

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM HISTÓRIA**

**Deivid Fernando Franco
Linha de pesquisa: Práticas Culturais e Identidades**

**“O Brasil é o país do futuro”: rock e contestação nas canções de Renato Russo
(1978/1990)**

**Marechal Cândido Rondon – PR
Agosto/2015**

Deivid Fernando Franco

**“O Brasil é o país do futuro”: rock e contestação nas canções de Renato Russo
(1978/1990)**

Dissertação apresentada à banca examinadora do PPGH/UNIOESTE – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná na linha Práticas Culturais e Identidades, como exigência parcial à obtenção do título de MESTRE em História, sob a orientação da Profª. Dra. Ivonete Pereira.

**Marechal Cândido Rondon – PR
Agosto/2015**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca da UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon – PR., Brasil)

F825b Franco, Deivid Fernando
"O Brasil é o país do futuro": rock e contestação nas
canções de Renato Russo (1978/1990) / Deivid Fernando
Franco. - Marechal Cândido Rondon, 2015.
138 p.

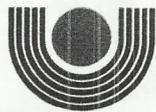
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ivonete Pereira

Dissertação (Mestrado em História) - Universidade
Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Marechal Cândido
Rondon, 2015.

1. Russo, Renato, 1960-1996. 2. Rock. 3. Análise do
discurso. I. Pereira, Ivonete. II. Título.

CDD 22.ed. 780.92
CIP-NBR 12899

Ficha catalográfica elaborada por Marcia Elisa Sbaraini-Leitzke CRB-9/539



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Marechal Cândido Rondon - CNPJ 78680337/0003-46

Rua Pernambuco, 1777 - Centro - Cx. P. 91 - <http://www.unioeste.br>

Fone: (45) 3284-7378 - Fax: (45) 3284-7879 - CEP 85960-000

Marechal Cândido Rondon - PR.

Programa de Pós-Graduação em História - PPGH

Reconhecido pela Portaria Ministerial - MEC nº 1.077, de 31/08/2012, publicada no DOU de 13/09/2012.



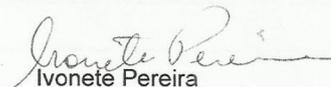
PARANÁ

GOVERNO DO ESTADO

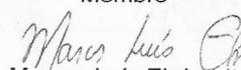
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA

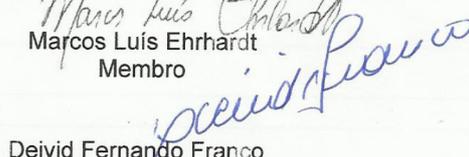
Aos trinta e um dias do mês de agosto de 2015, reuniu-se, em sessão pública, a banca examinadora da defesa de dissertação de mestrado em história constituída pelos professores Dr.^a Ivonete Pereira (orientadora) (UNIOESTE), Dr. Allan de Paula Oliveira (UNESPAR) e Dr. Marcos Luís Ehrhardt (UNIOESTE) para avaliarem o trabalho "O Brasil é o país do futuro: rock e contestação nas canções de Renato Russo (1978 - 1990)", apresentado pelo pós-graduando **Deivid Fernando Franco** para a obtenção do título de "Mestre em História" no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em História do UNIOESTE, *Campus* de Marechal Cândido Rondon. A banca examinadora considerou o trabalho Aprovado. Nada mais havendo a constar, eu Ivonete Pereira, orientadora do trabalho, lavrei a presente ata que vai assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora e pelo pós-graduando avaliado.

Marechal Cândido Rondon, 31 de agosto de 2015.


Ivonete Pereira
Orientadora


Allan de Paula Oliveira
Membro


Marcos Luís Ehrhardt
Membro


Deivid Fernando Franco
Pós-Graduando

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, a professora Dra. Ivonete Pereira, pela disponibilidade e paciência com que me auxiliou nesta jornada, pelos “puxões de orelha” e por me incentivar na realização deste trabalho. Muito obrigado!

À banca de qualificação, composta pelos professores Dr. Allan de Paula Oliveira e Dr. Marcos Ehrhardt — eles nortearam boa parte das discussões elencadas nesta pesquisa. Meus agradecimentos também se estendem aos professores que compõem o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Unioeste, do *Campus* de Marechal Cândido Rondon, que, de certa forma, contribuíram na minha formação enquanto graduando ou mestrando, no período em que frequentei a universidade.

À minha esposa, Géssica Aline da Silva Franco, pelo apoio e pela força que demonstrou durante este período de significativas mudanças em nossas vidas. Te amo, Géh! Aos meus familiares, pelo incentivo e pelo auxílio nos momentos difíceis, em especial à minha mãe, Noêmia S. Franco, por ser exemplo de dedicação e persistência nesta caminhada.

A Deus, por me permitir realizar grandes coisas e por ter me presenteado não só com uma nova vida profissional, mas, também, com um filho, que a cada dia me ensina não somente o ofício da paternidade, mas, a viver intensamente cada momento. Bem-vindo, Davi!

“E nossa história não estará pelo avesso, assim, sem final feliz. Teremos coisas bonitas pra contar. E, até lá, vamos viver. Temos muito ainda por fazer. Não olhe pra trás, apenas começamos. O mundo começa agora... apenas começamos. (Renato Russo – “Metal contra as Nuvens”).

FRANCO, Deivid Fernando. **“O Brasil é o país do futuro”**: rock e contestação nas canções de Renato Russo (1978/1990). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Paraná, 2015.

RESUMO

A pesquisa parte da premissa de que o rock da década de 1980 serviu, enquanto prática cultural, como instrumento de crítica, inconformismo e reflexão acerca da situação política, social e econômica do Brasil. O trabalho toma como objeto de pesquisa o rock daquela época, considerando as inúmeras bandas de rock que surgiram no período, mas restringe as suas análises às canções compostas por Renato Russo, músico que atuou em carreira solo e nas bandas Aborto Elétrico e Legião Urbana. Para tanto foram realizadas análises de algumas composições com foco no discurso proferido pelo músico, procurando perceber o seu posicionamento político. O período que a pesquisa abrange toma como ponto de partida o ano de 1978, data em que surgem as primeiras composições do músico, depois indo até 1990, quando do lançamento do disco “As Quatro Estações”. As nossas fontes são as canções e o discurso de Renato Russo, encontrados em suas composições e entrevistas cedidas à imprensa especializada em música.

Palavras-chave: Renato Russo; Mercado fonográfico; Rock; Sociedade.

FRANCO, Deivid Fernando. **“Brazil is the country of the future”**: rock and contestation in the songs of Renato Russo (1978/1990). Dissertation (Master Degree in History), Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Paraná, 2015.

ABSTRACT

The research starts from the premise that the Rock music of the 1980s served as a cultural practice, as a critical tool, nonconformity and reflection on the political, social and economic situation of Brazil. The work takes as a research subject the Rock music of that time, considering the many rock bands that emerged in the period, but restricting analysis to the songs composed by Renato Russo, a musician who has appeared both in solo and in the bands Aborto Eletrico and Legião Urbana. So, the analysis was performed on some compositions focusing on the speech diffused by the musician, in order to realize his political positioning. The period which is being covered in the research takes as its starting point the year 1978, when the first compositions from the musician aroused, until 1990, when was released the album called "As Quarto Estações". Our sources are the songs and speech found in Renato Russo's compositions and the interviews he granted to the music press.

Keywords: Renato Russo; Music industry; Rock; Society.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Elvis Presley

FIGURA 2 – Capa do LP “Brôto Certo”, de Celly Campello, de 1960

FIGURA 3 - Capa do disco “Caetano Veloso”, de 1967.

FIGURA 4 – Renato Russo tocando craviola e Eduardo Paraná

FIGURA 5 - Ilustração do LP “Que país é este – 1978/1987”

FIGURA 6 – Capa e contracapa do *compact disc* “Que país é este 1978/1987”

FIGURA 7 – Capa do quarto disco da Legião Urbana: “As Quatro Estações”.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I.....	22
1.1 As origens do <i>rock</i>	23
1.2. O surgimento do <i>rock</i> no Brasil	29
1.3 O Debate: “Acredite que eu não tenho nada a ver com a linha evolutiva da música popular brasileira”	35
1.4 A contracultura.....	40
1.5. <i>Punk</i> : o grito vem do subúrbio	48
1.6 O <i>punk</i> no Brasil.....	52
1.7 A dinâmica do mercado fonográfico	58
CAPÍTULO II	63
2.1. Brasília	63
2.2 O “trovador solitário”.....	79
CAPÍTULO III.....	87
3.1 “Somos os filhos da Revolução”: a formação do público e do mercado do <i>rock</i>	87
3.2 <i>Rock</i> de contestação	96
CAPÍTULO IV.....	105
4.1 A gênese da Legião Urbana	105
4.2 Os discos	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
BIBLIOGRAFIA.....	132
FONTES UTILIZADAS.....	138
ANEXO 1.....	140

APRESENTAÇÃO

A frase que, entre aspas, abre o título desta pesquisa é o recorte de um verso da canção “1965 (Duas Tribos)”, composta por Renato Russo na década de 1980 e lançada no LP “As Quatro Estações”. Poderia ser mais um verso retirado de mais uma canção ou livro para agradar esteticamente o olhar do autor – ou do leitor – para sua obra, não fosse ela tão emblemática a ponto de resumir o sentimento de uma parcela – digo, de boa parte – da sociedade em um determinado recorte temporal da nossa História do Brasil.

“Brasil, País do Futuro” é o título da obra do judeu-austríaco Stefan Zweig, que se refugiou no Brasil na década de 1940 fugindo da perseguição nazista. A receptividade e a harmonia entre diferentes povos que conviviam no Brasil, prática calcada em um processo histórico de miscigenação entre índios, africanos e europeus, provocou espanto e, ao mesmo tempo, deslumbramento em Zweig. Talvez vejamos com estranheza “a absoluta igualdade dos cidadãos na vida pública, bem como na vida privada, [que] aqui existe de fato, na escola, nos empregos, nas igrejas, nas profissões e na vida militar, nas universidades, nas cátedras”¹, como relatado na obra pelo fato de esses aspectos parecerem inexistentes para europeus daquela época.

Dois decênios após o lançamento da obra de Zweig, os militares tomaram o poder político do Brasil e instauraram a ditadura civil-militar. Com intuito de estimular o amor à pátria, a confiança no governo, dentre outros motivos, *slogans* como “O Brasil é o país do futuro” ou “Brasil: ame-o ou deixe-o” circularam o Brasil de norte a sul, objetivando desviar a atenção da população para as atrocidades cometidas durante um intenso período de repressão e tortura, também conhecido como os “anos de chumbo”. Após o ufanismo provocado pelo “milagre”, calcado na política de arrocho salarial, na repressão e na tortura, o Brasil entrava em uma profunda crise econômica, que se arrastaria até os últimos anos do governo militar. A relação entre a obra de Zweig e as propagandas políticas da primeira década do golpe militar parece ser nula, entretanto, o fio condutor que fundamentou os *slogans* evidencia uma situação contrária. Nosso objetivo não é aprofundar tal análise, contudo o parecer instiga a refletir sobre tal hipótese.

E o *rock*, o que tem a ver com isto? Entre idas e vindas, o *rock* sobreviveu ao governo militar talvez por não apresentar perigo. Se alguma vez apresentou, o *rock* foi “convidado a se

¹ ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro**. Trad. Odilon Gallotti. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/paisdofuturo.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

retirar do país”², como afirmou Raul Seixas em um show em 1984. A partir da década de 1980, despertando o interesse das gravadoras, o *rock* obteve notoriedade midiática, logo obtendo altos índices de vendas, tornando-se um fenômeno social.

O papel social do *rock* como aglutinador da juventude e fenômeno social passou a despertar a atenção de pesquisadores a partir da década de 1980, tanto por temas mais amplos, que envolvem uma discussão sobre a influência do gênero no comportamento social-juvenil³, como por temas que restringem a pesquisa a uma determinada cena e/ou vertente do *rock*.⁴ Mesmo assim, enquanto objeto de pesquisa, a bibliografia acerca deste tema ainda é escassa.

No que tange ao meu interesse particular pelo tema, sempre cultivei uma paixão – nada discreta – pelo *rock’n’roll*. Assim como muitos roqueiros, também me vesti com as calças “esfarrapadas” dos *punks*, adquiri bens culturais (camisetas de bandas, CDs, fitas k-7 e *posters*) comuns a fãs de *rock*. Enfim, diante da possibilidade de unir um trabalho de pesquisa à música, especificamente ao *rock*, não hesitei a me atrever a tal empreendimento. Se, por um lado, a paixão pelo tema pode esbarrar em um risco prejudicial ao trabalho⁵ do historiador, por outro pode contribuir para o entendimento de uma manifestação cultural que representou os anseios da juventude em uma determinada época.

² Coleção Eldorado: **Raul Vivo (1984)**. O mesmo LP foi relançado em 1993 com o título “Raul Vivo (Reedição de Ao Vivo - Único e Exclusivo com faixas extras)”. São gravações ao vivo de Raul Seixas interpretando alguns sucessos da fase clássica do rock americano, bem como, sucessos de sua carreira, até então. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yz3agSUqg8s>>.

³ CHACON, Paulo Pan. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁴ MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. **A aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

⁵ GAY, Peter. **O estilo na história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

INTRODUÇÃO

A pesquisa parte da premissa de que o *rock* da década de 1980 serviu, enquanto prática cultural, como instrumento de crítica, inconformismo e reflexão acerca da situação política, social e econômica do Brasil. Inúmeras bandas de *rock* surgiram nesse período⁶, porém entendemos que nem todas vincularam o *rock* à contestação. A partir disto, tomamos a obra de Renato Russo como fonte de estudo, argumentando que as suas canções servem para o vislumbre da experiência juvenil entre a década de 1970 e 1980, acentuando nesta o posicionamento político de uma parcela da juventude da classe média.

Todavia, mesmo assumindo uma postura política, o *rock* da década de 1980 pouco tem em comum com as canções de protesto disseminadas no final da década de 1960. A despeito das diferentes concepções da canção de protesto/MPB enquanto categoria de análise⁷, na Enciclopédia da Música Brasileira⁸ o verbete “canção de protesto” é definido como um gênero de música que surgiu a partir do ano de 1965 no meio acadêmico paulista e carioca. Compostas por jovens de classe média, estas canções aspiravam dar consciência a grandes camadas da população. Entretanto, apesar destes dois gêneros/estilos musicais serem estética e ideologicamente diferentes ambos advêm da classe média, denotando não só a pluralidade cultural brasileira no segundo cartel do século XX, mas, a dinâmica e o processo de produção artística tendo em vista a vasta produção musical⁹.

Como aponta José Geraldo Vinci de Moraes¹⁰, pelo fato de difundir-se por todo universo social, a canção é uma das formas de expressão artística na qual se encontra um forte poder de comunicação. No Brasil, o *rock* passou a despertar mais a atenção de pesquisadores

⁶ Cf. ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

⁷ FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.220-230.

⁸ **Enciclopédia da Música Popular Brasileira**: erudita, folclórica e popular. 2.ed. São Paulo: Art Editora, 1998. p. 144.

⁹ Estamos nos referindo as outras vertentes da música no cenário brasileiro do período entre 1960/80 além do *rock* ou da MPB, como o sertanejo (de raiz) o samba, dentre outros. Cf. SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens a modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

¹⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. V. 20, nº 39, p. 203-221. São Paulo, 2000.

a partir de década de 1990, porém em décadas anteriores já era possível encontrar pesquisas que se dedicavam aos estudos sobre música popular brasileira¹¹.

O recorte temporal ao qual a pesquisa se dedicou compreende parte do ano 1978, período de composição das primeiras canções de Renato Russo, seguindo ao ano de 1990, quando do lançamento do quarto disco da Legião Urbana, intitulado “As Quatro Estações”. Assim, utilizamos como fontes algumas composições do músico deste período, bem como entrevistas cedidas à imprensa especializada em música da época, comentários assinados em *compact discs* (CDs), trechos de documentários e uma literatura especializada na biografia de Renato Russo. A metodologia investe na análise e no cruzamento das fontes, argumentando que elas se configuram como arte de contestação frente aos acontecimentos sociopolíticos do período. Debates também com a produção bibliográfica sobre o tema.

Sendo instrumento de reflexão, crítica e inconformismo, o *rock* não se desvencilha das questões que envolvem suas condições de produção e distribuição. Assim, elencamos na pesquisa o conceito de “indústria cultural” forjado por Adorno e Horkheimer¹². Para esses pensadores, os produtos comercializados pela indústria cultural não mais poderiam constituir-se como arte, pois deixaram de representar qualquer tipo de classe social. Assim, os bens culturais são mercadorias produzidas no interior do sistema capitalista, que, através de técnicas de produção e de um aparato mercadológico (cinema, rádio¹³, dentre outros), concebe a arte. A standardização, que é o processo de uniformização da arte, preconiza uma padronização artística na qual se envolvem os agentes da produção – produtores, gravadoras, dentre outros. Segundo Adorno e Horkheimer, todo o aparato montado no processo de criação da arte visa ao lucro, que acaba por determinar o seu próprio consumo ao adaptar seus produtos às massas. Para Adorno, porém, o conceito de “Indústria Cultural” substitui “cultura de massa”, pois, “os defensores da expressão ‘cultura de massa’ querem dar a entender que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas”. Ao longo de sua existência, o conceito de “indústria cultural” muitas vezes foi demonizado por considerar a arte apenas uma mercadoria, porém, com as inovações tecnológicas e os novos modos de

¹¹JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa**: as condições da produção. São Paulo: Pioneira, 1975. Vai citado aqui apenas o nome de Othon Jambeiro, porém, no decorrer desta dissertação, muitos outros nomes serão creditados.

