesse documentário aponta isso. BNegão é o único rapper entrevistado entre compositores e intérpretes como Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, José Miguel Wisnik e Maria Bethânia. Nem por isso o rapper é tido como

7 BNEGÃO & SELETORES DE FREQUÊNCIA. *Enxugando o Gelo*. Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Editora Tratore. Disponível para download em <www.bnegãoseletores.com.br>. Acesso em: 03 set. 2016.

alguém que se vendeu. Pelo contrário, ele é tido pelos fãs históricos do *Planet Hemp* como o que dá continuidade à pulsação da banda. BNegão mantém-se gravando seus discos de forma independente e frequentando a periferia da mídia, ou seja, raramente participa de programas da TV aberta de grande audiência, enquanto é requisitado por um sem número de sites e blogs.

De fato, BNegão transita por diversas tribos musicais. Sua proximidade com o falecido *rapper* Sabotage⁸ e o saber honrar publicamente sua história com o *Planet Hemp* o rendem reconhecimento para com o público do Hip Hop. Manter um vocal gutural, ainda mais ocupado pelo posto do Paulão, ex-vocalista do *Gangrena Gasosa*, e manter momentos *hardcore* no corpo das músicas da banda que o acompanha, a *Seletores de Frequência*, o faz tido em alta conta também pelos ouvintes do *underground*. E há ainda sua circulação pelos meios da MPB, como visto acima, que goza de legitimidade junto às esferas intelectuais, que faz que BNegão seja visto como uma espécie de *diplomata do rap*.

Em Julho de 2015, durante um show do Criolo em São João del-Rei (que por acaso gravou um disco em 2014 que se chama *Convoque seu Buda*) tive a oportunidade de conversar com vários representantes do Hip Hop e sondar o que eles pensavam sobre o tema de minha pesquisa, de relacionar religiosidade orientalista com a música de BNegão, e também saber qual eram as suas visões sobre o compositor. Um deles, com quem eu me detive a conversar mais longamente me disse, então, com a entonação de um especialista, que BNegão dizia tudo o que precisava ser dito sem se perder, e usou o adjetivo ‘fino’. Ele o tinha como alguém que podia dar a voz ao movimento com sobriedade, sem querer se mostrar e com segurança de si, sem “queimar o filme”. Depois disso, indagou-me sobre a questão religiosa que eu tinha trazido: “vejo ele falar muito sobre política, sobre sistema, mas sobre religião? “Você fala da música *Dorobo*, que ele vai para o Japão com o Sabotage, né?”. Disse a ele, sinteticamente, sobre a visão de mundo orientalista que eu propunha que era contida ali, ele parou um pouco para pensar e então concordou comigo com o sorriso de quem entendeu alguma coisa naquele momento: “É verdade! Ele tá sempre falando de energias, de modulação da frequência interna e do significado da vida né, olha só, eu nunca tinha reparado!”

O discurso religioso de BNegão, embora muito presente, não é facilmente captado. Seja porque ele toma certo cuidado para não postular dogmas e não usar termos caros aos sistemas religiosos a que se refere, ou porque o grosso de sua ideologia religiosa seja tomar as rédeas da própria vida e se responsabilizar pelo estado das coisas, ideia filosófica também ocidental e muito recorrente na grande corrente humanista.

Um pouco mais de atenção e se percebe que o que justifica essa tomada de consciência da própria *práxis* no cotidiano em sua forma e conteúdo não se faz

8 No disco *Enxugando o Gelo* (2016) há uma parceria entre ele e Sabotage. Trata-se da música *Dorobo*, que se constitui como um diário de uma viagem que os dois fizeram ao Japão em um festival de rap.

no vazio de significação, nem na ideia de que a única possibilidade de comunhão no universo seja a comunhão com o próximo, como nas correntes majoritárias do humanismo. Não, percebe-se que para ele o que é caro são questões como reencarnação, karma (“V.V. - vai e volta”, como diz o compositor), energia e ilusão; tornando o aspecto religioso incontornável para se entender suas conclusões.

Diferente do que Novaes (1999) diz sobre a mensagem religiosa contida no Racionais MC’s, que são explícitas e abundantes, em BNegão as referências acabam sendo mais sutis e a mensagem vai sendo acumulada num caldo de cultura que vai modelando os matizes de como agir, de como se portar e de como estar no mundo, embora haja muitas citações diretas ao Prof. Hermógenes. Podemos chegar, portanto, à mesma conclusão que chega D’Andrea (2000), que na Nova Era, assim como nas religiões ditas orientais, encontramos uma ortopraxia mais que uma ortodoxia, mais um ‘como’ (agir) que um ‘o que’ (acreditar).