¹² ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. [edição eletrônica]

¹³ “O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos”. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. Trad. Juba Elisabeth Levy, p. 6. In: **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002 (Coleção Leitura). [edição eletrônica]

difusão da arte, essa concepção caiu por terra. Na década de 1960, dois decênios depois da primeira formulação do conceito, Adorno já apontava para as mudanças desse quadro, observando o cunho político das propagandas nazistas.

Indubitavelmente, Hitler usou a propaganda para convencer seus partícipes da pretensa superioridade alemã, enquanto o *rock*, que surgiria alguns anos depois, seguiu por outro caminho. Desde seu surgimento, o *rock* trazia algo de contestatório, contrapondo-se aos padrões morais e políticos, porém, para se fazer ouvido, passou por um processo de autonomização que lhe permitiu ser reconhecido como arte. Bourdieu¹⁴ aponta que o processo de autonomização resulta de uma relação de artistas e não-artistas ou, ainda, de artistas com outros artistas.

Desta forma, o processo conducente à constituição da arte enquanto tal é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte.

Nessa perspectiva, o processo de constituição da arte é correlato à formação de um campo onde a arte é aceita tanto pelo seu público – os não-artistas – como por elementos já reconhecidos – os artistas. Evidentemente Bourdieu não se referia ao *rock* do século XX, e sim à arte disseminada no contexto europeu do século XVIII. Todavia, suas contribuições teóricas parecem atender às demandas a que se propõe a pesquisa. Ademais, após ser reconhecido artisticamente, o *rock* fragmentou-se em outras vertentes que herdaram das primeiras gerações – a *do rock'n'roll* clássico – os elementos inerentes que o caracterizam como arte, seja pela estética sonora ou pela postura que se diz rebelde. Ou, conforme Bourdieu¹⁵,

[...] o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais e programas estéticos [...].¹⁶

¹⁴ BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 101 (Coleção Estudos).

¹⁵ BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 101 (Coleção Estudos).

¹⁶ Ibid.

Neste sentido, desde seu surgimento, em meados dos anos 1950, até a década de 1980, período elencado para a pesquisa, o *rock* passou por diversas fases. Assim, o apogeu do *rock* nacional, ocorrido da década de 1980 e possibilitado pela consolidação de um novo mercado musical, divergia drasticamente — em alguns casos — da temática e da estética do *rock* difundido pelo movimento da Jovem Guarda dos anos de 1960, promovendo uma ruptura que reformulava o universo artístico da época. Assim, mesmo impondo algumas regras no processo de criação da música — a standardização, o mercado fonográfico não coibiu o surgimento de uma nova maneira de se fazer música, nova maneira que, como veremos, serviu de prática cultural para jovens — em sua maioria de classe média — expressarem seus sentimentos e anseios sociais e/ou políticos. Como aponta Bourdieu:

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos [...] é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Esses constituem realidades com dupla face — mercadorias e significações —, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural¹⁷.

Na perspectiva do autor, tanto valores culturais como comerciais coexistem em uma obra artística. É nesse sentido que percebemos a arte de Renato Russo no cenário musical dos anos de 1980, mesmo sendo direcionada ao mercado de consumo, a sua música foi permeada por um teor sociopolítico, caráter contestatório do qual o músico não lançou mão¹⁸.

Com efeito, o conceito de representação de Roger Chartier¹⁹ nos propicia vislumbrar a obra de Renato Russo pensando-a como forma pela qual o músico descreveu o contexto sociopolítico de sua época, como pensou que ele fosse ou como gostaria que fosse. Destarte, as formas de sociabilidade dos jovens, as canções (letra e música), o estilo musical, as vestimentas, dentre outros itens, assumem formas de representação do social ou como se dão as relações nesse âmbito. Não obstante, os aspectos/elementos que constituem o universo do *rock* — música, roupas, comportamentos, dentre outros, podem caracterizar-se como o resultado de uma relação de forças no campo das representações.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Referimo-nos ao período pesquisado, pois a partir da década de 1990 as temáticas voltadas à contestação sociopolítica perdem fôlego.

¹⁹ CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 17.

No que tange ao uso de canções como fonte/objeto de pesquisa, especificamente as compostas por Renato Russo e o “*rock* dos anos 80”, encontramos alguns trabalhos acerca do tema. A dissertação de Gustavo dos Santos Prado²⁰ procurou analisar as temáticas e a estética artística existentes na obra Renato Russo enquanto vocalista e letrista da banda Legião Urbana.

Prado investiu em uma análise de letras, discurso, imagens e fotografias dos músicos da Legião Urbana, bem como se utilizou dos procedimentos da História Oral, procurando entender, através da análise das canções e do confronto dos depoimentos de seus entrevistados, o processo de interação entre público e os integrantes da Legião Urbana e dialogar com teorias mercadológicas, estéticas e com a literatura jornalística.

A conclusão do autor reflete a dificuldade em se trabalhar com as categorias de análise “apropriação²¹” e “recepção”. O autor conclui que o processo de recepção das canções da banda Legião Urbana está ligada à experiência cotidiana dos jovens (ou dos que eram jovens na década de 1980). De igual modo, a apropriação e influência que as canções exerceram sobre esses jovens retratam suas experiências no campo social (família e círculo de amizade). Desta feita, o autor transporta sua pesquisa para um lado particularizado dos seus depoentes, verificando as influências das temáticas poéticas das canções (em particular as letras) da banda Legião Urbana sobre o seu público receptor. Quanto à atuação, influências e estratégias do mercado fonográfico, o autor atesta que possuem sua importância, “[...] mas pouco contribuem para o entendimento destes processos sociais e sua repercussão”²².

Uma das propostas desta nossa pesquisa é justamente pensar o contrário. Queremos dialogar, ao longo do trabalho, com a relação entre artistas e indústria fonográfica, argumentando que, se sem a disposição do mercado fonográfico em contratar as novas bandas de *rock* que surgiram no cenário musical da década de 1980, talvez a acentuada produção cultural do período não se consolidasse como um fenômeno sociocultural. Assim, a indústria cultural, artistas e agentes vinculados à dinâmica da produção contribuíram para que, no quadro geral, o *rock* se destacasse das demais vertentes da música popular brasileira tanto nas vendas como na significativa produção intelectual.

²⁰ PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês (1985-1997)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, 2012.

²¹ CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

²² PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês (1985-1997)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, 2012, p. 162.

Foi nessa perspectiva que se configurou o trabalho de Érica Ribeiro Magi²³. A autora investiu em uma análise que buscou — mediante o uso de entrevistas, jornais e revistas como fontes de pesquisa — entender as interferências dos múltiplos agentes sociais envolvidos na produção e consolidação do *rock* Brasil. Magi concorda sobre a influência cultural e política que os músicos dos anos de 1980 receberam e concluiu que a busca pelo reconhecimento profissional não partiu somente dos artistas, pois “[...] havia também jovens jornalistas, que queriam escrever sobre *rock* e música pop na grande imprensa, e produtores musicais ávidos em descobrir ‘novos talentos’ para as suas gravadoras²⁴”. Não obstante, jornais e revistas que escreviam sobre *rock*, tanto no cenário brasileiro quanto mundial, configuraram-se numa rede de sociabilidade que “[...] aproximou músicos e jornalistas em torno das mesmas linguagens artísticas²⁵”.

Há, contudo, nessas considerações, uma linearidade factual onde o *rock* é percebido como um movimento homogêneo. Tais pesquisas desconsideram o *rock* em suas diversas vertentes ou tendências, dando a impressão de que, desde o seu surgimento no Brasil (nos anos finais da década de 1950), passando pelo movimento da Jovem Guarda e chegando à década de 1980, o *rock* apresentou sempre os mesmos formatos estéticos, sempre as mesmas influências mercadológicas, culturais ou sociopolíticas, bem como supõem que sempre se apresentou sob as mesmas técnicas de produção e difusão.

A dissertação de Vinícius de Oliveiras Gomes²⁶ faz uma abordagem as composições de Renato Russo vinculando-as às questões da formação de identidade cultural dos jovens dos anos de 1980. Como aponta Gomes, há, nas composições de Renato Russo, uma negação do projeto de modernidade pelo qual passou Brasília, simultaneamente, porém, ocorre uma afirmação de identidade por parte dos jovens brasilienses que se colocaram contra a modernização da Capital Federal.

Gomes conclui que, trazendo as “marcas da ditadura, emblematizadas pela repressão e pela institucionalização da violência²⁷”, os jovens brasilienses viram-se desacreditados e

²³ MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

²⁴ Ibid., p. 133.

²⁵ Ibid., p. 133.

²⁶ GOMES, Cristiano Vinícius de Oliveira. **Depois do começo: as composições de Renato Russo – modernidade: uma leitura da identidade cultural da geração dos anos 80**. Dissertação (mestrado em História), Universidade Federal de Goiás, 2008.

²⁷ Ibid., p. 178.

excluídos do modelo de nacionalidade proposto pelos governantes no contexto da ditadura militar no Brasil. Assim, nas composições de Renato Russo “fica obscuro o que se quer, mas evidencia o que não se quer”. Destarte, estes jovens foram porta-vozes das insatisfações desse período, estas canalizadas pelo *rock*. Porém, o *rock* é percebido por Gomes como síntese de uma rebeldia descomprometida com os assuntos ligados a vida política do Brasil.

Ora, se o *rock* foi o mecanismo utilizado por Renato Russo para projetar sua insatisfação frente ao modelo governamental proposto pelos militares e pelo projeto de modernidade em questão, então percebemos, nessa afirmativa, uma contradição, no qual o *rock* assume, sim, o caráter de mobilização sociopolítica juvenil, o que foi contestado anteriormente pelo autor.

É nesse sentido que se desenvolve a pesquisa. Significa que privilegiamos as discussões voltadas a inconformismo e à contestação sociopolítica preconizada por Renato Russo em sua obra, especificamente no recorte temporal citado. Tentamos responder a questionamentos como: —*Como o músico está vendo as mudanças ocorridas nos últimos anos da ditadura civil-militar?* —*Qual é o seu posicionamento com relação a esses acontecimentos?* —*Qual é a sua posição social nesse contexto?* —*Como tais aspectos influenciam a composição de sua obra?* Sobre todas essas questões pretendemos refletir ao longo do texto.

Sendo esse o nosso fio condutor, dialogaremos com fontes que expressem as relações do artista com o mercado fonográfico, entendendo que sua obra ecoa no cenário musical devido não só em razão da aceitação do público, mas também devido ao contrato adquirido com a EMI-Odeon, gravadora com significativo destaque no mercado fonográfico do período.

Almejando refletir sobre tais questões, dividimos este trabalho em quatro capítulos. No primeiro, a pesquisa procura demonstrar a gênese do *rock* no cenário mundial e brasileiro. Surgido nos Estados Unidos, o gênero passou por novas reformulações e em cada localidade onde se disseminou agregou novas formas estéticas e elementos da cultura local, sendo que essas reformulações configuraram-se em tendências e em subgêneros. Enumerar todas as vertentes do *rock* desde o seu surgimento até então certamente resultaria em um segundo trabalho, contudo procuramos apresentar alguns estilos e algumas influências que marcaram o *rock* em sua trajetória até a década de 1980. Assim, primeiramente apresentamos a chegada do *rock* ao Brasil nos anos de 1950 e abordamos brevemente o movimento da Jovem Guarda na década de 1960. Em seguida trazemos à cena o *rock* da década de 1970, para o que

tomamos Raul Seixas como base para as discussões, entendendo que foi significativa a sua contribuição ao *rock* nacional. Em outro contexto, em fins da mesma década, damos ênfase ao *punk rock*, que vai influenciar diretamente a formação artística de Renato Russo.

O segundo capítulo aborda as primeiras experiências artísticas de Renato Russo enquanto integrante da banda Aborto Elétrico. Este se inicia inserindo o músico na capital federal, discutindo alguns temas acerca da construção de Brasília e a constituição de sua população. A análise elencou algumas canções compostas pelo músico que representam, a nosso ver, as condições sociais vividas na capital federal, especificamente na região dos prédios da Colina, conjunto habitacional direcionado a professores e a outros funcionários públicos. Entretanto, a discussão não se restringe apenas ao movimento de juventude da classe média brasileira, pois, mediante a análise de algumas canções, é possível identificar outra/s classe/s de jovem/ns habitando em Brasília e nas chamadas cidades-satélites.

O terceiro capítulo discute a consolidação do *rock* no cenário musical brasileiro da década de 1980. Neste, tentamos discorrer sobre os aspectos que fomentaram o processo de formação da identidade do *rock* nacional. Dialogamos com uma literatura especializada no *rock* desse período por entender que o processo que contribuiu para o apogeu do estilo ocorreu concomitantemente ao surgimento de várias bandas de *rock*, inclusive ao surgimento da banda Legião Urbana. Nesse cenário, apresentamos a atuação de algumas bandas no Brasil da década de 1980, elencando suas contribuições para a formação do mercado e do público do *rock*, pois entendemos que a pesquisa assumiria uma dimensão maior que a prevista pelo trabalho se trouxesse detalhadamente todas as bandas que atuaram no período. Discutimos também o posicionamento político de algumas bandas, procurando apresentar o caráter contestatário do *rock* em um contexto mais amplo do que aquele evidenciado nas canções de Renato Russo.

Iniciamos o quarto capítulo discutindo acerca da gênese da Legião Urbana, ainda no cenário musical de Brasília. Em seguida, nos dispomos a investir na análise das canções compostas por Renato Russo, no caso as lançadas nos quatro primeiros discos da banda Legião Urbana, ou seja, disco “Legião Urbana” (de 1985), disco “Dois” (de 1986), disco “Que país é este — 1978/1987” e disco “As Quatro Estações” (de 1990). O intuito é procurar, nesses discos, canções de caráter contestatário direto. Elencamos apenas uma canção por disco. É, todavia, possível encontrar, em outras faixas de todos os discos elencados, o mesmo caráter de contestação. Tentamos trazer à luz dos fatos parte do processo de produção de alguns desses discos, bem como alguns números com relação às respectivas vendas,

entendendo sua importância no processo de circulação e de consumo da obra. A pesquisa, entretanto, não entrou no mérito da discussão sobre consumo *versus* receptividade por parte dos fãs. Diferentemente, a análise é feita a partir de como Renato Russo produz sua obra e sobre quais aspectos fomentam as composições (se são ou não de contestação) e não de como seu público percebe/recebe essa obra.

Ao longo do trabalho incorporamos algumas imagens. Foram incorporadas, porém, tão somente com o intuito de ilustrar e permitir um contato visual ao leitor. Anexado ao texto, segue um *compact disc* que permite ao leitor um contato sonoro com as canções elencadas na pesquisa. Indubitavelmente, a audição instigará o interessado a uma nova interpretação dessas canções. Talvez essa ação já valha todo o trabalho, independentemente das falhas que ocasionalmente ocorreram na pesquisa. A primeira canção, intitulada “1977” é resultado de pesquisa na Rede Mundial de Computadores (Internet), é um registro da banda Aborto Elétrico em alguma de suas apresentações entre 1979 e 1982, não há indícios de que Renato Russo a tenha utilizado para compor algum disco da Legião Urbana, a despeito dos primeiros versos que foram empregados na canção “Tempo Perdido”, lançada no disco “Dois” em 1986 e do qual utilizamos a canção “Fábrica” na pesquisa. As canções “Meninos e Meninas” e “1965 (Duas Tribos)” encontram-se no disco “As quatro estações”, lançado pela Legião Urbana em 1990 sob o selo da gravadora EMI-Odeon. “Que país é este” e “Faroeste caboclo” são faixas pertencentes ao disco “Que país é este – 1978/1987”, as canções “Anúncio de refrigerante”, “Dado Viciado” compõem o repertório de Renato Russo nos tempos de “Trovador solitário”, período em que o músico se apresentou em carreira solo, abrindo shows para bandas locais no cenário musical brasileiro. As canções foram compostas durante a estadia de Renato Russo na banda Aborto elétrico, outra canção deste mesmo período é “Geração Coca-cola”, que se tornou sucesso radiofônico nos anos 1980, porém, a versão apresentada no *compact disc* é a que Renato Russo apresentava utilizando o “banquinho e o violão” em carreira solo. A canção “Construção civil” é registro da banda Aborto Elétrico em uma apresentação na Funarte, provavelmente entre 1979 e 1980, ápice da banda Aborto Elétrico. A mesma canção foi regravada em 2005 pela banda brasileira Capital Inicial, formada por alguns dos ex-integrantes do Aborto Elétrico. Do *compact disc* lançado pelo Capital Inicial em 2005, intitulado “MTV - Aborto Elétrico”, retiramos a canção “Despertar dos Mortos”, composta por Renato Russo, a versão regravada pelo Capital Inicial deve fugir a interpretação que Renato Russo imprimia a canção, porém, em virtude de não se encontrar o

registro sonoro da música optamos por inserir a versão executada pelo Capital Inicial, ressaltando que os irmãos Flávio e Felipe Lemos foram integrantes do Aborto Elétrico.

CAPÍTULO I

O presente capítulo intenciona, mesmo que de forma breve, traçar um panorama acerca do surgimento e da disseminação do *rock* no cenário mundial e brasileiro, percebendo as suas reformulações e a sua relação com a indústria cultural. Desde seu surgimento no Brasil - na década de 1950 - até a notoriedade alcançada, em 1980, o *rock* conservou aspectos que lhe são marcantes, a exemplo da rebeldia e da contestação, porém, também mesclou elementos próprios das culturas – ou localidades - em que foi disseminado. Entender o processo de surgimento e disseminação do *rock* no cenário brasileiro e mundial nos auxilia a compreender a obra de Renato Russo, pois, as canções produzidas neste período influenciaram diretamente sua formação musical e, conseqüentemente, sua produção artística²⁸.

Utilizamo-nos de *rock and roll* para designar a forma clássica desse gênero musical dançante e frenético e os primeiros grupos ou músicos em carreiras solo e *rock*, para as reformulações posteriores.

O conceito de “campo” desenvolvido por Pierre Bourdieu baliza teoricamente a leitura acerca do surgimento do gênero musical. Para o autor, os campos apresentam-se como espaços sociais normatizados, tencionados por conflitos internos ou externos que os influenciam ou os transformam. Chartier, ao propor um entendimento acerca desse conceito, aponta que

Os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros²⁹.

Destarte, entendemos o surgimento e a permanência do *rock* no campo artístico como um processo de contínua relação com outros agentes. Não obstante, é a confluência de alguns seguimentos da música norte-americana, como o *rhythm and blues*, a *pop music* e o *country and wester music* que tornarão possível uma fusão rítmica e musical da qual se originou o *rock*.

²⁸ A obra de Renato Russo é permeada de influências musicais e literárias, impossível seria nomeá-las sem lhe amputar alguns nomes. Contudo, citamos a Elvis Presley, Bob Dylan, Jim Morrison, The Beatles, Sex Pistols, The Clash, The Cure, The Smith's, Joy Division.

²⁹ CHARTIER, Roger. **Pierre Bourdieu e a história** – debate com José Sérgio Leite Lopes. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 30 abr. 2002. p. 140. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/gthistoria/culturalrs/bourdieuahist%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

1.1 As origens do *rock*

O *rock and roll* se originou nos Estados Unidos em meados do século XX. Entre 1953 e 1955 surgiu a primeira geração de jovens roqueiros no cenário americano. Essa geração ficou marcada pela presença dos músicos negros do grupo Fats Domino, de Chuck Berry, Little Richard e Bill Haley. Quando *rock and roll* surgiu no ambiente de artistas negros, a sociedade norte-americana vivia uma relação de força entre classes, resultado da forte segregação racial. Paul Friedlander aponta que

[...] em suas origens, o rock and roll era essencialmente uma música afroamericana. Os ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta características dos trabalhadores negros eram parte da herança da música africana³⁰.

Afirmar que o *rock* constitui-se como uma música “essencialmente negra” pode representar uma discussão um tanto quanto espinhosa, porém, conforme retrocedemos na história da música norte-americana, percebemos o elo entre o *rock and roll* e a música negra. Como aponta Montanari³¹, no final do século XIX, os negros descendentes de escravos levados para a América durante o período escravagista assimilaram os hábitos musicais dos europeus (no que se refere ao domínio de instrumentos musicais, antes só conheciam a música de percussão). Destarte, surgiu o jazz, que é caracterizado pela improvisação e liberdade na hora de sua execução. Deste brotaram duas vertentes: *ragtime* (caracterizado pelo uso do piano) e o *blues*, que é uma espécie de canção rural, cantado durante a execução de trabalhos nos campos de algodão norte-americanos servindo de elemento unificador³².

O *blues* disseminado no espaço urbano tornou-se um ritmo mais dançante e recebeu o nome de *rhythm and blues*, que é um dos elementos constituintes da versão clássica do rock.

Forjado no ambiente social da classe trabalhadora negra, o *rock and roll* combinou elementos de campos musicais distintos, tais como³³: a *pop music*, herança da sociedade americana branca e conservadora, que se autoglorificava pela vitória na II Guerra Mundial.

³⁰ FRIEDLANDER, op. cit., p. 37.

³¹ MONTANARI, Valdir. **História da música**: da idade da pedra a idade do rock. São Paulo: Editora Ática, 1988. p. 59.

³² Ibid., p. 63. O *ragtime*, somado a outras duas vertentes do jazz - o *New Orleans* e o *dixieland* - deram uma maior vasão ao jazz que culminou na formação das *big bands*, conjuntos formados por grupo pequeno ou grande de músicos. As *big bands* atuaram durante o século XX e foi no interior desta que surgiu a guitarra elétrica.

³³ CHACON, Paulo Pan. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 22-24-25. Todavia, Chacon se baseia na obra de Carl Belz —*The story (argh, history) of rock* — para apresentar os três campos que influenciaram e constituíram o rock.

Apesar de reproduzir os valores sociais de tal sociedade, a *pop music* serviu de canalização da libido juvenil através de músicos como Perry Como, Frank Sinatra, dentre outros; o *rhythm and blues* é a vertente negra e corpórea do *rock*, pois que desde os tempos de escravidão os negros usavam a música e a dança como formas de protestos. O termo foi criado pela revista *Billboard*³⁴ em 1949 para substituir as palavras “*race records*”³⁵ – que classificavam os discos de músicas negras direcionados aos consumidores negros e passou também a designar o *blues* urbano, cantado por moradores negros dos guetos do norte dos Estados Unidos; a *country and wester music* representava o estilo musical ligado aos *cowboys* do oeste americano, espécie de “versão branca para o sofrimento dos pequenos camponeses”. Assim como o *blues*, a *country and wester music* é influenciada pela *folk music* (que se utiliza da cultura popular como tema das letras e o uso de violão — de seis e doze cordas — ou gaita de boca nas canções).

O *rhythm and blues*, sucesso de vendagens e execução das gravadoras independentes, era regravado na forma de *covers* pelas gravadoras de maior porte, porém caberia a esta última o pagamento de *royalties* pelo direito de gravação. Apostando num sucesso passageiro deste gênero, as gravadoras firmaram contratos com apenas um artista³⁶, sendo que esses contratados logo deram novas formas à música popular americana: “Para todos os efeitos, o *rock and roll* é considerado uma evolução natural do *blues* e do *rhythm and blues*”³⁷. O primeiro registro discográfico de que se tem notícia data de 1950 com o conjunto Saddlemen e a gravação das canções “*Rocket 88*” e “*Rock the joint*”. Os Saddlemen mudaram o nome para Bill Haley and the Comets e, em 1955, “[...] gravaram a música que acabou se tornando o hino internacional do *rock and roll*: *Rock around the clock*”³⁸.

Em 1956 surgiu a segunda geração do *rock* clássico. Figuraram nas paradas de sucesso Elvis Presley, Everly Brothers, Jerry Lee Lewis e Buddy Holly. Se comparada aos seus antecessores, a segunda geração – formada por músicos brancos — alcançou um sucesso

³⁴ A *Billboard* é uma revista especializada em música. Sua distribuição ocorre semanalmente. A fundação data de 1894. Existem versões que privilegiam determinado campo musical conforme o país onde é lançada a revista, a exemplo da versão brasileira da *Billboard*.

³⁵ SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens a modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

³⁶ As gravadoras RCA e Decca contrataram Elvis Presley e Bill Haley, respectivamente.

³⁷ MONTANARI, Valdir. **História da música**: da idade da pedra a idade do rock. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 63.

³⁸ Idem, p. 63.

maior e suas letras estavam relacionadas ao amor entre os jovens em detrimento de suas angústias.

Com efeito, na década de 1950, o *rock and roll* saiu da cena *underground* (fora dos padrões comerciais e/ou midiáticos), onde propiciou o crescimento de gravadores independentes fora do mercado e foi ocupar o lugar de destaque nas paradas de sucessos americanas.

No final da década de 1950 e início 1960 o *rock and roll* foi “[...] adotado por uma geração de adolescentes que começava a colocar em questão alguns dogmas da cultura dominante³⁹”. O ritmo dançante e frenético foi cooptado como trilha sonora pela indústria cinematográfica, então, dessa hora em diante, *rock* e cinema passaram a influenciar o movimento rebelde juvenil que se inspirou em filmes como “*The Blackboard Jungle*”⁴⁰. A canção “*Rock around the Clock*” serviu de fundo musical para o cineasta Richard Brooks representar os conflitos entre professores e alunos em uma escola nos Estados Unidos da América e impulsionou a carreira de Bill Haley e a universalização do *rock*.

Passando por diversas reformulações ou subdividindo-se em outras vertentes⁴¹, o *rock and roll* adquiriu características específicas dos locais onde foi disseminado, conservando ao mesmo tempo elementos que lhes são próprios desde seu surgimento, pois o *rock* “[...] não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial das suas propriedades⁴²”.

Na segunda metade do século XX a sociedade⁴³ viu seus valores morais, religiosos e consuetudinários serem contestados por uma visão de mundo juvenil libertária impulsionada

³⁹ FRIEDLANDER, PAUL. **Rock and roll**: uma história social. Tradução de A. Costa. 4. edição. Rio de Janeiro: Record, 2006.

⁴⁰ Ibid., p. 396. Em 1955, o sucesso do filme norte-americano “Sementes da Violência” (*The Blackboard Jungle*) auxiliou na disseminação do rock no Brasil. Segundo Severiano: “um filme sobre as arruaças de um grupo de estudantes delinquentes”, a moda da “rebeldia sem causa” vigorou entre os jovens dessa época. Destarte, o rock foi vinculado a essa suposta rebeldia, ressaltamos, porém que o movimento de contestação (e rebeldia) das gerações futuras do rock destoa do apresentado neste período, com veremos adiante.

⁴¹ Como aponta Paul Friedlander: “Estes novos gêneros não surgiram do nada, mas foram habilmente construídos pela fusão de elementos criativos de estilos existentes. Os novos estilos tendem a surgir e existir em um nível regional, escondido de um público maior antes de explodir em um conhecimento de massa. Esta dinâmica de desenvolvimento foi verdadeira para todas as quatro principais explosões do rock (rock clássico, a invasão inglesa, hard rock e punk)”. In: FRIEDLANDER, PAUL. **Rock and roll**: uma história social. Tradução de A. Costa. 4. edição. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 18.

⁴² BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 27.

⁴³ Reportamo-nos à sociedade mundial, mas principalmente, à americana.

pelo *rock*, promovendo o que Eric Hobsbawn chamou de “revolução cultural”⁴⁴. Dentre as transformações verificadas, a cultura juvenil destacou-se, passando a figurar como uma camada social separada das demais. Pelo prisma capitalista, o crescimento do contingente de adolescentes – “*boom* adolescente” ou *baby boom* – a partir do pós-Segunda Guerra Mundial tornou-se possível o culto à juventude, promovendo mudanças e inversões nas relações entre as gerações⁴⁵. O ideal do “herói cuja vida e juventude acabavam juntas” serviu como símbolo da geração dos jovens dos anos de 1960 e “[...] foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude – o rock⁴⁶”.

“O blue jeans e o rock se tornaram marcas da juventude moderna⁴⁷” e o internacionalismo passou a ser característica peculiar da cultura jovem. “Letras de rock em inglês muitas vezes nem eram traduzidas. Isso refletia a esmagadora hegemonia cultural dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida [...]”. Hobsbawn aponta que o descobrimento do mercado jovem pela indústria fonográfica revolucionou as relações econômicas nas áreas da música popular e da indústria da moda sob a égide da cultura de massa⁴⁸.

No contexto da guerra fria, a tríade sexo, drogas e *rock and roll* – acompanhada pelo dinamismo da indústria fonográfica – “[...] foi o resultado de uma explosão, da revolução social e cultural nesse período⁴⁹”. Indo além da rebeldia juvenil, ela se configurou como mecanismo de contestação frente aos parâmetros impostos pela sociedade até a década de 1960. Nesse período foi possível evidenciar o engajamento sociopolítico de alguns roqueiros: em 1965, os Beatles se recusaram a tocar para uma plateia segregada nos Estados Unidos.

Ao ser cooptado pela indústria fonográfica (e regravação por Elvis Presley, dentre outros), o *rock and roll* deixou de ser um elemento restritamente da cultura popular negra e foi ocupar lugar de destaque entre os *hits* (sucessos) americanos, favorecendo a constituição

⁴⁴ HOBBSAWN, Eric. A revolução cultural. In: A era dos extremos - o breve século XX: 1914 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁴⁵ Destarte, o *blue jeans*, outrora produto destinado aos jovens, passou a ser procurado também pelo adulto que almejava conservar sua identidade juvenil.

⁴⁶ HOBBSAWN, op. cit., p. 318. O autor aponta que essa simbologia foi antecipada no cinema dos anos de 1950, com as encenações de James Dean. Destarte, no rock Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones (Rolling Stones), Bob Marley, Jimi Hendrix, e vários outros artistas foram vitimados precocemente pelo estilo de vida regado ao excesso de ilícitos.

⁴⁷ Ibid., p. 320.

⁴⁸ Ibid., p. 321.

⁴⁹ RAUBER, Bruno; FIUZA Mailson. **O rock e o seu papel histórico, social e cultural**. Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/biografias/172306-scorpions.html#ixzz3ESkZNdmb>>. Acesso em: 26 set. 2014.

de uma nova estética e de um novo campo profissional: na conjuntura sociopolítica do pós-Segunda Guerra surgiu então o roqueiro.

Bourdieu⁵⁰ aponta que o surgimento de uma nova estética artística — e neste sentido inserimos o *rock* — “[...] é inseparável da invenção de uma nova personagem social, a do grande artista profissional, que reúne, em uma combinação tão frágil quanto improvável, o sentido da transgressão da liberdade”. Assim, o autor chama a atenção não só para o evento em si, qual seja, o aparecimento do *rock*, mas para o toda uma rede de relações que envolvem um novo campo de produção cultural, rompendo com os conformismos e o rigor profissional de época. Nesse cenário no qual surgiu o roqueiro houve uma reorganização da produção cultural e instaurou-se um novo campo de profissionalização.

Em suma, o *rock*, como movimento cultural e social, se forjou sob um determinado espaço temporal e tomou posicionamentos políticos contrários à ordem estabelecida. O caráter contestador, rebelde, libertário e utópico, aliado aos interesses da indústria cultural (majoritariamente mercado fonográfico, mas, também a indústria têxtil e afins), favoreceu a autonomização desse gênero artístico e seu reconhecimento como forma de dar vazão aos anseios da juventude. Ou, conforme Bourdieu,

As grandes revoluções artísticas não são do feitio nem dos dominantes (temporalmente) que, aqui como alhures, não têm nada a criticar a uma ordem que os consagra, nem dos dominados *tout court*⁵¹, frequentemente condenados por suas condições de existência⁵² [...].

Quiçá, uma grande parcela desse segmento era formada por jovens brancos de classe média alta (ou baixa) e que nunca manteve contato ou que pouco conhecia a realidade dos negros ou dos socialmente e economicamente desfavorecidos. Do mesmo modo, o *rock and roll* disseminado por Elvis Presley tinha tão somente a intenção de angariar sucesso e fama. Para Montanari, Elvis Presley foi um ídolo pré-fabricado e sua boa imagem contribuiu deveras para vendas astronômicas de discos e a consolidação do mercado em torno do *rock*⁵³.

⁵⁰ BORDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 131.

⁵¹ Expressão francesa que designa: sem mais; só isto; simplesmente; somente; dentre outros sinônimos.

⁵² BORDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 131.

⁵³ MONTANARI, Valdir. **História da música: da idade da pedra à idade do rock**. São Paulo: Editora Ática, 1988. p. 63-64.

Destarte, o *rock* “[...] se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento”⁵⁴ que se define pelo seu público consumidor, qual seja: os jovens. Por essa definição podemos compreendemos a polimorfia do *rock*, pois a juventude é dominada pelo sentimento da busca, pelo sentimento de mudança. Isso faz com que o *rock* “[...] se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração em geração”⁵⁵.



FIGURA 1 – Elvis Presley

Fonte: <<http://www.elvis.com/about/photos>>.

⁵⁴ CHACON, Paulo Pan. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 18.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

Essa polimorfia pode ser constatada na América Latina, especificamente no Brasil, onde a situação diferenciou-se do modelo europeu e estadunidense. O cinema da época pode ser considerado a porta de entrada do *rock and roll* em solo brasileiro, porém as ditaduras impostas por golpes militares em países sul-americanos criaram outras situações que, de alguma, forma condicionaram a disseminação do *rock* brasileiro (e latino, no contexto mais amplo), mesmo este tendo surgido anteriormente a tais acontecimentos. Ocorreu, porém, que a proposta da abertura política e da redemocratização brasileira aliadas ao dinamismo do mercado fonográfico e das novas tecnologias levariam o *rock* ao seu apogeu na década de 1980.