Para fechar essa seção e acabar as listagens de semelhança no comportamento dos dois compositores, gostaria de lembrar uma vez que também o rapper deixou de reforçar a identidade de ‘artista até as últimas consequências’, que o configurariam como *maldito*.

Foi em uma entrevista com Carpinejar no web-programa A Máquina⁹. O compositor já havia falado de energia e sintonização das frequências, quando Carpinejar perguntou sobre sua relação com o nome artístico: “E quando você morrer, na sua lápide vai estar escrito Bernardo dos Santos ou BNegão?”

Essa pergunta também ia no mesmo sentido das trazidas nos exemplos anteriores dos mal entendidos com os entrevistadores de Walter Franco. Tentava reforçar, pelo fato de o compositor ter um nome artístico, a ideia de que um artista preza acima de tudo pelo seu poder de criação, tornando seus outros papéis sociais ofuscados.

BNegão o responde: “Vai estar escrito Bernardo, sem dúvida nenhuma, é o nome que minha mãe me deu, que meus familiares e meus filhos me chamam, BNegão é só um jeito de me pôr como artista, não tem porquê isso estar na minha lápide não, nós somos muito mais do que nós construímos aqui nessa passagem.” Carpinejar insistiu, mas BNegão tinha outros pensamentos elaborados para a morte que iam além de sua atividade enquanto cantor e compositor ‘maldito’.

3. Palavra que ensina, som que age

“Como a religião influencia a arte?”

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=8EnSNpxnXlo>, acessado em 14/10/2022.

Nesses exemplos vemos que para o olhar do apresentador de programas de entrevistas o compositor popular que ‘polui’ sua atividade artística com a religiosidade orientalista se torna complexo e destoante do papel performático a que normalmente se prestam os artistas que ocupam um lugar secundário na mídia. Esse não-enquadramento talvez resulte numa falta de entendimento do público pelo contato midiático, pois quanto mais complexa é a informação, menos palatável ela é ao consumidor dos meios de comunicação de massa, que tem como característica a não investidura de toda sua atenção no ato de consumir o produto.

Uma ideia do debate sobre performance que Schechner (2012) faz e que podemos aplicar é a de que existe, para as performances estéticas e rituais, dois tipos de público: um público flutuante e um público ‘especialista’. No caso de compositores podemos considerar os fãs que colecionam discos, vão a shows e acompanham o compositor na mídia, como seu público especialista, aqueles que conferem atenção total aos produtos culturais que envolvem aquela figura e que acabam lidando com as questões postas aqui. O público especialista de uma performance é aquele a quem cai a legitimidade interpretativa social de uma performance.

Quando pensamos em impulsos artísticos sendo transformados em ideias culturais (coisa que sempre acontece, ainda que de maneira caótica) é preciso estar atento ao caminho que esses impulsos percorrem. Ao considerarmos os agentes interpretantes de material artístico, não podemos excluir da cadeia o próprio significante, como seria feito com mensagens de outra natureza. Isso quer dizer que consideramos a própria mensagem como agente interpretativo.

Essa disposição é incontornável porque o que define algo como artístico é a disposição do produtor da mensagem em manter a prolixidade e a ambiguidade da mensagem de maneira a deixá-la aberta a interpretações e a ações cognitivas que operem dentro de seu leque de impulsos (ECO, 1991). Desta forma, mesmo que haja uma doutrina construída de interpretação (como é o caso de escritores muito lidos, como Dostoiévski), a obra permanece sempre disposta para a experiência direta e para as interpretações novas. A cada experiência com o material artístico surge uma nova abertura hermenêutica ao mundo que é sempre diferente das demais. A cada experiência, a obra reinterpreta-se a si mesma.

É por isso que quando falamos de *discursos artísticos gerando ideias sociais*, não se pode deixar de fora a própria natureza do discurso artístico (e a exceção se estende aos conteúdos religiosos, embora de maneira diferente). Pois lá estarão estímulos sempre passíveis de atualização e nunca interpretados completamente. Assim, esse processo se caracteriza como um fluxo constante. E a partir de estímulos finitos gera-se relações interpretativas infinitas. Portanto, a finitude dos estímulos é onde pode repousar o estudo da fruição dessas ideias com maior segurança.

Vamos às canções munidos com a primeira pergunta retórica já expressa no começo desta seção. Uma religiosidade que interferisse, como foi visto, na

colocação pública dos compositores enquanto artistas, logicamente também afetaria suas canções.