1.2. O surgimento do *rock* no Brasil

No Brasil, o *rock* surgiu no final da década de 1950, período em que, para amplos setores da sociedade, era preciso ser moderno. Marcos Napolitano⁵⁶ aponta que as interpretações do que era ser moderno variavam de acordo com os artistas e segmentos da sociedade em que estavam inseridos. Para as massas populares, “[...] as transformações socioeconômicas dos anos de 1950 consolidaram uma cultura de massa urbana (ou melhor, suburbana)⁵⁷”. Destarte, os circuitos culturais populares eram o rádio e as chanchadas. A cultura norte-americana também passou a ser consumida em grande escala desde os anos 1940 finais. No setor mais sofisticado – que não chegava a ser uma cultura erudita – verificou-se uma tentativa de assimilar a cultura brasileira das elites econômicas aos modelos estéticos internacionais mais desenvolvidos, “[...] iniciativas que não faziam parte do campo da cultura de massa⁵⁸”.

Com efeito, a porta de entrada do *rock* no Brasil foi o cinema. As representações da rebeldia e da violência no filme de Richard Brooks, “*The Blackboard Jungle*”, repetiram o sucesso alçado nos Estados Unidos, aqui sob o título “Sementes da Violência”; a canção “*Rock around the Clock*” (de Bill Haley) foi regravada pela cantora de samba-canção Nora Ney com o nome de “Ronda das Horas”. As versões serviram para alavancar ainda mais a circulação do *rock* em solo brasileiro. Outras duas versões cinematográficas americanas contribuíram para esse feito, bem como para associar o *rock* à delinquência e à rebeldia

⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 35.

⁵⁷ Ibid., p. 35.

⁵⁸ Ibid., p. 35. Napolitano cita as experiências da Vera Cruz e do Teatro Brasileiro de Comédia, o Masp, pois a maior parcela dessas experiências foram da elite paulistana.

juvenil⁵⁹: “O Selvagem” (“*The Wild One*”, do diretor Lászlo Benedek), estrelado por Marlon Brando, tematiza a rebeldia juvenil representada através do conflito entre duas gangues californianas rivais; “Juventude Transviada” (“*Rebel without a Cause*”, de Nicholas Ray), protagonizado por James Dean, não trouxe o *rock and roll* em sua trilha sonora, contudo o filme auxiliou na difusão do visual roqueiro (calça *jeans* e jaqueta de couro) e da atitude rebelde que rompia com os padrões comportamentais da época⁶⁰.

O surgimento do *rock* no cenário brasileiro (como produto musical direcionado a uma cultura popular – ou suburbana) remonta aos sucessos da cantora Celly Campelo com os *hits* "Banho de Lua" e "Estúpido Cupido". Além de Celly Campelo, o gênero popularizou-se através das atuações de Tony Campello⁶¹ (irmão de Celly) e de outros artistas, muitos dos quais cantavam versões brasileiras dos *hits* americanos. Essas versões, regravadas e reinterpretadas, contribuíram deveras para a divulgação e o advento do *rock* ao solo brasileiro.

Não raras vezes, uma parcela significativa desses artistas se utilizara de nomes ingleses por indicação ou exigência de suas gravadoras:

Surgiram os Golden Boys; Ronaldo Cordovil era Ronnie Cord; Moacyr Franco era Billy Fontana; Sérgio Reis era Johnny Johnson; Paulo Silvino era Dixon Savannah; Ronaldo Antonucci era Ronald Red; Márcio Antonucci era Jet Willians, entre outros⁶².

No meio dessa leva de roqueiros, Celly Campelo tornou-se um ícone da juventude brasileira. Nesse período, se estabelecêssemos um *ranking* de produção de bens culturais, as gravadoras vinham atrás dos sucessos cinematográficos e radiofônicos. A Odeon, por exemplo, descobriu em Taubaté (SP) os irmãos Célia e Sérgio⁶³. Contratados para gravarem um compacto com músicas cantadas em inglês, os irmãos passaram a se chamar Celly e Tony Campelo. Comparado, porém, aos sucessos norte-americanos, o trabalho não repercutiu da

⁵⁹ OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a indústria cultural**: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal Fluminense – UFF, 2011, p. 39-40.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 40-41. Ambas as produções datam de 1953. Citamos três por considerá-las marcos que auxiliaram na propagação do *rock*, tanto no Brasil como em outros países, todavia existiriam outras produções com as mesmas temáticas.

⁶¹ Tony e Celly Campelo foram nomes artísticos criados para os músicos. Seus verdadeiros nomes são Sérgio e Célia Benelli, respectivamente.

⁶² FIGUEIREDO, Anna Cristina C. Moraes. **Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada**. Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec.

⁶³ DAPIEVE, Arthur. **Brook**: o *rock* brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 13 (Coleção Ouvido Musical).

forma desejada e os irmãos passaram a gravar músicas em português. Alçados ao estrelato, Celly⁶⁴ e Tony ganharam um programa na TV Record de São Paulo⁶⁵ (o *Crush* em *Hi-Fi*).



FIGURA 2 – Capa do LP “Brôto certinho”, de Celly Campello, lançado em abril de 1960 pela gravadora Odeon MOFB-3162.

Fonte: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-celly-campello.php>>.

Contratado pela gravadora Columbia, o cantor Sérgio Murilo (chamado de “Rei do Rock”) também alcançou grande sucesso na primeira fase de disseminação do *rock and roll*, na qual se formavam ídolos roqueiros fortuitamente, “[...] inflados pelos programas de rádio e TV”⁶⁶. Assim, iniciou-se um processo de cristalização do mercado do *rock* no Brasil (que é contínuo), não somente através das produções cinematográficas ou com as regravações de *hits* americanos, porém, com programas de rádio e TV dedicados a esse tipo de música ou com a circulação de revistas especializadas em *rock*. Percebemos, nesse período, a transmutação nas

⁶⁴ Aconteceu, porém, que, aos 20 anos de idade, Celly Campello deixou sua carreira artística para se dedicar ao casamento. Ao tentar retomar sua carreira (7 anos depois) não teve êxito, pois a Jovem Guarda já ocupava o espaço da primeira geração do rock.

⁶⁵ OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a indústria cultural**: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal Fluminense – UFF, 2011, p. 44.

⁶⁶ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 13 (Coleção Ouvido Musical).

formas de difusão e de circulação da música brasileira: na década de 1940, a transmissão radiofônica atingiu seu ápice (a “Era de Ouro do Rádio”). Nesse período, os programas musicais eram apresentados “ao vivo” e contavam com a participação de calouros, plateia, dentre outros profissionais do ramo; contudo a partir de 1950 este quadro começou a mudar gradativamente, pois o rádio passou a competir com outro veículo de comunicação, a televisão⁶⁷.

Assis Chateaubriand é conhecido como o precursor do gênero de comunicação televisiva no Brasil. Jornalista, político e empresário (dentre outras profissões), Chateaubriand destacou-se no meio social pela distribuição dos primeiros aparelhos (que pertenceram às classes abastadas), e fundar a TV Tupi, a primeira emissora de TV brasileira⁶⁸. Após alguns anos e outras tantas inaugurações de emissoras em solo brasileiro, o *rock and roll* começou a ganhar espaço na grade televisiva e seu apogeu ocorre na década de 1960, com o programa “Jovem Guarda” (nas décadas posteriores também foram apresentados inúmeros programas dedicados ao *rock*). Outros fatores, porém, e/ou programas dedicados ao *rock and roll*, contribuíram não somente para o sucesso do “Jovem Guarda”, mas para impulsionar a carreira artística dos roqueiros daquele período.

Conforme Figueiredo, entre os anos 1950 e 1960, o Brasil passou a incorporar o padrão norte-americano de industrialização e tecnologia. Assim, ao incrementar a produção em massa de bens industrializados e duráveis, tornou-se imprescindível o papel do consumidor para que se garantisse a reprodutividade desse sistema⁶⁹: “Gradativamente, o lazer ia identificando-se nos anúncios com o universo do consumo, até que se tornasse difícil imaginar um sem o outro”. Essa dinâmica tornou-se mais eficaz no momento em que a juventude passou a ser o alvo das campanhas publicitárias da década de 1960, vinculadas à produção em massa de produtos de consumo estandardizados.

Os espaços na grade televisionada dedicados a música, especificamente à música dedicada à juventude, foram a sensação da década de 1960, tornando-se um marco na história da música popular brasileira. O “Clube do Rock”, apresentado por Carlos Imperial, foi dos

⁶⁷ Ibid., p. 29-30.

⁶⁸ Segundo Oliveira, a disseminação do videoteipe (ou a possibilidade de gravar programas) contribuiu deveras para a fundação de outras emissoras, pois anulou a necessidade de transmissão “ao vivo” de programas televisivos.

⁶⁹ FIGUEIREDO, Anna Cristina C. Moraes. **Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada**: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec. p. 73-75-77.

programas⁷⁰ a atingir picos de sucesso. A mesma fórmula foi aplicada pouco tempo depois no programa “Jovem Guarda”. Imperial apresentou e produziu outros programas com a mesma temática, não obstante se dedicou a escrever artigos para revistas especializadas em *rock* (mercado que surge nesse período). Para Oliveira, o apresentador

[...] foi peça-chave para alavancar a carreira de diversos artistas do movimento *Jovem Guarda*, inclusive de dois apresentadores do programa *Jovem Guarda*: Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que foram membros do *Clube do Rock*.⁷¹

Com efeito, na década de 1960 surgiu⁷² o programa “Jovem Guarda”, exibido pela Rede Record entre os anos de 1965 e 1968 e apresentado por Roberto Carlos, Wanderleia e Erasmo Carlos. Referimo-nos ao Jovem Guarda como movimento pela influência que exerceu no comportamento juvenil desse período. Como aponta Jairo Severiano⁷³, o programa televisionado “Jovem Guarda” nasceu da conjunção de três fatores: a proibição das partidas de futebol nas tarde de domingo; a disposição publicitária de criar e explorar ídolos populares de consumo e a disponibilidade de músicos com carreiras em ascensão para a apresentação do programa.

Seguindo a fórmula de regravação e interpretação de sucessos estrangeiros, as letras tratavam de um “romantismo ingênuo, com salpicos de rebeldia⁷⁴”. Além das versões dos *hits* americanos, os artistas brasileiros passaram a consumir e a serem influenciados pela produção do *rock and roll* inglês, representado principalmente pelo grupo *The Beatles*. As canções gravadas nesse período são conhecidas como *rock* “iê-iê-iê”, em alusão ao refrão “*She loves you/yeah, yeah, yeah*”, entoada na canção “*She loves you*”, do *The Beatles*.

Roberto Carlos figurou como ícone da Jovem Guarda, rotulado de “Rei do iê-iê-iê”, deixou o “Jovem Guarda” em 1968. Erasmo Carlos e Wanderleia assumiram o controle do

⁷⁰ Com base na leitura de Oliveira, citamos: *Alô Brotos*, apresentado por Sérgio Galvão na TV Tupi de São Paulo; *Festival de Brotos*, apresentado por Enzo de Almeida Passos na rádio Bandeirantes (São Paulo); *A parada é rock*, apresentado por Chacrinha na Rádio Globo (Rio de Janeiro); dentre outros.

⁷¹ OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a indústria cultural**: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal Fluminense – UFF, 2011, p. 45.

⁷² Jairo Severiano atenta para o fato de que, ainda em 1962, a *Revista do Rock* elegeu Celly Campelo e Sérgio Murilo como rainha e rei do rock brasileiro, porém, nos anos posteriores, Campelo e Murilo cederiam lugares a Roberto Carlos e seus parceiros Erasmo Carlos e Wanderleia Salim. Wanderleia se tornou, a partir de então, um ícone feminino da Jovem Guarda. SEVERIANO, Jairo. A jovem guarda. In: **Uma história da música popular brasileira**: das origens a modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 398.

⁷³ SEVERIANO, op. cit., p. 399.

⁷⁴ Ibid., p. 399.

programa. A atração dominical já apresentava baixa audiência e no mesmo ano saiu da grade televisiva, denotando a falência do gênero por esgotamento da fórmula do iê-iê-iê⁷⁵.

Para Medeiros, não é causal a explosão do *rock* no Brasil – síntese de rebeldia e agressividade verbal – chegar pela via das baladas românticas, pois o *rock* foi gerado no interior de um país “[...] preso a esquemas culturais arcaicos com uma formação musical fortemente marcada por boleros e sambas-canções⁷⁶”. Essa herança misturou-se à modernidade no canto bossanovista de João Gilberto⁷⁷ e influenciou, juntamente com fatores políticos e econômicos, o *rock* brasileiro.

No Brasil da década de 1950/1960 não é possível situar a participação do *rock* em nenhum movimento politicamente engajado⁷⁸ nos moldes da MPB. Para os bossanovistas (especificamente para os da esquerda estudantil), arte e cultura representavam uma espécie de “laboratórios de ideias” para elaboração de projetos ideológicos brasileiros. Assim, o *rock* era “produto da alienação imperialista”, símbolo da alienação política e do culto à sociedade de consumo⁷⁹.

Por outro lado, ao se afastar dos movimentos políticos esquerdistas, o *rock* se concentrou em outro tipo de “sublevação”⁸⁰. Era uma sublevação que preconizava uma mudança comportamental juvenil através do descompromisso e da indiferença com os padrões

⁷⁵ Ibid., p. 402. Severiano aponta que Roberto Carlos pressentiu o esgotamento do programa “Jovem Guarda” e tão logo tratou de reformular sua carreira. Pouco antes de deixar o programa, Roberto Carlos se inscreveu em um festival no exterior (Festival de San Remo), além da tentativa da carreira internacional, o “Rei” já trocava o *rock* pela balada romântica.

⁷⁶ MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. **A aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

⁷⁷ O marco inicial da bossa nova foi em 1958 com a canção “Chega de Saudade”, composta por Antônio Carlos Jobim em parceria com Vinícius de Moraes e interpretada por João Gilberto. Como aponta Severiano, “[...] além de nomear um gênero musical, ou melhor, um tipo de samba, a bossa nova é, principalmente, como o choro, um estilo, uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer canção”. SEVERIANO, op. cit., p. 330.

⁷⁸ José Ramos Tinhorão aponta, no entanto, que *rock* brasileiro desse período, figurado principalmente por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, foi alvo de interesses políticos por parte do governo militar e se constituiu com uma “canalização das expectativas das faixas mais jovens dos filhos dos vários grupos da classe média” para o interesse fora da área política. Roberto Carlos figurou como efeito de uma estratégia de mobilização de uma juventude ainda não politizada, a qual, instigada ao culto frenético de ídolos fabricados e inspirados na indústria de lazer americana, não seria facilmente “contaminadas” pela ideologia esquerdista. TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 335. Todavia, ressaltamos que o *rock* difundiu-se também nos ambientes populares. Lembramos ainda que a própria classe média começa a distanciar-se do poder militar após o golpe de 64.

⁷⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 33.

⁸⁰ PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60**. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, apud OLIVEIRA, op. cit., 80.

sociais vigentes na década de 1960. Doravante, outras formas culturais também serviriam para o mesmo fim (vestimenta e uso de drogas, dentre outros) e expressavam o conflito de gerações.

1.3 O Debate: “Acredite que eu não tenho nada a ver com a linha evolutiva da música popular brasileira⁸¹”.

O trecho supracitado pertence à canção "As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor", lançada em 1974, no álbum “Gita”, de Raul Seixas. Os irônicos versos fazem referência direta aos debates realizados entre 1964 e 1968 que preconizaram as discussões sobre a institucionalização da MPB. Ao mesmo tempo em que evoca as reminiscências do evento, Raul Seixas se exime de qualquer proximidade com o tema. O mesmo distanciamento é verificado nos roqueiros que atuaram no movimento da Jovem Guarda. Para os músicos esquerdistas da MPB, a irreverência e o descompromisso com a situação política do Brasil eram facetas dos roqueiros desse período.

Publicados pela Revista Civilização Brasileira (editada por Ênio da Silveira), esses posicionamentos dos músicos da MPB se configuraram como um espaço ao debate intelectual, cultural e político da esquerda brasileira e dos demais opositores ao regime militar. A premissa partiu da discussão acerca da situação da MPB e contou com a participação de artistas e críticos ligados a MPB, dentre eles figuraram nomes como Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, Nara Leão, Gustavo Dahl, Flávio Macedo Regis, José Carlos Capinam, Ferreira Gullar, dentre outros. As temáticas que nortearam o debate dividiram-se em três momentos: situação histórica, música participante e autenticidade⁸². Aqui, contudo, só apresentamos brevemente algumas considerações acerca das questões ligadas à autenticidade, tendo em vista que é nesse ponto que os emepistas marcam sua posição (ou oposição) com relação ao *rock*.

⁸¹ Raul Seixas. **As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor**. Álbum: Gita, Philips, 1974.

⁸² NERY, Emília Saraiva. Nacionalismo musical e “invasão cultural” na linha evolutiva da Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 3, nº 6, p. 120-130, dez. 2011. Disponível em: <http://www.rbhcs.com/index_arquivos/artigo.nacionalismomusicaleinvasaoacultural.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2014.