Aqui o melhor ponto de partida é BNegão, que em algumas letras exalta o poder do som de suas canções. No *Hip Hop* é comum a prática da metalinguagem, o *rapper* muitas vezes fala sobre o som que está ‘mandando’, pontua rimando sua capacidade de rimar e fala da batida que está em execução. No compositor estudado, em diversos versos é afirmado que a sonoridade apresentada ali teria o poder de sintonizar o indivíduo com boas energias. É exaltada também as qualidades experimentais de seu som, sem que a primeira qualidade se encontre separada da segunda. A música *No momento (100%)*, do disco *TransMutação* (2015), se mostra como um dos melhores exemplos de quando isso acontece, eis a letra na íntegra:

Os tambores anunciam, pedem passagem
Aláfia, tá no conteúdo da mensagem
Alquimistas sonoros climatizando o ambiente
Trazendo uma energia diferente

Um batidão pra começar, uma nova aurora recomeçar
Trago informação sonora pois a hora é agora
Eu disse, a nova e a velha escola
Chegam junto pra somar, já disse

A palavra real é o que se encontra aqui
Deixa o menino brincar, deixa a batida fluir
Tô chegando de novo, trajeto definido
Prepare a pista de pouso no seu ouvido

Objeto sonoro não identificado
Não cabe na sua prateleira usual, no seu catálogo
Música negra universal, interplanetária
Arte das ruas feitas no fio da navalha

Tem que ter coragem, tem que ter o dom
Tem que ter amor, mas tem que ter razão
Tem que ter suor, mas tem que ter swing
Energia que nunca se extingue

100% no momento, no momento 100%
A revolução real, a principal
É a de dentro pra fora
E não a de fora pra dentro
Bote isso de uma vez por todas
Dentro do seu pensamento

Tá na hora de evolucionar
De fazer diferente, independente do repente
Independente da crença, fazer a diferença
A sua micro-parte é mais importante do que você pensa

Aprendizado sempre sente a pulsão da energia
 Na pulsação do som a sensação a circulação ativa
 Orgânica batida do beat do seu coração.

Desde seu primeiro disco BNegão se refere ao som de sua banda de acompanhamento, a *Seletores de Frequência*, como dotados de poder de, como diz o nome da banda, sintonizar o indivíduo com boas energias. Na canção *No momento (100%)* ele vai seguindo a progressão da música, como se fosse um oficiante de algum ritual, e dizendo seu significado e como se deve sentir o som que dali emana.

A primeira estrofe é cantada sem acompanhamento musical, mas com uma voz na qual um efeito interferente a transforma em algo quase de outro plano, como numa ‘voz do além’. A canção é de fato ‘aberta’ como se fosse um ritual. Esse disco em que está inserida, embora seja um disco no qual permanece intacta a visão de mundo orientalista, é também um disco marcado fortemente pelas referências ao sistema Candomblecista. Desta maneira, a música é aberta com o ato de se pedir permissão. Os dois primeiros versos da primeira estrofe falam do conteúdo da letra, os dois últimos do poder do som. Um Odú, Aláfia¹⁰, seria o indicador de que o som produzido é visto por BNegão como mágico. O outro seria se referir aos “alquimistas sonoros climatizando o ambiente”. Depois de apresentar letra e música como capazes de operar mudanças espirituais, o som com o poder de sintonizar e a “palavra real que se encontra aqui”, a mensagem profética é declarada e dita.

A letra, depois dessas apresentações dos poderes dos elementos da canção, segue oscilando entre a exaltação de seu experimentalismo e a mensagem religiosa. No quesito formal, refere-se à sua canção como uma música “que não cabe na sua prateleira usual, no seu catálogo” e que se configuraria como “música negra universal, interplanetária”. Por outro lado, o dos ensinamentos, a mensagem principal é a de que a “revolução real (...) é a de dentro pra fora, e não de fora pra dentro”.

No refrão é que as duas frentes de atuação espiritual convergem. Os três primeiros versos do refrão contrapõem substantivos que denotam o portar de qualidades que seriam necessárias para a construção dessa música. Assim seria necessária coragem, mas dom; amor, mas razão e suor, mas swing. É interessante que essas qualidades sejam contrapostas pelo “mas”. De fato, acabam apontando qualidades opostas, no sentido da oposição entre algo para o qual não se precisa de esforço e algo para o qual o esforço é necessário. Dessa maneira a música fácil e swingada e a mensagem forte e recrutadora seriam opostas e complementares.

10 Segundo o site www.juntosnocandomble.com.br, acessado em 14/10/2022, “Aláfia é um Odú composto pelos elementos ar sobre fogo, com predominância do primeiro, o que indica hesitação do ser, diante do domínio dos instintos. (...) Como mestre das línguas, indica quando alguém tem o dom da palavra e utiliza o poder da eloquência a seu favor.”

No mais há a questão da “nova e da velha escola”. Essa é outra ideia recorrente, de que haveria a maneira antiga de se ensinar e a nova. A religiosidade tradicional e a pós-tradicional. Elas aqui não seriam excludentes, mas consideradas como partes do mesmo influxo espiritual, que busca tocar os seres com seus ensinamentos, sejam lá quais forem os veículos. Ambos se unem para fazer acontecer a “nova aurora”, uma referência à Nova Era.

Já na questão do experimentalismo, na criação de uma música negra que reunisse todos os estilos e se configurasse como uma música negra universal, é interessante notar que a ideia do experimentalismo aparece como um complemento à ideia de um som criado por “alquimistas sonoros”, para operar a modulação da frequência em “energias de alta qualidade”.

Assim, uma música que fosse feita para operar a sintonização no indivíduo deveria se valer de todos os recursos disponíveis a fim de produzir sua ‘alquimia sonora’ e isso resultaria num experimentalismo cósmico, onde a música é interplanetária e é tida em metáfora com um OVNI, dizendo-a um “objeto sonoro não identificado”.

Voltando ao refrão, já vimos que seus três primeiros versos são formados por contraposições de qualidades que aqueles que querem fazer essa música mágica têm que ter. Nos dois últimos versos, porém, há o resultado alquímico de sua transmutação: “Energia que nunca se extingue / 100% no momento, no momento 100%”. Essas duas sentenças expressam uma concepção de plenitude. A fruição energética desimpedida, o foco no momento, no presente, o alcance da atenção plena. Esse “estar completamente presente onde se encontra” é algo muito celebrado em diversas tradições como a Budista, Hindu e Daoísta e parece ser essa a magia que BNegão quer operar pela sua canção construída através da oposição da ‘palavra que ensina e som que age’, enquanto canção e ouvinte se *tornam um* nos versos da última estrofe, como ressonância da união entre palavra e som acontecida no refrão.

Com Walter Franco não temos a sorte de uma metalinguagem que pudesse apontar caminhos para a interpretação, mas ao considerar que grande parte do mote de suas canções são ensinamentos, são *palavras que ensinam*, não seria tão distante supor que pode haver também nele um *som que age*.

Um possível caminho pode ser seguido, novamente, a partir de declarações suas em entrevistas. Ele costumava dizer, também em tom de ensinamento (e as entrevistas citadas acima são exemplos disso), que é preciso que se experimente e vivencie todo o tipo de energia que existe, o doce e o amargo, a alegria e a tristeza, uma ideia comum do hinduísmo. Isso vai de encontro a algumas perspectivas em que o equilíbrio depende de que o indivíduo deixe que se desenrole o desejo do Ser manifesto nele, e que engloba todo o tipo de sensação e momentos existenciais. Derivadas dessa noção são as concepções de não agir, e da não dualidade. Ou seja, de que a felicidade e a tristeza são coisas correlatas e que para se sentir plenamente é preciso que não se fixe o desejo em uma forma acabada de realização, e isso seria o fruto do sofrimento. Nessa concepção, a tristeza, a morte

e coisas assim não seriam em si o sofrimento, mas a obsessão em não viver aquela situação em detrimento de outra, isso sim geraria o sofrimento. A lógica é que no mundo sempre haverá pessoas passando pelas situações mais difíceis, e mudar essa característica seria querer mudar a própria estrutura do Ser, coisa que além de sempre ir ao caminho errado e não gerar frutos, transformaria a vida em uma imitação do que ela poderia ser, além do fato de que impediria o indivíduo de viver a *vida verdadeira*.

Para vermos como isso é posto em temática na canção, por Walter Franco. Olhemos a música *Misturação*.

Misturação é a primeira canção do primeiro disco não-compacto de Walter Franco, o *Ou Não* (1973); disco esse que pelo seu grau de experimentação semiótica, indo até ‘os limites da linguagem’, como se diz, e também pela sua musicalidade suave e ao mesmo tempo brutal, é considerado como uma peça única na discografia da canção brasileira. E a primeira canção do primeiro disco tematiza justamente a não pureza dos elementos e o desejo de desintegração do *nomos*, vejamos a letra:

O raciocínio lento
O poço o pensamento
O olho o orifício
O passo o precipício

Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia
Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia, já

Um vermelho natural
No rosto e no lençol
Com gosto de água e sal
Misturando o bem e o mal

Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia
Eu quero que esse teto caia
Eu quero que esse afeto saia, já. (FRANCO, 1973, Faixa 1).

A letra assim, escrita, parece muito menor do que ela cantada. Isso, em certa medida, acontece com toda canção, mas aqui temos maiores perdas, pois as modulações variam e são muitas, dando a impressão inclusive de que a letra se modifica, embora isso não aconteça. Essas duas estrofes, cada uma sempre seguida pelo refrão, são repetidas por volta de uma dezena de vezes, ora calma e sobriamente, ora de maneira esganada, ora em gritos agudos e, nos momentos finais, poluídas por bocejos, engasgos, murmúrios, entonação debochada; ainda em outros momentos, com matizes de cansaço e como alguém que tenta falar e não consegue.