O projeto ideológico inicial dos jovens músicos da esquerda nacionalista consistia em “[...] criar um gosto por música popular brasileira entre a juventude⁸³”, para isso resgatando alguns elementos da cultura tradicional permeados pela doutrina esquerdista⁸⁴. A partir de 1966, contudo, com o sucesso de Roberto Carlos e do movimento Jovem Guarda, o teor do debate passou a voltar-se especificamente ao *rock*, “[...] relacionado aos efeitos de ‘entreguismo’ cultural e ‘alienação’ política no seio da juventude e, neste sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar⁸⁵”.

A música popular brasileira é uma série de fenômenos soltos, episódicos, que não deixam herança. Vive a música popular brasileira surpreendida e violentada e vai resistindo com um fiozinho tênue submerso pelo tango, bolero, cha-cha-cha, rumba, rock, iê-iê-iê: nos intervalos surge para respirar, sem a experiência anterior, sem a continuidade, ao contrário dos seus “adversários”, que surgem violentos e orgânicos⁸⁶.

Desde a deposição de João Goulart da presidência da república, os principais setores de esquerda eram constituídos por jornalistas, intelectuais, políticos e artistas engajados formados nos centros acadêmicos. Com efeito, na visão dos emepistas, a Jovem Guarda e toda a sua leva de artistas representavam uma tal “pobreza formal e de conteúdo” que a sua “alienação” diante dos dilemas enfrentados pela nação eram vistas como a antítese da MPB⁸⁷. No entender de Capinam, o *rock* teria uma passagem meteórica e não deixaria qualquer tipo de “herança” à cultura brasileira. Como “[...] *discurso performativo*, que visa impor como legítima nova definição de fronteiras, e fazer conhecer e reconhecer a região assim delimitada contra a definição dominante ou desconhecida [...]”⁸⁸, Capinam estabelecia a fronteira entre MPB e *rock* (dentre outras vertentes da música).

⁸³ Ibid., p. 34.

⁸⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 24. “Os princípios fundamentais dessa doutrina eram os seguintes: a arte deveria ser feita a partir de uma linguagem simples e direta, quase naturalista; o conteúdo deveria ser portador de uma mensagem exortativa e modelar para as lutas populares; os heróis protagonistas ‘do bem’ deveriam ser figuras simples, positivas e otimistas, dispostas a luta e ao sacrifício em nome do coletivo; o valores nacionais e populares, folclóricos, deveriam ser fundidos com ideais humanistas e cosmopolitas, herdados da arte ocidental dos séculos XVIII e XIX”.

⁸⁵ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume – FAPESP, 2010, p. 72. [versão digital]. Disponível em: <http://minhateca.com.br/marioconte/Documentos/LIVROS/Marcos+Napolitano+-+Seguindo+a+Can*c3*a7*c3*a3o-+Engajamento+Pol*c3*adtico+e+Ind*c3*bastria+Cultural+MPB,38156211.pdf#>. Acesso em: 14 out. 2014.

⁸⁶ Ibid., p. 129.

⁸⁷ Ibid., p. 74.

⁸⁸ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**. São Paulo: Edusp, 2008. p. 110.

No que tange à autenticidade do *rock*, emepistas como Caetano Veloso até admitiam o gênero como catalizador de uma parcela de obras artísticas brasileiras, todavia o distanciamento separava roqueiros e emepistas que não aderiam e não reconheciam tais elementos inseridos no ambiente da MPB.

Enquanto Erasmo, no Rio, conversava com Tim Maia e Jorge Ben sobre Bill Halley e seus Cometas, em Salvador, Raul Seixas, um menino da burguesia baiana, estudava inglês e planejava organizar um conjunto de rock'n'roll. No fim da primeira metade da década de 60, enquanto Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Alcivando Luz, Djalma Correia, Tom Zé e eu ensaiávamos uma antologia de clássicos da música popular brasileira dos anos 30 aos 50, obras-primas da bossa nova e algumas canções inéditas compostas por nós mesmos para apresentar na inauguração do Teatro Vila Velha [...], Raul Seixas ensaiava covers (como se diz hoje, mesmo no Brasil) de rocks americanos para cantar, em inglês, no Cine Teatro Roma [...].⁸⁹

Percebemos em Caetano Veloso o reconhecimento desses agentes como elementos constituintes do universo cultural brasileiro no mesmo período em que se buscou uma identidade para a música popular brasileira, sem necessariamente representar a perspectiva de uma juventude despolidizada⁹⁰. Cabe, no entanto, ressaltar que, no ápice do Tropicalismo (1968), do qual Caetano Veloso foi um dos precursores, o *rock* se constituiu como um dos elementos formadores desse gênero musical.

Nesse sentido, uma das premissas da dissertação de Oliveira é a de que, durante os anos de 1960 e 1970, havia outros tipos de jovens, além do “revolucionário contestador”⁹¹, que, com suas atitudes (que destoavam do modelo esquerdista), não concordavam com os rumos do Brasil sob o governo dos militares. Ocorria, porém, que a maneira de contestar desses jovens se estabelecia através da atitude comportamental que, invariavelmente, se traduzia em canções de amor, em cortes de cabelo diferenciados, em vestimentas típicas, dentre outros:

Percebe-se que o movimento Jovem Guarda mostrou um certo distanciamento do debate que vinha ocorrendo na música popular brasileira nos anos 60 e deteu-se (sic) em outra “sublevação”, isto é, uma “mudança

⁸⁹ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (apud, NERY, op. cit., p. 124).

⁹⁰ TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 335. Para Tinhorão, a “[...] canalização das expectativas das faixas mais jovens dos filhos dos vários grupos da classe média das cidades para um tipo de interesse fora da área política constituiu uma preocupação para o governo militar”.

⁹¹ OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal Fluminense – UFF, 2011, p. 80.

comportamental” que utilizou armas como os sentimentos puros e a ingenuidade para tocar o coração de parte dos jovens da década de 1960, levando à frente uma bandeira com os principais lemas do movimento, isto é, diversão, irreverência, descompromisso e, principalmente, o amor fazem menção ao comportamento juvenil, dizendo à sociedade da época que eles queriam somente seguir em alta velocidade atrás dos desejos de amor e sonhos de liberdade⁹².

Em suma, o projeto dos artistas engajados foi o de legitimação da MPB como representante da identidade artística nacional, pois “[...] a identidade é uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros com os quais está em contato⁹³”.

No que tange à forma de disseminação das músicas engajadas, apenas uma parcela dos nacionalistas compactuavam com a ideia dos festivais. Os “contras” se apoiavam no argumento de que esse tinha sido o caminho traçado pela Jovem Guarda. Mesmo assim, contudo, tal como os roqueiros, os emepibistas engajados também seguiram por essa via, pois, entre 1965 e 1972, “[...] a televisão brasileira viveu sua maior fase de interação com a música popular através de programas como ‘O Fino da Bossa’, ‘Jovem Guarda’ e ‘Bossaudade’⁹⁴, da TV Record. Outros “festivais da canção” apresentados pelas emissoras TV Excelsior e Globo também marcaram época. A televisão possibilitou não só a expansão da indústria cultural moderna, mas também propiciou o crescimento do público ligado à MPB⁹⁵.

Ainda assim, porém, como ocorreu com o programa “Jovem Guarda”, a fórmula dos “festivais da canção” se esgotou. A massificação do consumo – ou a que Marcos Napolitano chamou de massificação “do público consumidor de música popular de tipo renovado⁹⁶” – marcou os últimos anos da década de 1960, inseridos em um contexto político e ideológico radicalizado.

⁹² PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60**. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, apud, OLIVEIRA, op. cit., p. 80.

⁹³ CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sócias**. Florianópolis, SC: EDUSC, 1999. p. 183. Cabe ressaltar que o conceito de identidade discutido na obra de Cucho não abrange a música, todavia, utilizamos das contribuições do autor por entender que sua discussão sobre a identidade, enquanto categoria de análise, é pertinente ao tema aqui pesquisado.

⁹⁴ SEVERIANO, Jairo. A jovem guarda. In: **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 347.

⁹⁵ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 33.

⁹⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2010. p. 80. [versão digital]. Disponível em: <[http://minhateca.com.br/marioconte/Documentos/LIVROS/Marcos+Napolitano+-+Seguindo+a+Can*c3*a7*c3*a3o+-+Engajamento+Pol*c3*aditico+e+Ind*c3*bastria+Cultural+MPB,38156211.pdf#>](http://minhateca.com.br/marioconte/Documentos/LIVROS/Marcos+Napolitano+-+Seguindo+a+Can+c3*a7*c3*a3o+-+Engajamento+Pol*c3*aditico+e+Ind*c3*bastria+Cultural+MPB,38156211.pdf#>). Acesso em: 14 out. 2014.

O declínio dos festivais musicais e o advento do tropicalismo marcaram o período de reestruturação da indústria cultural no Brasil. Acompanhado pelo fator das inovações tecnológicas de gravação, o mercado fonográfico (as gravadoras) tomou a dianteira no processo de re/produção artística, processo do qual a televisão detinha a hegemonia até 1968⁹⁷, sendo que a massificação da produção de LPs é uma das características dentre as novas possibilidades de avanços na área do consumo.

Essas considerações denotam a amplitude do papel da indústria cultural, que acabou por absorver também a produção artística emebista. Para Adorno e Horkheimer,

A indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição — tantas vezes grosseira — da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a diversão da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável⁹⁸.

Indubitavelmente, os autores não se referiam à MPB ou ao contexto em que ela estava inserida, porém a passagem nos dá uma ideia da avidez e do dinamismo da indústria cultural, figurada então pelos “festivais da canção”. Napolitano aponta que, entre os anos de 1964 e 1968, houve uma “[...] relativa liberdade de expressão e criação, mesmo sob a vigilância do regime autoritário⁹⁹”. Na perspectiva dos militares, o artista, isolado, não representava perigo, pois cantava para a classe média. No final da década de 1960 ocorreu, contudo, uma reestruturação da indústria cultural brasileira — que se “abriu para algumas vertentes da arte engajada¹⁰⁰”, mesmo que o artista engajado de esquerda não tenha sido cooptado pela indústria cultural, tendo em vista que os debates acerca da estética e da profissionalização do músico eram anteriores à reestruturação do mercado.

Por outro lado, mesmo com uma preparação – ou formação – artística adquirida anteriormente, o artista engajado serviu-se ou consentiu com as ações da indústria cultural

⁹⁷ Idem, p. 127.

⁹⁸ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. In: **Indústria Cultural e Sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.17 (Coleção Leitura). [edição eletrônica]

⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 48.

¹⁰⁰ Idem.

para expor e até alcançar maior sucesso com seu trabalho e, não raras vezes, os conflitos foram a marca das relações entre artistas e o mercado da cultura¹⁰¹.

1. 4 A contracultura

Alguns trabalhos encontram as raízes da contracultura nos anos de 1930¹⁰², nas reivindicações trabalhistas e de defesa dos operários ou como tema de poetas-cantores. Em 1950, evoluindo de uma instância para outra, o movimento constituiu-se como corrente literária rebelde, ficando conhecida como geração *beat*¹⁰³. Seus agentes, os *beatniks*¹⁰⁴, foram jovens literatos – universitários ou de classe média baixa – que optaram por um modo de vida alternativo, colocando-se contra o modo de vida consumista da sociedade norte-americana. As propostas libertárias do movimento *beatnik* – do qual despontaram nomes de escritores como Allen Ginsberge e Lawrence Ferlinghetti – foram voltadas para a vida simples, para o espírito aventureiro e para a boemia.

Entretanto, o termo “contracultura” surgiu no final da década de 1960, na obra *The Makings of a Counter-Culture*, do historiador estadunidense Theodore Roszak¹⁰⁵. A contracultura como fenômeno social ocorreu concomitantemente ao auge do movimento *hippie*, da Primavera de Praga, do movimento negro norte-americano e do movimento de contestação social francês (maio de 1968). O caráter libertário e questionador foi a marca do

¹⁰¹ Em que profundidade ou de que modo isso se sucedeu seria matéria para outro trabalho. Cito, porém, o exemplo apresentado na obra de Jairo Severiano, que atribui o ocorrido às pesquisas do historiador Zuza Homem de Mello, no livro “A Era dos Festivais: uma parábola”, em 1966, quando os festivais se tornaram moda. A canção “A Banda”, composta por Chico Buarque, disputava o primeiro lugar com a canção “Disparada”, de Geraldo Vandré e Theo de Barros. “A Banda” teria sido a vencedora por ter derrotado “Disparada” por sete votos a cinco. Chico Buarque, antevendo a vitória de sua canção, revelou a Paulinho Machado de Carvalho – diretor da Record na época – que, se ganhasse o prêmio de honra, ele o rejeitaria por considerar a votação injusta. O diretor da emissora então convenceu a comissão organizadora de que a melhor saída seria o empate, até pelo escândalo da rejeição, bem como pelo confronto entre as torcidas. Assim, o II Festival da Música Popular Brasileira terminou com dois primeiros lugares. O exemplo aponta, de certa forma, a autonomia de Chico Buarque com relação à sua obra, ao mesmo passo em percebemos a manobra do diretor – agente da indústria cultural – em atenuar a situação e garantir o sucesso do programa. In: SEVERIANO, Jairo. “Os festivais televisivos”. In: **Uma história da música popular brasileira: das origens a modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 348-349.

⁹⁷ BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem**. Tese de Doutorado em História Social. USP, 2006.

¹⁰³ “Termo que pode significar a batida rítmica do jazz, a beatitude como Anarquismo Espiritual, a postura do sujeito “batido” – cansado do sistema. In: BOSCATO, Luis Alberto de Lima. **Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem**. Tese de Doutorado em História Social. USP, 2006, p. 47.

¹⁰⁴ TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC paulista: anjos – uma vertente tropical**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. São Paulo, 2007, p. 19. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp039652.pdf>. Acesso em: 26 maio 2014.

¹⁰⁵ No Brasil, a publicação da obra (à qual tivemos acesso) saiu com o título: “A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil”.

movimento formado por jovens de classe média que contestaram a sociedade e o sistema capitalista. No prefácio de sua obra, Roszak deixava claro quais agentes faziam parte da contracultura e quais eram excluídos do movimento:

Neste momento, a contracultura de que falo congrega apenas uma pequena minoria dos jovens e um punhado de mentores adultos. Exclui nossos jovens mais conservadores, para os quais um pouco menos de previdência social e um pouco mais de religião à antiga bastariam para concretizar a grande sociedade. Exclui nossa juventude mais liberal [...] Exclui os esparsos grupos marxistas ortodoxos [...] a maioria dos negros militantes¹⁰⁶ [...]

Opondo-se ao sistema capitalista, a contracultura também contestava as políticas da esquerda marxista¹⁰⁷ por não apresentar uma forma satisfatória de protestar contra o domínio social, cultural e político daquele que seria o inimigo em comum: a tecnocracia. Baseada nos conhecimentos científicos, a tecnocracia assumia a

[...] forma social na qual uma sociedade industrial atinge seu ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam em modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em comparativos incontestáveis como a procura da eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulências e manifestações crescentes de força humana coletiva¹⁰⁸.

Para o autor¹⁰⁹, a tecnocracia não era “apenas uma estrutura de poder possuidora de vasta influência material”, mas, “a expressão de um forte imperativo cultural” capaz de absorver a insatisfação e a agitação de seus oponentes. No que tange ao relacionamento da contracultura com a indústria cultural, Roszak¹¹⁰ aponta que, sob uma publicidade “deturpada” e contínua, a rebeldia como mercadoria configurou-se como uma arma eficaz contra os ideais contraculturais: “A imprensa decidiu que a rebelião ‘vende’ bem. Mas o

¹⁰⁶ ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Tradução Donaldson M. Garschagen. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. p. 8.

¹⁰⁷ Para Roszak, a tecnocracia não foi produto exclusivo do capitalismo, mas de um industrialismo maduro e em aceleração. Segundo o autor, ainda que se eliminasse a obtenção de lucros, a tecnocracia existiria, pois seu problema fundamental é o paternalismo da especialização.

¹⁰⁸ Ibid., p. 19.

¹⁰⁹ Ibid., p. 9.

¹¹⁰ ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Tradução Donaldson M. Garschagen. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. p. 47. O autor utilizou o termo “publicidade”, todavia, “publicidade” é entendida aqui como pertencente ao mesmo conceito de Indústria Cultural.

máximo que consegue fazer é isolar as aberrações mais insólitas e, conseqüentemente, atrair para o movimento muitos *poseurs* extrovertidos¹¹¹”.

Entretanto, o autor salienta que, mesmo que os meios de comunicação de massa tenham distorcido a essência rebelde da qual proveio a contracultura, isso “[...] não é o mesmo que dizer que os jovens não hajam criado nenhum estilo de vida próprio¹¹²”. Do mesmo modo, “[...] supor que tudo quanto a publicidade toca avilta-se automaticamente ou talvez não possua qualquer realidade equivale a atribuir-lhe um potencial destrutivo irreal¹¹³”.