A música começa com dedilhados bem definidos de violão e de contrabaixo, circulares e em crescendo, dando um ar de mistério e avanço ascendente. A primeira vez que os versos são cantados eles são cantados solenemente e em perfeita afinação de voz, representando essa canção em seu estado de perfeição e sobriedade. Da segunda vez, a primeira estrofe do conjunto é também entoada por esse *mood*, mas no final há um alongamento na vogal, como quem anuncia alguma coisa e, numa pegada rítmica marcada, semelhante à do rock, ele canta o refrão e a estrofe seguinte trazendo desejo e urgência ao “quero que esse teto caia...”. E é aí que a música se torna integral. De uma música preocupada e refinada, temos agora improvisações, sons vocais sem sentido e respirações ofegantes. É importante lembrar que mesmo respirações discretas do intérprete comumente são retiradas na edição de som na mixagem; entretanto aqui a respiração se torna corpo semiótico da canção, o ruído é a mensagem. Então o eu-lírico entra em desespero, berra “eu quero que esse afeto saia” e às vezes se acalma também, mas sempre em movimentos rítmicos quebrados. Para, ao final, ele assumir aqueles matizes já citados, do deboche e do cansaço, do desejar e não conseguir executar.

A letra evoca flashes de momentos emocionais. De certa suspensão do entendimento da força e dos limites do aparelho corporal pelo qual se percebe o mundo. O raciocínio, o olho, o pensamento, o passo. Sempre às vias do mistério, do lento, do orifício, do poço e do precipício. Seguido pelo desejo de que o teto caia, de que o afeto (que por vezes é pronunciado com uma pausa que acaba por formar auditivamente a-feto, ou seja, um não feto) saia.

Depois é a vez de um certo resultado, como se fossem cinzas do desejo. “Um vermelho natural / No rosto e no lençol / Com gosto de água e sal / Misturando o bem e o mal”. Esses versos, sem dúvida, trazem algum conteúdo ligado à paixão, ao amor e ao sexo (a cena ao fim das contas, é de um nascimento), ao mesmo tempo em que os torna não usuais, ou destacados, que os põe em suspensão como um elemento criativo de formação do cosmos.

É interessante notar que a música a seguir, a segunda do álbum, se chama *Água e Sal*. A canção tem apenas quarenta e sete segundos e a letra, cantada acompanhada de um violão calmo e harmônico, diz “Água / Água e sal / Lava / Lava o rosto, lava / Água e sal / Calma, muita calma / Lava o rosto e a alma / Água e sal”. A utilização dessa figura de linguagem e sua repetição logo em seguida numa vinheta têm a função de marcar um mote para o disco, ou mesmo apontar uma figura fundante do sistema de significação do álbum. Mas a que essa figura, ‘água e sal’, estaria apontando? Quais são seus matizes de significação?

Na canção que nos ocupamos a analisar, *Misturação*, podemos perceber que o “vermelho, no rosto e no lençol com gosto de água e sal” é algo que desperta a *misturação*, ponto de coesão da canção tanto que lhe concede o título. Esse ‘vermelho com gosto de água e sal’ mistura o bem e o mal. Bem e mal são opostos morais cujo primeiro causa atração e o segundo repulsão, ou seja, queremos nos aproximar do bem e nos afastar do mal. Aqui, esse ‘vermelho’, esse acontecimento marcante que desencadeia desejos de desintegração das seguranças,

do teto, do afeto; o acontecimento, ele mesmo, mistura o bem e o mal. Quando na canção seguinte vemos a marcação da figura “água e sal” tidos como conjunto (sempre aparece assim), ele tem a função de remeter a um par de opostos mais fundamental do que o é o bem e o mal.

Água e sal parecem opostos ao nosso paladar, mas é justamente porque são complementares que, ao comer sal desejamos a água, ao nos desidratarmos é indicado que se tome soro caseiro, pois o sal tem o poder de reter a água dentro do organismo. A água nunca é encontrada em seu estado puro na natureza, sua composição sempre carrega sais minerais que por sua vez é o que hidrata o corpo ao tomar. Água e sal, misturados, é o que purifica na segunda canção¹¹. E, na primeira, naquele ‘vermelho’ fundante da experiência do desejo de desintegração do *nomos* para a geração de uma nova vida (disposição essa que podemos chamar de Zen) é apenas percebido como algo periférico, um gosto de água e sal, o que na segunda canção aparece com toda a força num momento de purificação, onde se “lava o corpo e a alma”. Mas parece que as demais palavras dessa segunda canção encontram um pouco descoladas de um sentido total, e o modo de cantar acaba fornecendo força apenas para a repetição do “água e sal” como se o dizer dessas palavras houvesse um sentido e um poder em si, mas só percebido no poluído e misturado dia a dia, onde se lava o rosto com água e sal, para se purificar, remetendo de forma mística à função de purificação do choro.

Stessuk (2008) cruza informações de entrevistas e de dedicatória no disco *Revolver* (1975) em que ele agradece ao seu irmão por tê-lo apresentado o caminho daoísta, para ser lícita a comparação da canção *Me deixe mudo* com o *Poema 11* do *Dao Te Ching*, que traz a temática da importância do vazio para a funcionalidade das coisas. “as paredes de uma casa lhe dão sustentação, mas é o vazio entre elas que lhe dá utilidade”, diz o poema. O autor identifica que nessa canção, repleta de vazio, que o vazio vem em espirais de uma canção fixa que se repete e no qual seus elementos faltam, ou seja, há uma repetição do tempo e variação na execução de um mesmo modo no qual elementos sonoros faltam. Acontece que a formação em espiral não é feita só nessa canção, é senão uma estrutura recorrente em toda a obra de Walter Franco e *Misturação* também é um exemplo disso.

Se comparado à vida humana podemos dizer que as primeiras voltas na melodia e letra remetem à infância, onde tudo é devir. A maturidade vem com o canto estilizado, uma toada *rock'n roll*, um certo drama do desejo que só faz desencontrar. Em cada volta da espiral o desespero se torna maior, o erro se torna maior, a vontade de salvação na dissolução das certezas se torna maior. Então vem o cansaço, vem o desprezo, vem a falta de capacidade, a velhice e a desintegração.

¹¹ O que torna a água um condutor de energia é o sal que ela contém, e é por isso que temos a sensação de descarrego ao tomar um banho, a eletricidade estática se vai, saímos mais “leves” do banho.

Seria um erro, entretanto, considerar que a estrutura espiralada se apresenta como apenas uma metáfora da vida humana em *Misturação*. Mais certo seria considerar que se refere à estrutura pela qual os *dez mil seres* (como é referido os seres do universo no *Dao Te Ching*) emergem e submergem no Dao. Tanto o iluminado como aquele que desconhece a lei eterna perecem, mas o perecer do iluminado é uma fruição de energia, enquanto o perecer daquele que desconhece a lei eterna é uma degeneração. A imagem que a estrutura da canção evoca é o do crescer e proliferar e depois do retornar à origem, com todos os matizes que esses momentos carregam. No entanto, de uma forma iluminada, com o bem e o mal misturados pelo ‘vermelho’, e com o rosto lavado pela água e sal, que pode, pela gravidade da imagem no disco, se referir à dualidade fundamental (uma vez que a sua poética é toda pautada em opostos que se complementam, portanto, temos os matizes de *yin e yang*). É certo que a urgência presente na canção e o desejo por dissolução aponta à resposta Zen ao Dao: mais do que retirar-se da sociedade, implodir as estruturas mentais formadas pelo contato com ela: “eu quero que esse teto caia”.

Voltando ao debate, sobre a palavra que ensina e o som que age, talvez fosse válido pontuar que em Walter Franco não há os mesmos limites que vemos em BNegão, de palavra de um lado e som de outro. A palavra em Walter Franco age e ensina, e o som também. O experimentalismo nesse compositor, além de inserido nas tradições vanguardistas, pode ser entendido como uma maneira de ser um com o Dao, isso geraria um som que não fosse mensurado e que vagueasse por onde fosse possível, por onde houvesse menos resistência. O som em Walter, principalmente no disco *Ou Não*, é como uma alegoria do ser e traz consigo tudo quanto é manifestação sua: o harmônico, o atonal, o silêncio, a gritaria, a mensagem e o ruído. Mais do que o silêncio, sua prática da utilização do ruído enquanto mensagem (os referidos balbucios, respirações, engasgos, gaguejos, etc.) tornam esse disco exaltação do Ser em toda sua extensão e, ele próprio, uma prática de entrega profunda ao seu fluir.

Conclusão

E “como a arte influencia a religião?”

É hora de fazer o caminho de volta. Seja pela postura midiática desses compositores ou pelo que é declarado na metalinguagem de BNegão e na completa entrega ao Ser da música de Walter Franco, o que fica é a permanência de uma identidade híbrida que oscila entre o artista e o religioso. Uma nova forma de artista ou uma nova forma de religioso? Uma terceira via? Que pode ser chamada como?

Nesses compositores o ensejo moderno de religião como vida privada não se concretiza e não podemos ver neles nem mesmo a pegada tradicional em que o mundo é completamente definido pelo sistema religioso. Essa flexibilidade de fronteiras nesse ambiente pós-moderno traz questões ainda inéditas, pois: seria a

atividade enquanto artista interpretada como atividade religiosa por esses compositores?