Com efeito, o movimento da contracultura se disseminou através das vertentes do *rock*, do movimento *hippie*, do misticismo (orientalismo), do hedonismo (liberdade sexual), psicodelismo¹¹⁴ (uso de drogas), dentre outros. Carlos Alberto M. Pereira¹¹⁵ aponta que:

Tratava-se, de fato, de um movimento de contestação que colocava frontalmente em xeque a cultura oficial, prezada e defendida pelo Sistema, pelo Establishment. Diante desta cultura privilegiada e valorizada, a contracultura se encontrava efetivamente do outro lado das barricadas. A afirmação e a sobrevivência de uma parecia significar a negação e a morte da outra. E agora, amplificada e difundida pelos meios de comunicação de massa, a recusa radical da juventude ganhava a cena com grande alarde e assumia ares de uma verdadeira contracultura.

Em que pese a contribuição dos literatos da geração *beat* nos meandros da contracultura, no cenário musical foi o músico norte-americano Bob Dylan¹¹⁶ que influenciou o movimento. Dylan se aprofundou na obra musical do cantor nova-iorquino *folk* Woodie Guthrie e aliou elementos da vertente literária *beat* à música popular, o que alterou significativamente o cenário da música, por conseguinte, o do *rock*. Desde então os músicos passaram a prestar mais atenção às letras de suas canções, passando a utilizá-las como formas para a disseminação de mensagens políticas e existenciais.

¹¹¹ Ibid., p. 47.

¹¹² Ibid., p. 48.

¹¹³ Idem, p. 48.

¹¹⁴ Expressão definida por Luís Carlos Maciel: “[...] movimento social e até certo ponto político, nascido de uma conquista científica: a descoberta das virtudes dos produtos químicos alucinógenos, dos quais o LSD é o mais famoso”. In: MACIEL, Luís Carlos. Revista Careta, Ano LIII, nº 2736, de 20/07/1981, p. 19, apud PEREIRA, op. cit., p. 33.

¹¹⁵ PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 12. Disponível em: <http://books.google.com.br/books/about/Que_E_Contracultura.html?hl=pt-BR&id=2nG3mgEACAAJ>. Acesso em: maio 2014.

¹¹⁶ Citamos a Bob Dylan, contudo é impossível escrever de forma breve sobre contracultura e rock sem amputar nomes como Jimi Hendrix, Janis Joplin, dentre outros, ou do Festival Woodstock, que se tornou símbolo desse período.

No Brasil, o movimento da contracultura surgiu no final da década de 1960. A literatura acerca desse tema conta com considerações que atribuem a disseminação da contracultura ao Tropicalismo (surgido em 1968), enquanto que, para outros autores, os representantes da contracultura brasileira foram os roqueiros que atuaram nesse período. Como aponta Severiano, o músico Caetano Veloso “[...] achou que sua atividade de cantor e compositor devia contrapor algo novo, radical e inusitado a certas tendências que desaprovava na música pós-bossa nova”¹¹⁷. O projeto, que contava com apoio de Gilberto Gil, foi posto em prática durante o terceiro festival da Record (1967), com o lançamento das canções “Alegria, Alegria” – de Caetano Veloso – e “Domingo no Parque” – de Gilberto Gil. Para Severiano¹¹⁸, as canções constituem o marco inaugural do movimento poético-musical de vanguarda, universalista-popular, que foi o Tropicalismo (ou Tropicália). Porém, se Caetano Veloso e Gilberto são considerados os marcos do movimento, vários outros artistas deram sua contribuição ou apoiaram o tropicalismo, dos quais citamos Tom Zé, Rita Lee, Arnaldo Baptista, Torquato Neto, Jorge Ben Jor, dentre outros.

Enquanto arte musical, o tropicalismo misturou influências da música *pop* internacional (como a dos Beatles) e utilizou um instrumental eletroeletrônico das diversas vertentes da música popular brasileira. Do mesmo modo, o movimento agregou diversos segmentos da arte, como o cinema (de Glauber Rocha), o projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica (de onde veio o nome de Tropicália), a literatura (de Oswald de Andrade), a poesia (de Augusto e Haroldo Campos) e as teorias de Décio Pignatari. A intenção do projeto intelectual-artístico tropicalista era a de que o resultado dessas influências revolucionaria a música popular brasileira, tornando-a universal¹¹⁹.

Para Marcos Napolitano¹²⁰, os eventos fundadores do tropicalismo são localizados em 1967, através de um “manifesto” despretensioso do jornalista Nelson Motta no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, não obstante, o autor aponte que o Tropicalismo – ou Tropicália –

¹¹⁷ SEVERIANO, Jairo. O Tropicalismo. In: **Uma história da música popular brasileira: das origens a modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 383.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 383. No dizer de Caetano, o Tropicalismo foi “a retomada da linha evolutiva da tradição da música popular brasileira”.

¹¹⁹ *Idem*. Além das canções supracitadas que marcaram o movimento tropicalista, Severiano destaca a importância que tiveram as gravações dos discos *Caetano Veloso* (disco de estreia de Caetano), *Gilberto Gil* (segundo disco de Gil) e *Tropicália ou Panis et Circensis* (disco que reúne vários nomes do movimento tropicalista, como Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa, Os Mutantes, além de Caetano e Gil).

¹²⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 63.

surgiu como resposta à crise das propostas de engajamento cultural da MPB, pois esta se encontrava cada vez mais absorvida pela indústria cultural, ao passo que se isolava das massas populares após o golpe militar de 1964¹²¹. Todavia, o autor ressalta que “[...] o tropicalismo não deve ser confundido com um movimento coeso¹²²”, pois em seu interior existiram divergências quanto às formas estéticas ou ideológicas.



FIGURA 3 - Capa do disco “Caetano Veloso”, de 1967.

Fonte: <<http://www.caetanoveloso.com.br>>.

Nas duas perspectivas supracitadas, o tropicalismo brasileiro confunde-se com alguns traços da contracultura norte-americana. Todavia, mesmo com a assimilação dos trajes dos *hippies* (roupas coloridas e longos cabelos encaracolados) e a contestação comportamental (relativos à tradição cultural, moral e sexual), alguns aspetos definiram e nos servem para distinguir os dois movimentos – ou momentos. Nos Estados Unidos, a contracultura foi se dissolvendo nos meios de comunicação de massa, enquanto que, no Brasil, o tropicalismo durou pouco mais de um ano, sendo suprimido pela decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-

¹²¹ Ibid., p. 64.

¹²² Ibid., p. 65.

5), em dezembro de 1968. Com as prisões e os exílios de Caetano Veloso e de Gilberto Gil — em Londres — o tropicalismo findou. Nos anos seguintes, a cultura brasileira sofreria a fase da censura e repressão no período conhecido como os “anos de chumbo”. Por outro lado, no campo econômico, a política de juros baixos e endividamento financeiro favoreceu o consumo da classe média (que, por isso, apoiou o golpe). Essa fase, que durou até meados de 1970, ficou conhecida como “milagre econômico”¹²³.

Paulo Henriques Britto¹²⁴ aponta que os adeptos da contracultura brasileira foram os egressos do movimento tropicalista, a exemplo da banda Os Mutantes, que realizaram parcerias com Gilberto Gil e Caetano Veloso em vários concertos. Brito salienta que os tropicalistas souberam apossar-se do vocabulário e da temática engajada da MPB, no entanto o movimento tropicalista nada teve a ver com a postura e “[...] o tom de indignação moral e certeza ideológica dos cancioneiros engajados, porém, favorecia uma abordagem irônica e afetuosa”¹²⁵. A atitude positiva e de alto-astral (tal qual ao do movimento contracultural norte-americano) findou ao anúncio do AI-5¹²⁶, imprimindo alguns traços na configuração da contracultura brasileira. Para Britto, o medo, a derrota (pessoal e coletiva), a partida, a separação e a ideia de loucura foram a temática dos roqueiros que se identificaram com o movimento da contracultura no Brasil, no início dos anos de 1970¹²⁷.

Apesar disso, mesmo o medo sendo um dos elementos presentes nas canções dos roqueiros brasileiros da década de 1970, as críticas ao governo militar existiram, muitas vezes propagadas através de metáforas, outras vezes lançadas diretamente, motivo por que, conseqüentemente, as canções desse período despertaram a atenção dos censores militares.

¹²³ Ibid., p. 76-77. O autor aponta que, nesse período, a cultura jovem brasileira teve um novo porta-voz: o jornal O Pasquim, que muitas vezes furou o bloqueio da censura e o regime militar.

¹²⁴ BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-tropicalista. p. 191-200. In: NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo Sergio (orgs). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Relume Dumará, 2003.

¹²⁵ BRITTO, op. cit., p. 193. As críticas se dirigiam ao conservadorismo comportamental. O autor anula a proposta de um novo projeto estético-ideológico.

¹²⁶ Também chamado de “golpe dentro do golpe”, o Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. Foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Em suas atribuições, o AI-5 autorizava o presidente da República, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a: decretar o recesso do Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; decretar o confisco de bens considerados ilícitos; e suspender a garantia do habeas-corpus. D'ARAÚJO, Maria Celina. **O AI-5**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: maio 2014.

¹²⁷ Ibid., p. 194.

Assim, em 1973¹²⁸ foi criada a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão responsável pela censura artística. Entretanto, mesmo antes da criação da DCDP, a censura já era praticada, a exemplo dos episódios que culminaram nas prisões de Caetano e de Gil.

O músico Raul Seixas¹²⁹, que vivenciou alguns aspectos da contracultura no Brasil, teve parte de suas canções censuradas pela DCDP. Por vezes, só o fato de trazerem sua assinatura, composições do músico foram vetadas. Ao mesclar vários elementos culturais conforme seu interesse — as ideias do mago inglês Aleister Crowley, o projeto de uma Nova Utopia vislumbrado por John Lennon e Yoko Ono, os ideais do Anarquismo —, o músico realizou uma bricolagem, se utilizando do que Certeau chamou de “metamorfoses da lei¹³⁰”, método pelo qual uma cultura é apropriada e ressignificada, obedecendo a interesses e regras próprias de quem dela se apropriou.

Em 1980, ao analisar a música “Rock das Aranhas”, um dos censores¹³¹ responsáveis pela análise da canção argumentou que:

[...] sendo a música deste compositor, não poderia haver motivo mais legítimo para a sua total interdição. Além do mais, a letra explora a malícia através do apelo à pornografia e à chulice. Suas atitudes, mostradas sem pudor pela televisão, deveriam ser objeto de processo policial. Sou pelo veto total¹³².

¹²⁸ CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação (Mestrado em História Social), UFRJ/IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. Carocha analisa o funcionamento da censura musical feita pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas de 1973 a 1985, no entanto, ressalta que a censura musical já era praticada desde a instauração do Estado Novo. Assim, as canções de cunho político só tinham circulação garantida quando faziam algum tipo de elogio ao Estado. Em uma cartilha que circulou nas turmas para formação de censores entre 1982/83, ali é possível perceber alguns dos princípios básicos da censura dirigida à música (a autoria da cartilha é desconhecida), tais como: defesa do ideário cristão; a conservação dos valores da família brasileira; a moral e os bons costumes acima de qualquer tópico; defesa do regime instituído; proteção da imagem das Forças Armadas; respeito aos símbolos nacionais (hino e bandeiras).

¹²⁹ Tomamos neste trabalho a Raul Seixas como principal ícone da contracultura no Brasil, todavia sabemos que existiram muitos outros representantes deste movimento. No que tange à formação rítmica, o músico tomou influência desde o rock de Elvis Presley até o baião de Luiz Gonzaga.

¹³⁰ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1, Artes de fazer. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p. 40. Cabe ressaltar que em momento algum Certeau se utilizou desta discussão para dialogar com a produção historiográfica da música. Entretanto, por abranger o debate que envolve a cultura enquanto categoria conceitual entendemos que sua obra pode contribuir não somente para este trabalho, mas, para qualquer outro que se dispunha a investigar a produção cultural de uma determinada época. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1363>>. Acesso em: 3 nov. 2014.

¹³¹ Em 1968 ficou estabelecido que, para a análise mais uniforme de uma determinada obra, seriam necessários três censores.

¹³² Série "Censura Prévia", Subsérie "Música", Parecer n. 450/1980, 10 de janeiro de 1980. Caixa 13. Apud: CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação (Mestrado em História Social), UFRJ/IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 49.

A canção “Rock das Aranhas” foi lançada no LP “Abre-te, Sésamo” na década de 1980 e teve vetada sua execução nas emissoras de rádio e televisão. Sendo vigiado constantemente pela DCDP, Raul Seixas foi censurado tanto por suas canções quanto por seu comportamento. Em 1983, das 12 músicas que foram enviadas a DCDP pela gravadora de Raul Seixas para a análise, apenas 3 foram liberadas sem cortes. Outras tiveram a substituição de palavras. Diante da ocorrência, Raul Seixas enviou uma carta de reclamação à divisão de censura. Num dos trechos dessa carta o músico argumenta:

Não fui a passeatas contra o regime, não sequestrei ninguém, nem música de protesto eu fiz. Por que não posso usar a palavra povo na minha música, vou substituir por ovo. Ovo pode? (...) De todas as artes vigentes no Brasil, por que somente a música foi eleita como maldita? Medo de um eventual processo subliminar? Quem ouve discos ouve por que quer, ao contrário da TV. Em 1983, com promessas de abertura, eu pergunto em nome da música: essa censura não vai acabar?¹³³

Apesar de o músico comunicar, em sua carta, “que nem música de protesto eu fiz”, a relação de Raul Seixas e o setor político era visível desde o lançamento de seu primeiro LP - Krig-ha, Bandolo!, lançado em 1973, durante os “anos de Chumbo” do governo de Emílio Garrastazu Médici. As canções "Mosca na Sopa", "Metamorfose Ambulante" e “Ouro de Tolo” minavam as expectativas sobre o governo militar, porém, como outros roqueiros que se colocaram contra o regime vigente, a posição contestadora do músico não se identificava com a esquerda¹³⁴, pois os esquerdistas, embalados pelas canções acústicas de Geraldo Vandré, viam os jovens adeptos do rock como “americanizados¹³⁵”

A censura em torno de Raul Seixas, para além da preocupação da DCDP, nos serve como instrumento para averiguar que, distante de uma existência insignificante, a contracultura no Brasil vinculada ao *rock* se configurou como instrumento de crítica e reflexão sobre a situação política do Brasil no regime civil-militar. Nesse sentido, se comparado ao *rock* disseminado pelos músicos da Jovem Guarda, percebemos uma

¹³³ Série "Correspondência Oficial", Subsérie "Ofícios de Solicitação", n. 70, de 6 de junho de 1976, Caixa 1. Apud: CAROCHA, Maika Lois. Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação (Mestrado em História Social), UFRJ/IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 51.

¹³⁴ Néelson Motta aponta que, durante a greve de 1979, o cartaz que chamava o 1º de Maio trazia uma mosca com a cara do então representante sindical Luís Inácio Lula da Silva, com os dizeres "Se você mata um vem outra em meu lugar", aludindo à música de Raul Seixas intitulada “Mosca na Sopa”. In: MOTTA, Néelson. Metamorfose ambulante ou ouro de tolo? Disponível em: <<http://www.midiaindependenteorg/pt/blue/2007/12/406073.shtml>>. Acesso em: maio 2014.

¹³⁵ Luís Alberto de Lima. **Vivendo a sociedade alternativa**: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem. Tese de Doutorado em História Social. USP, 2006, p. 87.

reformulação do *rock* brasileiro no que tange ao seu posicionamento político, mesmo que esse gênero não se enquadre como música de protesto. Cabe, todavia, ressaltar que essas duas vertentes coexistiram em determinado momento no cenário brasileiro, sem, contudo, suprimirem uma a outra.

1.5. *Punk*: o grito vem do subúrbio

No cenário musical, o *punk* é caracterizado por ser uma das vertentes da contracultura mundial surgida na década de 1970. A palavra *punk* pode adquirir significados que variam desde “madeira podre utilizada para acender o fogo” a “vagabundo de pouca idade”, dentre outras tantas explicações.

O *punk rock*, como ficou conhecida a vertente que alia o *rock* ao movimento *punk*, caracteriza-se pela rebeldia e agressividade. É um estilo de música curta, rápida, de poucos acordes (geralmente três e em tom maior).

Existem explicações acerca do surgimento do movimento *punk* que variam do fator estético ao ideológico. De forma breve, apresentamos aqui algumas dessas explicações, que partem ora de jornalistas pesquisadores, ora de pesquisadores interessados no tema.

Para o jornalista Ricardo Alexandre, o “denominador comum¹³⁶” entre os *punks* é o desprezo contra o *rock* progressivo que surgiu nos anos de 1960 e atingiu seu ápice na década posterior. As canções vinculadas a essa vertente do *rock* caracterizam-se pela sua longa duração e dos discos (ou álbuns) de uma única faixa. O estilo comumente associa o *rock* à música folclórica da cultura local/regional onde é disseminado, bem como à música erudita, ao jazz e ao blues. Geralmente as composições vinculadas ao *rock* progressivo são complexas, exigindo habilidades de seus executores. Dentre as bandas que se destacaram no *rock* progressivo mundial podemos citar Pink Floyd, Yes, Genesis, Rush, Jethro Tull, King Crimson, Emerson, Lake and Palmer (ELP), Frank Zappa & The Mothers of Invention, Kansas, Supertramp¹³⁷. No Brasil, o *rock* progressivo adquiriu inúmeros adeptos. As bandas Os Mutantes, A Barca do Sol, Som Imaginário, Casa das Máquinas, Módulo 1000 e O Terço foram algumas das representantes dessa vertente. A maior parcela dessas bandas atuou nos

¹³⁶ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002. p. 49.