Ao mesmo tempo em que certas identidades são flexibilizadas há a demarcação em ambos de uma *outra identidade*, que se considera iniciado numa corrente de verdade universal que poderia ser expressa por diferentes maneiras e cuja atualização é operada pelas suas canções. Chamamos isso, na dissertação em que foi feita essa pesquisa (TOBIAS, 2018), de *yoguins do séc. XXI*. Yoguins querendo dizer *aprendizes*, ou ainda melhor, *praticantes*, uma figura central no imaginário do hinduísmo, como uma espécie de elite religiosa, aqueles que aprendem diretamente com os gurus.

Os compositores, portanto, se considerariam iniciados. Iniciados, entretanto, de uma ordem inexistente socialmente, sem mestres imediatos, nem rituais executados.

Ao mesmo tempo em que BNegão sempre lista líderes religiosos, intelectuais de esquerda e músicos experimentais como mestres em uma canção de cada um de seus álbuns; Walter Franco canta em um espiral mântico frenético: “foi teu mestre quem me ensinou / foi meu mestre quem te ensinou”, em uma canção do disco *Revolver* (faixa 4, 1975).

Aprendizes sem mestres, ou seria melhor falarmos em aprendizes com muitos mestres? Mas mestres esses cuja autoridade é medida pela própria capacidade de tocar esses indivíduos que escolhem, sem qualquer constrangimento, os ensinamentos que querem seguir e desenvolver. E eles mesmos considerados mestres por outros ‘aprendizes sem mestres’. Dessa maneira, impulsos muito primitivos desses ideais como os jargões pichados “Tudo é uma questão...” e “Paz não se pede...” seriam absorvidos pela cultura, transformando-se em macromatizes de significação, à imagem dos (mas não tão abrangentes como) ditos populares.

Para o proveito de se elencarem semelhanças, nos dois compositores, é presente uma visão de mundo orientalista, ou seja, uma explicação de mundo recaída no karma, na mutação e no vazio, acopladas a referências de religiões espiritualistas de classe e família. Que é o espiritismo para Walter Franco, classe média; e o candomblé para BNegão, vindo da periferia. Isso mostra que a alternância para uma visão de mundo orientalista não se deu de uma maneira exclusivista. Não foi preciso negar crenças, as religiões de origem, nem qualquer outro tipo de segregação religiosa, assim valendo da condição de ver aquela verdade expressa em diferentes formas.

O que fica é que, nesse caso, religião e arte não estão separadas, formando um sistema interdependente na práxis desses compositores. Encontramos aqui estímulos artísticos transformados em ritualística religiosa. Isso pode não ser muito comum nas religiões hegemônicas brasileiras, em que os elementos artísticos se constituem apenas como um apelo à sensibilidade. Entretanto, é importante ter em mente que em muitos momentos históricos a criação artística e seu consumo

foram considerados e ritualizados com gravidade e solenidade. O poeta grego falava pelas próprias vozes dos Deuses, e, no Confucionismo, a leitura da poesia clássica e a interpretação de canções eram, eles próprios, rituais de purificação.

Nesse caso, tanto na produção quanto no consumo do fã, do público especializado, a lida com a música desses compositores não se trata nem de música nem de religião, mas de *religião que se realiza através da música*. As entrevistas que desconcertam a concepção que os entrevistadores têm de artistas mostram que há algo mais de religioso em suas identidades do que apenas opções de citações artísticas. No entanto, o investimento profundo em uma canção de ‘*palavra que ensina e som que age*’, a lidar com as massas, mostra que dificilmente haverá para eles uma atividade religiosa maior que sua lida artística. Por mais que meditem, vão a giras, tomem passes, pratiquem yoga, o que fica diante da análise de suas identidades artísticas e religiosas, é que a prática da composição, difusão e interpretação no palco das canções continuem a dar maior sentido às suas espiritualidades.

As canções de BNegão estudadas trazem uma dualidade entre a velha escola e a nova escola. Uma nova escola para uma nova maneira de se circularem ideias e práticas religiosas, é o que postulam esses aprendizes (auto) iniciados do tempo presente, cujo discurso, por mais que reúna toda complexidade do oriente real e profundo em algumas pulsões generalistas, mantém viva a característica da dissolução nômica operada pelas práticas meditativas. E que de maneira inusitada contribuem para uma mudança de perspectiva cultural no ambiente brasileiro, na qual as coisas deixam de depender de forças superiores e se tornam resultado da própria atividade no mundo, e na qual a forma de agir é tão ou mais importante do que o motivo pelo qual se age, resultando em um pensamento religioso/político potencialmente antialienador.

Discos Referenciados

BNegão & SELETORES DE FREQUÊNCIA. **Enxugando o Gelo**. Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Editora Tratore, 2003. Disponível para download em (www.bnegaoseletores.com.br). Acesso em 03 set. 2022.