¹³⁷ Ao longo de sua existência, o rock progressivo ainda se subdividiu nas vertentes do rock sinfônico, do space rock, do krautrock, do metal progressivo, do metal sinfônico, dentre outras. Esses estilos podem ser encontrados no Brasil, como em alguns dos nomes supracitados. Disponível em: <<http://rockandrolljungle.blogspot.com.br/2014/08/as-melhores-bandas-do-rock-progressivo.html>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

anos finais da década de 1960 e nos anos 1970, porém o *rock* progressivo conta ainda atualmente com uma parcela significativa de seguidores.

A perspectiva de um tipo de música difícil de ser executada deu ao *rock* progressivo um caráter pretencioso e rompeu com a simplicidade estética e dançante do *rock*¹³⁸. Não obstante, os longos solos de guitarra e as grandes e pomposas produções com que algumas bandas passaram a se apresentar acabaram por criar uma barreira entre o público e seus ídolos.

Da carência coletiva surgiu o lema *do-it-yourself*, vale dizer, faça-o você mesmo. Criado pelos *punks*, o lema traduzia a necessidade de se produzir música (*rock*) que atendesse aos anseios estéticos dos jovens ou, ainda, propiciasse uma quebra aos padrões estéticos do período que compreende os anos de 1960.

Do mesmo modo, não seria mais necessário frequentar grandes escolas de música ou assinar contratos milionários com grandes gravadoras para considerar-se um bom músico, pois “artista e público eram uma coisa só¹³⁹”.

Paul Friedlander¹⁴⁰ aponta duas perspectivas que caracterizam não só o surgimento, mas também a natureza um tanto quanto violenta do *punk*. A primeira situa o surgimento do *punk* na Inglaterra nos meandros da década de 1970, inserida em um cenário de profunda crise econômica. Destarte, do declínio da economia britânica emergiu um crescente número de jovens de classes menos favorecidas. Insatisfeitos com a falta de oportunidades econômicas e educacionais, desiludidos e sem perspectivas de um futuro próspero, essa classe juvenil se revoltou contra a situação vigente, assim formando um movimento de resistência. Doravante, o caráter de rebeldia e de contestação passou a fazer parte do movimento *punk*, que tinha no comportamento anárquico dos músicos das bandas Sex Pistols e The Clash suas mais expressivas influências.

A segunda explicação proposta por Friedlander para o surgimento do movimento *punk* é que ele vincula o surgimento do *punk* a uma escola de arte inglesa frequentada pelos mentores do *punk* e integrantes das bandas de *rock*. Nessa perspectiva, Glen Matlock (*Sex Pistols*), Joe Strummer, Paul Simonon e Mick Jones (*The Clash*), dentre outros, seriam alunos

¹³⁸ Disponível em: <www.rockprogressivo.com.br/canais/historico.htm>. Acesso em: 24 abr. 2015.

¹³⁹ ALEXANDRE, op. cit., p. 50.

¹⁴⁰ FRIEDLANDER, PAUL. **Rock and roll: uma história social**. Tradução de A. Costa. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 354/355.

que aderiram a um determinado estilo artístico. Conseqüentemente, as roupas, o comportamento, as letras e a comunicação com o público seriam a disseminação de um conhecimento estético adquirido.

Outra corrente de pesquisadores transfere a origem do movimento *punk* ao cenário norte-americano, especificamente ao ano de 1965¹⁴¹. Nessa versão, o *punk* surgiu em Nova Iorque com as bandas *Velvet Underground*, *The Stooges*, dentre outras bandas menos populares¹⁴². Essas bandas de *rock* deram início a um “pequeno movimento *underground*” e foram influenciadas pelo existencialismo (expressado culturalmente nos estilos de vida, moda, arte e ativismo político a partir da década de 1960) e por uma corrente artística conhecida como “minimal”, que propunha aos artistas uma desestilização da arte, trabalhando-a minimamente. Contrapondo-se ao movimento *hippie* americano (paz e amor), o estilo musical da banda *Velvet Underground* foi batizado de *punk* pelo jornalista Legs Mcneil, ex-editor das revistas *Punk*, *Never* e *Spin*.

O *punk* norte-americano foi um movimento de extensões locais e não internacionais¹⁴³. Seus adeptos preconizavam o retorno à simplicidade de tocar o *rock* dos anos 50, numa postura relativamente *underground* e com a quebra dos padrões estético-visuais (idealizando o “visual *punk*”). Mesmo assim, contudo, no contexto da contracultura americana, a coexistência entre os *hippies* do “paz e amor” e os *punks* não ocorreu de modo pacífico. Ivone Gallo¹⁴⁴ aponta que os *punks* que tiveram a oportunidade de conviver com os *hippies* puderam observar que, para além do discurso de liberdade idealizado,

[...] havia, na verdade, uma grande hipocrisia, pois enquanto os homens usufruíam de plena liberdade, suas mulheres passavam os dias a esfregar o chão, a servi-los e a realizar as tarefas que as mantinham presas à comunidade. Os maus tratos às mulheres, ainda, e as traições de seus companheiros que também não admitiam que elas se entregassem a outros parceiros, esta contradição entre discurso e prática foi a gota d’água para um rompimento.

¹⁴¹ BASTOS. Yuriallis Fernandes. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, n. 9, set./2005, p. 284-433. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/yuriallis.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2014.

¹⁴² Acerca das origens do punk, Bastos se apoia nas reflexões de Stewart Home. In: HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX**. São Paulo: Conrad do Brasil, 1999.

¹⁴³ BASTOS. Yuriallis Fernandes. **Partidários do anarquismo, militantes da contracultura**: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk. **CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, n. 9, p. 284-433, set. 2005.

¹⁴⁴ GALLO, Ivone. **Por uma historiografia do punk**. Projeto História nº 41. Dezembro de 2010. p. 287.

Outras discordâncias provinham das expressões culturais praticadas pelos *hippies*, a conversa intelectualizada, a adesão aos transcendentalismos e a religiões orientais que relegavam o futuro a deuses/divindades (espécie de contraponto ao lema “faça-o você mesmo”), além do *rock* maçante e de melodia complicada¹⁴⁵.

Quanto ao seu posicionamento político, o movimento contracultural ter-se-ia relacionado com o anarquismo, ainda nos anos de 1950. Destarte, sob a influência da ideologia anarquista, surgiu no movimento *punk* a tendência anarco-*punk*, que deu ao movimento um caráter mais sociopolítico, ideológico e solidário, aproximando-os de outros movimentos sociais organizados também por grupos sociais populares¹⁴⁶.

Na Inglaterra do ano de 1976 surgiu a imprensa especializada nessa temática, isso mediante o lançamento de revistas do tipo fanzines, confeccionados por membros do movimento. As discussões políticas disseminadas pelos *punks* através dos fanzines auxiliaram na inserção do movimento nas lutas político-sociais, movimento que adotou a filosofia anarquista.

Indubitavelmente, desde o seu surgimento o *punk* manteve, de alguma forma, envolvimento com a imprensa midiática. Entretanto, Alexandre aponta que, após uma “malfadada¹⁴⁷” experiência empresarial com o grupo *New York Dolls*, nos Estados Unidos, Malcolm McLaren¹⁴⁸ retornou à Inglaterra e colocou em prática suas experiências adquiridas para a criação de um produto pop. Recrutou alguns dos clientes de sua loja, a “*Let It Rock*”, e formou a banda Sex Pistols, em 1975. O comportamento anarquista do Sex Pistols logo ganhou espaço midiático. Mesmo indo contra o *rock* progressivo e contra o cenário do *mainstream* da época, o *punk* saiu da cena *underground* e ganhou fama.

Essa explicação relega o movimento a uma simples ação mercadológica, planejada para atender aos interesses da indústria cultural com vistas ao atendimento de uma demanda comercial situada no seio da juventude. Todavia, por esse viés lhe são amputados fatos e elementos historicamente construídos que contribuíram para a consolidação do *punk* como movimento de contestação social ou artística, pois o *punk* se caracteriza como uma ruptura

¹⁴⁵ Ibid., p. 287.

¹⁴⁶ BASTOS, op. cit., p. 429

¹⁴⁷ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002. p. 49.

¹⁴⁸ O projeto de disseminação do *punk* na Inglaterra executado por Malcolm McLaren é percebido como uma implementação mercadológica. Destarte, o *punk* e seus acessórios tornam-se produtos da indústria cultural, todavia optei por um não aprofundamento desse tema.

das gerações anteriores, mesmo que deva a elas o caráter contestatório referente à música, à literatura e ao comportamento.

1.6 O *punk* no Brasil

Assimilando características do movimento anarquista, o *punk* surgiu no Brasil na década de 1970, sendo divulgado esporadicamente através de jornais e revistas¹⁴⁹. Uma característica que torna o *punk* brasileiro diferente do norte-americano e do inglês é a formação de inúmeras gangues espalhadas pelos subúrbios e periferias das grandes capitais brasileiras.

No ABC paulista¹⁵⁰, região metropolitana de São Paulo conhecida como um dos principais polos industriais do Brasil nas décadas de 1960 a 1990, o movimento *punk* surgiu concomitantemente com os movimentos grevistas da década de 1970. Essa singularidade do *punk* no Brasil é traço marcante, pois aponta uma convergência entre o movimento *punk* e o sindicalismo no fim da década de 1970 ou, ainda, uma convergência entre o *punk rock* e um movimento sociopolítico de esquerda.

O grande complexo de indústrias localizado na região do ABC favoreceu o re/fortalecimento do movimento sindical no Brasil durante a ditadura civil-militar. O ano de 1978 marcou a história do sindicalismo brasileiro. Os trabalhadores das fábricas Scania, Ford, Volkswagen, dentre outras do setor automobilístico e metalúrgico, mobilizaram-se na luta contra o arrocho salarial e por melhorias nas condições de trabalho.

A estratégia para se chegar ao “milagre econômico”, período entre 1969 e 1973, em que a economia brasileira experimentou altos índices de desenvolvimento¹⁵¹, foi condicionada através da abertura da economia brasileira ao capital externo e a uma política de alijamento da classe trabalhadora: “Dentro deste quadro, o favorecimento da grande empresa era o seu

¹⁴⁹ TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC paulista**: anjos — uma vertente tropical. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. São Paulo, 2007.

¹⁵⁰ Pela sigla ABC compreende-se as cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul. Por vezes encontra-se a sigla ABCD, que inclui a cidade de Diadema, ou ainda ABCDMRR, em alusão às cidades de Ribeirão Pires, Mauá e Rio Grande da Serra.

¹⁵¹ Delfim Neto foi o Ministro da Fazenda durante o governo do presidente-general Garrastazu Medici. Foi responsável pela instituição de um conjunto de medidas governamentais que investiram maciçamente em petroquímica, siderurgia, construção naval, telecomunicações e hidrelétricas. A produção industrial de bens duráveis chegou a crescer 20%. A Ponte Rio-Niterói, a Rodovia Transamazônica e a Hidrelétrica de Itaipu foram algumas das obras realizadas nesse período, todavia uma das formas de se chegar ao “milagre” foi o de recorrer a financiamentos externos.

objetivo. O arrocho salarial, sua estratégia. O combate à inflação, sua justificativa legitimadora. O ‘milagre’ econômico veio a ser seu resultado¹⁵²”. Ao final da década de 1970, o “milagre” apresentava algumas fissuras, como a dos altos índices inflacionários e um achatamento sem precedentes nos salários.

Além das reivindicações trabalhistas, o proletariado passou a defender também a bandeira da redemocratização, fato do qual acabaram eclodindo instituições organizacionais capazes de aglutinar grandes mobilizações populares, como a Central Única dos Trabalhadores¹⁵³ (CUT) e o Partido dos Trabalhadores (PT).

Nesse turbilhão de acontecimentos que envolvia o Brasil durante o governo militar, entre convulsões sociais, abertura política, anistia, dentre outros aspectos sociais e políticos que marcaram esse período, não demorou muito para que o *punk* se identificasse com esse quadro e assumisse a sua posição frente aos acontecimentos. Mesmo com pouca divulgação do movimento, em 1978 já era possível encontrar jovens que se defendiam como *punks*.

Pode-se dizer então que o punk brasileiro, bem como o punk de Londres, é resultado de uma mesma convulsão social que, em meados dos anos 70, estimulou a união de jovens excluídos dos benefícios sociais em torno de um mesmo movimento e que, por meio de experiências comuns, procuram valorizar suas vidas cotidianas. Assim é que da negatividade – desemprego, analfabetismo, banditismo, etc. – emergem os principais valores de contestação contra ordem estabelecida. Essas experiências negativas, com efeito, serão problematizadas pelos punks das mais diversas maneiras possíveis em suas ações de protesto [...] ¹⁵⁴.

Cabe ressaltar que dentro do movimento *punk* existiam divergências. Entre os *punks* de São Paulo e da região do ABC paulista, por exemplo, existia uma contenda de que nem mesmo os mais antigos no movimento sabiam o real motivo. Só recordavam que a inimizade surgiu na década de 1970. Os *punks* de São Paulo eram proibidos de emprestar ou vender discos aos *punks* da região do ABC. Os *punks* do ABC “julgavam-se” engajados politicamente, tendo em vista a sua participação e surgimento junto ao movimento sindicalista

¹⁵² MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil recente: 1964-1992**. 4. ed. São Paulo: Ática. p. 21.

¹⁵³ Presididas por Jair Meneguella e Luís Inácio Lula da Silva.

¹⁵⁴ SOUZA, Rafael Lopes. **Punk: cultura e protesto – as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva – São Paulo 1983/1996**. São Paulo: Edições Pulsar, 2002, p. 61 (apud TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. O movimento Punk no ABC paulista: anjos – uma vertente tropical. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. São Paulo, 2007, p. 17

de 1970. Assim, tratavam os paulistanos por “*boys*” ou os da “*city*”, enquanto que os *punks* da capital de São Paulo tratavam seus vizinhos como trogloditas e desinformados¹⁵⁵.

Para além das dissidências entre os grupos ou das gangues formadas dentro do movimento, em cada localidade onde surgia o *punk*, ele adquiria características singulares. Na região do ABC ele teve participação no movimento sindical, enquanto que, na capital, representou um movimento aglutinador que serviu de base para os jovens das classes populares se expressarem na política e na cultura, pois, através da participação de seus integrantes, o movimento conseguiu conquistar espaço na sociedade, mesmo sendo taxado de violento pela mídia, em especial por alguns dos jornais da capital paulista.

Em São Paulo, o movimento *punk* foi formado por gangues massivamente compostas por jovens pobres que habitavam as periferias das grandes cidades. Existiram vários segmentos que, além de se diferenciarem pela música que ouviam ou produziam, também se diferenciavam pela indumentária que vestiam. Não obstante, os *punks* marcavam suas posições através da demarcação territorial. Assim, o mesmo espaço não poderia ser ocupado por um determinado grupo enquanto o outro ali estivesse, mesmo que esse espaço – casas, praças, locais de realização de festas, dentre outros – não pertencesse a nenhum deles.

A complexidade se mostra ainda mais intensa quando se fala dos ideais que servem de bases ao movimento *punk*. Os *skinheads*¹⁵⁶ – chamados de “carecas” – compactuam de uma ideologia nacionalista. A música disseminada por este grupo é denominada “oi”. Surgiram na Inglaterra dos anos de 1960, onde escutavam música negra e *reggae*, mas logo se afastaram dessa proposta aderindo ao movimento *punk*. Ao romperem com ideais de resistência do *punk*, os *skinheads* migraram para a extrema direita e assimilaram a ideologia racista do “*White Power*”, o poder branco. É, porém, possível encontrar *skinheads* que se denominam *punks* e seguem na militância de política esquerdista, contrastando deveras com os primeiros.

Do cenário inglês, que enfrentava crises econômicas nos anos 1960, o *punk* disseminado pelos *skinheads* enraizou-se no Brasil dos anos 1970, especialmente na região do ABC paulista.

Em 1981, os *punks* da capital paulista promoveram um festival de música itinerante, levando os *shows* das bandas a todos os bairros da periferia de São Paulo. O evento, que ficou

¹⁵⁵ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002. p. 57.

¹⁵⁶ Além das tradicionais cabeças “carecas”, os *skinheads* são identificados pelas calças presas por suspensório, por uso de um tipo de botina mais rústica, por visual que, segundo o grupo, expressa com mais fidelidade o proletariado.

conhecido como “Grito Suburbano”, serviu para divulgar e fazer circular as ideias do movimento, que, nesse período, passou a crescer ainda mais. Como frequentemente ocorriam, os trabalhos para a realização dos eventos foram executados pelos jovens que se identificavam com o movimento (o lema era *do-it-yourself*).