BNegão & SELETORES DE FREQUÊNCIA. **Sintoniza Lá**. CD. Rio de Janeiro: Coqueiro Verde Records, 2012.

BNegão & SELETORES DE FREQUÊNCIA. **Transmutação**. Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Independente, 2015. Disponível para download em <http://www.naturamusical.com.br/baixee-ouca-o-disco-transmutacao-do-bnegao-seletores-de-frequencia?utm_source=facebook&utm_medium=organic&utm_campaign=natura_musical&utm_content=download_bnegao_31_08> Acesso em 03. Set. 2022.

FRANCO, Walter. **Dois momentos: Revolver/Ou não**. CD. São Paulo: Continental, 2000.

FRANCO, Walter. **Respire Fundo**. LP. São Paulo: Rock Company, 1978.

FRANCO, Walter. **Revolver**. LP. São Paulo: Continental, 1975.

FRANCO, Walter. **Tutano**. CD. São Paulo: YBrasil, 2001.

FRANCO, Walter. **Ou Não**. LP. São Paulo: CBS, 1973.

FRANCO, Walter. **Walter Franco**. LP. São Paulo: Lança/Polygram, 1982.

FRANCO, Walter. **Vela Aberta**. LP. São Paulo: Epic/CBS, 1980.

QUEIROGA, Lula. **Aboiando a vaca mecânica**. Rio de Janeiro: Luni/Trama, 2001.

Referências

AMARAL, Leila. **Carnaval da Alma: comunidade, essência e sincretismo na Nova Era**. Petrópolis: Vozes, 2000.

AMARAL, Leila. Sincretismo em movimento: o estilo Nova Era de lidar com o Sagrado. In: Maria Júlia Carozzi (org.). **A Nova Era no Mercosul**. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 47-79.

BERGER, Peter. **O dossel sagrado: elementos de uma sociologia da religião**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BERGER, Peter. **Perspectivas Sociológicas: Uma visão humanística**. Petrópolis: Vozes, 1995.

BERGER, Peter. A dessecularização do Mundo: uma visão global. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v 21, nº1: 9-24, 2000.

CALIL JÚNIOR, Alberto. “Entre o público e o privado: Sathya Sai Baba e o oriente no campo religioso brasileiro”. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v 26, nº1, 2006, pp.05-22.

CAMPBELL, Colin. A orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v 18, nº1, 1997. p. 5-22.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

CAMURÇA, Marcelo Ayres. Espaços de hibridização, dessubstancialização da identidade religiosa e ideias fora do lugar. **Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião**, Porto Alegre, ano 5, n. 5. 2003. p.37-65.

CAMURÇA, Marcelo Ayres. Rede religiosa “new age” em Juiz de fora: espaço de “não lugares” e relativização de crenças. **Minas das Devoções – Diversidade Religiosa em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: PPCIR – UFJF, 2003. p. 181-196

CAMURÇA, Marcelo Ayres. O conceito de Reencarnação no Espiritualismo moderno: Entre o Círculo de Sãmsara e o Evolucionismo Positivista. **NUMEN: revista de estudos e pesquisa em religião**. Juiz de Fora, v 3, nº 1, Junho de 2003. p. 95-109

CAMURÇA, M. TAVARES, F. “Juventudes” e religião no Brasil: uma revisão bibliográfica. **Numen: revista de estudos e pesquisa em religião**. Juiz de Fora: v. 7, n. 1. 2012. p. 11-46

D’ANDREA, Anthony. **O self perfeito e a nova era: Individualismo e Reflexividade em religiosidades pós-tradicionais**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

*ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.*

HERMOGENES. **Yoga: Caminho para Deus**. Rio de Janeiro: Record, 1975.

I CHING: **O livro das Mutações**. Tradução e Comentários por Richard Wilhelm. São Paulo: Pensamento, 2006.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, nº 37, 2012, pp. 25-44.

LAO-TZU. **Tao Te Ching**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MARIZ, Cecília Loreto. Secularização e dessecularização: comentários a um texto de Peter Berger. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 21 (1): 25-39, 2000.

NOVAES, Regina Reyes. Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 20(1), pp. 55-64, 1999.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANCHIS, Pierre. “O Campo Religioso Contemporâneo no Brasil”. In: Ari Pedro Oro, Carlos Alberto Steil (Org). **Globalização e Religião**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 103-117.

SCHECHNER, Richard. “Ritual (do Introdution to Performance Studies)”. In: Zica Ligiéro (org.) **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, pp. 49-89.

STESSUK, S. O silêncio em espirais: Walter Franco. In: **Anais do Congresso internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic)**. São Paulo: 2008, v.11.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. In. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.23, 2011, p. 7-18.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. **Comunicação & Sociedade**. Porto Alegre: jul./dez 2010, Ano 32, n. 54, p. 191-210.