Nesse sentido, as práticas sociais e culturais desses jovens serviram para oficializar o *punk* como linguagem da adolescência proletária¹⁵⁷. Em alguns momentos, o movimento *punk* também atuou diretamente no meio político, pois alguns de seus integrantes chegaram a se filiar na Convergência Socialista, colocando as canções de suas bandas a serviço da militância comunista¹⁵⁸.

Em 1982, Clemente T. Nascimento, músico que atuou nas bandas *punks* Restos de Nada (1978), Condutores de Cadáver (1979) e Inocentes (1981), publicou, na revista *Gallery Around*, um artigo intitulado “Manifesto Punk: fora com o mofo da MPB!”. O texto se tornou um marco na história do movimento *punk* brasileiro e foi a resposta às críticas recebidas dos meios de comunicação da época, que acusavam os jovens de práticas delinquentes e subversivas. Nas primeiras linhas do manifesto, o autor apontava a visão de mundo do movimento *punk*, o espaço que ocupava na sociedade e contra quem se colocava.

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. [...] Nos nossos shows de punk rock, todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. [...] Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. [...] Nós, os Punks, somos uma nova face da Música Popular Brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces [...].

¹⁵⁷ ALEXANDRE, op. cit., p. 56.

¹⁵⁸ Em 1979, os músicos da banda Restos de Nada, considerada a primeira banda *punk* de São Paulo, se filiaram ao Movimento da Convergência Socialista. O movimento reunia militantes da Liga Operária e socialistas brasileiros numa proposta de expansão massiva e de participação da vida política brasileira. Assim, a Liga Operária passou a se chamar Partido Socialista dos Trabalhadores (PST) e a integrar o Movimento da Convergência Socialista. Três dias depois da primeira convenção nacional do MCS, em 19 de agosto 1978, alguns dos integrantes da Convergência Socialista (todos da Liga Operária) foram presos, sendo enquadrados na Lei de Segurança Nacional. A campanha pela libertação dos presos contou com a participação do movimento estudantil brasileiro e teve repercussão internacional. Em entrevista ao jornalista Ricardo Alexandre, Clemente, músico da banda Restos de Nada, relata que, após entrar na militância comunista e frequentar algumas reuniões, entregou seu posto à namorada de outro músico da banda. Segundo Clemente, sobre sua participação no movimento: “Era muito chato, eu queria agitação, sair na rua, beber, brigar”. In: ALEXANDRE, op. cit., p. 53. Para muitos, as palavras de Clemente podem representar desdém com relação ao movimento socialista, mas uma análise mais profunda pode vislumbrar o caráter prático do movimento, característica essa também do movimento anarquista.

Mais que uma ruptura na música popular brasileira, Clemente apontava a condição da classe proletária de jovens que, não sendo responsáveis pela crise econômica, política e social, eram “suas principais vítimas”. Durante o “milagre econômico” muitos jovens – e mulheres – entraram no mercado de trabalho, pois, mesmo com uma política de arrocho salarial, esses jovens formaram uma classe de consumidores.

No final da década de 1970, o cenário brasileiro apresentava outro quadro econômico. Os empréstimos externos, aos quais o governo brasileiro recorreu durante a fase do “milagre”, fizeram aumentar a dívida externa. Aliada a essa crise, outras de caráter nacional mundial ocorriam e, então, o Brasil dos últimos anos de 1970 se encontrava sob uma forte recessão econômica e um forte crescimento inflacionário.

Na década de 1980, ao mesmo tempo em que o *punk rock* se popularizava, as críticas ao movimento aumentavam. No I Festival Punk de São Paulo, o “Grito Suburbano”, realizado no SESC Pompeia, zona oeste da capital, terminou com a intervenção da polícia, que foi chamada para conter uma briga de *punks* durante a apresentação das bandas que se dispuseram a se apresentar. O caráter violento dos *punks* foi evidenciado pela mídia¹⁵⁹, que enfatizou os confrontos entre gangues e relegou o movimento à marginalização, ao banditismo, ao ócio, dentre outros adjetivos que, em sua maioria, serviram para depreciar o *punk*.

No documentário “Botinada: a origem do punk no Brasil”, dirigido por Gastão Moreira¹⁶⁰, a jornalista Regina Echeverria expressou a ótica pela qual o movimento *punk* era entendido no Brasil: “O que era o movimento punk? Um movimento anarquista, eles querem acabar com tudo. O que eles querem? Derrubar para construir”¹⁶¹.

Entretanto, a violência dos *punks* refletia a experiência dos jovens que habitavam as periferias. O berço da maioria dos jovens que compunham o movimento *punk* era o de um universo miserável, do consumo de drogas lícitas e ilícitas, de crimes e de violência doméstica

¹⁵⁹ Em 1983, o “Fantástico”, programa dominical exibido pela Rede Globo, apresentou uma entrevista com alguns garotos que se autodefiniam como *punks*: para o movimento *punk*, engajado político e socialmente, o resultado foi desastroso. Muitos *punks* foram demitidos de seus empregos e o movimento conheceu sua fase agonizante.

¹⁶⁰ Moreira é jornalista e ex-apresentador da MTV Brasil e do programa “Musikaos”, que começou a ser exibido pela TV Cultura no ano 2000. Ao todo, 143 programas foram produzidos, contando com a participação de diversas bandas de *rock* brasileiro.

¹⁶¹ MOREIRA, Gastão. **Botinada: a origem do punk no Brasil**. 110 min. 2006. (01min. 32 seg.)

e policial, do conflito étnico. É nessa perspectiva que o ex-integrante da banda M-19 definiu a concepção do que era ser *punk* nas periferias das grandes cidades brasileiras:

Você é subproduto de uma sociedade violenta. Uma sociedade que te oprime, sabe. Que te tira tudo que você poderia ter direito, então você não pode ser uma coisa muito bonita, muito... Então, *punk* é realmente um espelho perverso disso¹⁶².

Outrossim, a cultura de resistência preconizada pelos *punks* colocava-se ante os padrões vigentes e diferentes necessidades, quais sejam: repelir a violência policial, repelir de uma maneira geral as relações hierárquicas e todas as formas de repressão que contribuem para gerar, afirmar a postura de rebeldia e a cultura do mundo do qual ela deriva¹⁶³. Em suma, a violência se configurava como mecanismo necessário para romper com o conformismo.

Por outro lado, o movimento *punk* adquiriu outras características quando disseminado em outras localidades fora do eixo Rio-São Paulo.

Os *punks* de Brasília surgiram concomitantemente ao movimento *punk* da maior parte do Brasil, entre a segunda metade da década de 1970 e início de 1980. No conjunto de prédios denominado Colina, nas proximidades da Universidade de Brasília (UnB), o movimento *punk* brasiliense ganhou força.

Todavia, os jovens que aderiram ao *punk* nesse espaço social desfrutavam de uma condição social privilegiada, se comparada aos jovens *punks* cariocas, paulistas ou de outras regiões onde o movimento se disseminou. O gosto pelo estilo musical e a indumentária *punk* continuavam como elementos característicos do movimento. A simplicidade estético-musical, característica e lema do *punk rock*, foi o que despertou o interesse dos jovens brasilienses pela música, como afirmou Renato Russo¹⁶⁴ em entrevista cedida em 1986:

¹⁶² MOREIRA, Gastão. **Botinada**: a origem do punk no Brasil. 110 min. 2006. (01min. 00 seg.)

¹⁶³ GALLO, Ivone Cecília d'Ávila. Punk: cultura e arte. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 24, nº 40, p. 747-770, jul./dez. 2008. p. 754.

¹⁶⁴ Renato Russo se expressou acerca da escolha de seu pseudônimo: “Desde pequeno, eu tinha minhas bandas imaginárias. Ainda mais que eu sou fã do Fernando Pessoa e, quando descobri que ele tinha heterônimos, eu inventei logo os meus. Eu tinha uma banda chamada Forty Second Street Band, que era até com o Jeff Beck e com o Mick Taylor. Eu era um cara chamado Eric Russel. Achava esse nome a coisa mais linda do mundo e, aí, eu era loiro e lindo e cheio de gatinhas. Depois tinha o Rousseau, o Jean-Jacques [*pensador francês*]: eu gostava daquela coisa do nobre selvagem... Daí tinha o Russel [*filósofo inglês*], que eu acho um cara muito legal. Ele escreveu uma coisa bacana, *História da Filosofia Ocidental*. Ele fala que a grande contribuição do século 20 – e o rock está incluído – vai ser a união de todas as nações em uma só”. In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 227.

Sempre quis ser igual aos Beatles, ter uma banda, mas achava impossível, por que não sabia tocar nada. Daí surgiu o punk, que eu ouvi quando todos começaram gostar de *disco music*, e pensei: Ah, para fazer quatro acordes até eu! ¹⁶⁵

Para o jornalista Ricardo Alexandre, “[...] os punks brasileiros eram, na maioria, estudantes bem comportados de segunda a sexta e rebeldes revolucionários no final de semana. Para a maior parte da rapaziada, o *punk rock* não passava de um escapismo juvenil¹⁶⁶”. Escapismo juvenil ou não, de fato, o movimento *punk* brasileiro representou o que foi ser jovem nas mais diferentes localidades do país nos meandros da década de 1970 e 1980. Da periferia paulista ao Plano Piloto brasileiro, o movimento *punk* pode ser considerado como reflexo da situação sociopolítica brasileira e da experiência juvenil enquanto categoria social ou como um ponto de convergência onde os jovens se reuniam para partilharem de seus ideais.

Não descartamos, porém, a hipótese de que o *punk* tenha se difundido em outras regiões da capital federal e com outras características. A “Turma da Colina” não se identificava com a classe proletária, não sofria violência doméstica e os confrontos com a polícia reduziam-se a tapas e puxões de orelha que um ou outro integrante do grupo sofria por ter desacatado verbalmente algum militar.

Em suma, em algumas localidades do Brasil, como no caso brasileiro, o *punk* surgiu como prática cultural, das reapropriações¹⁶⁷ do que eram características de um movimento ou de uma cultura de resistência. Essas ambiguidades denotam a amplitude do movimento não somente enquanto uma estética musical, mas como práticas culturais que representam as condições de vida da juventude e seu posicionamento perante os acontecimentos sociais e políticos de seu tempo.

1.7 A dinâmica do mercado fonográfico

A década de 1980 foi marcada por uma forte produção musical no Brasil. Se nas primeiras décadas do século XX existiu um crescimento considerável do consumo da música no espaço doméstico, nas duas últimas esse crescimento privilegiou especificamente o *rock*. Ainda no final do século XIX começaram a surgir as condições que favoreceram um novo

¹⁶⁵ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 201.

¹⁶⁶ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002. p. 71.

¹⁶⁷ CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 59-60.

conjunto de atividades, de surgimento de equipamentos e de objetos que propiciaram a constituição dos valores de uso e de troca. Outrossim, a história da indústria fonográfica e dos seus mercados sempre foi marcada por dúvidas e por convenções que plasman as atividades dos campos organizacional e mercantil¹⁶⁸.

Se, na década de 1950, o *rock* alcançou grande sucesso nas grades televisivas e nas vozes de Celly Campelo e companhia, na década de 1980 ele foi além e atingiu o ápice na produção, circulação e *marketing*.

Com efeito, do mesmo modo como ocorreu quando o *rock* surgiu no cenário brasileiro, na década de 1980 a música popular brasileira assistiu ao aparecimento de novos e meteóricos grupos de música jovem. Se, por um lado, os avanços tecnológicos, o dinamismo no processo de produção e o aparecimento de novos agentes envolvidos nesta produção artística facilitaram ou abriram um leque maior de oportunidades para novos artistas, por outro, o mesmo período ficou marcado pelo aparecimento de uma leva de artistas com pouco aproveitamento criativo ou mesmo com baixo nível de qualidade¹⁶⁹. Cabe ressaltar, entretanto, que os novos ritmos africanos atingiram a música popular brasileira e influenciaram artistas já renomados como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan, Martinho da Vila, dentre outros, porém foi com os grupos baianos (Olodum, Araketu, Chiclete com Banana e outros) que os modernos ritmos africanos atingiram fama.

No que tange ao *rock*, podemos elencar dois acontecimentos que marcam a guinada do estilo em direção às paradas de sucesso: a vitória do grupo Gang 90 e Absurdetes com a canção “Perdidos na Selva”, no festival MPB-Shell (em 1981) e o surgimento da banda Blitz, com o hit “Você não soube me amar” (de 1982)¹⁷⁰. Ambos os grupos foram influenciados pela *new wave* (ou o pós-*punk*) americano. Depois desses acontecimentos multiplicaram-se não só as bandas de *rock*, como também se registrou o surgimento de um grande número de cantores românticos, duplas neo/sertanejas e afins, que, invariavelmente, fechavam contratos com gravadoras multinacionais ou selos independentes.

Os *punks* paulistas também gravaram (pelo selo independente Punk Rock) seu primeiro disco intitulado “Grito Suburbano” (em 1982). O lançamento trouxe ao

¹⁶⁸ ABREU, Paula. A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento. *Revista Crítica de Ciências Sociais [On-line]*, nº 85, 2009.

¹⁶⁹ BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990. p. 106 (Coleção Polêmica).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 107.

conhecimento do grande público os nomes das bandas Inocentes, Olho Seco e Cólera¹⁷¹. Esse processo permitiu não só a circulação e a divulgação do *punk* no Brasil, mas contribuiu para o surgimento de novas bandas em outras localidades.

Outro fator que podemos considerar como mola propulsora do *rock* no cenário nacional foi a realização da primeira edição do Rock in Rio. O festival ocorreu em 1985 e colocou o Brasil no rol dos grandes *shows* internacionais. A primeira edição do festival ocorreu no Rio de Janeiro e contou com uma estrutura de som e luz extremamente moderna para os parâmetros da época. Pelo palco da primeira edição do Rock in Rio passaram as bandas Queen, AC/DC, Iron Maiden, Yes e músicos como James Taylor, George Benson, Rod Stewart, Ozzy Osbourne¹⁷².

Além de alguns nomes consagrados na música popular brasileira, como Gilberto Gil, Elba Ramalho, Rita Lee, esta primeira edição do Rock in Rio auxiliou a impulsionar a carreira de algumas bandas de rock brasileiras como Paralamas do Sucesso, Blitz, Kid Abelha e Barão Vermelho.

Para Benjamin, “[...] em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível”¹⁷³. Entretanto, no segundo quartel do século XX o projeto tropicalista rompeu com os paradigmas estético-ideológicos, promovendo “[...] uma mudança significativa no padrão instrumental do conjunto das canções”¹⁷⁴. Destarte, o papel da tecnologia passou a ser o de galvanizadora do resultado final da produção musical do período¹⁷⁵. A reprodução técnica da

¹⁷¹ Idem, p. 107.

¹⁷² Como consta no *site* do Rock in Rio, essa edição também ficou marcada como sendo a primeira vez em que a plateia de um *show* de *rock* foi iluminada, denotando uma interação entre público e artista. Em sua história, o Rock in Rio teve 14 edições, seis no Brasil, seis em Portugal e três na Espanha. No ano de 2008, o festival foi realizado pela primeira vez em dois locais diferentes, Lisboa e Madrid. No ano de 2015, o Brasil recebe a 15ª edição do Rock in Rio e que celebra os trinta anos do festival. Uma das críticas ao evento refere-se à sua lista de atrações, pois nem sempre tais atrações agradaram aos roqueiros que compareceram aos *shows*. Todavia, o fato de não se concentrar apenas em apresentações de bandas de *rock* denota o caráter diversificado do evento, ao mesmo tempo em que estabelece a formação de uma nova leva de consumidores, que, mesmo não querendo participar dos *shows*, são obrigados a pagar pelo ingresso, ao que Adorno aludiu à formação do consumidor pela mercadoria. *Vide*: <<http://rockinrio.com/rio/rock-in-rio/historia/>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 166. Aplicamos as considerações do teórico na música, porém, no texto supracitado, Benjamin refere-se à re/produção de imagens.

¹⁷⁴ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001. p. 37.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 113.

obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por intervalos, mas, com intensidade.

Com a mudança dos padrões técnicos de gravação, após o Tropicalismo e a massificação do LP como suporte privilegiado de música popular, as gravadoras tomaram a dianteira do processo mais dinâmico da MPB¹⁷⁶. Nos primeiros anos da década de 1980, com o rápido desenvolvimento das tecnologias no campo da informática, surgiram os sintetizadores, os novos suportes de gravação em linguagem digital – *compact disc* (CD) – e a interface digital para instrumentos (o MIDI). Essas invenções/ inovações contribuíram deveras para a redefinição dos valores de uso e de consumo musical.

Desde os anos oitenta, contudo, o ritmo da introdução de incertezas tem vindo a acelerar. O desenvolvimento das tecnologias digitais, a sua importação para o universo da música gravada e a subsequente integração dos sistemas digitais, da informática e das tecnologias da comunicação vieram a ter consequências radicais, de efeito multiplicador, sobre todo o universo fonográfico. Num curto espaço de tempo, alteraram-se as condições da criação musical, da sua produção fonográfica, da sua difusão e do seu consumo¹⁷⁷.

A dinâmica do mercado fonográfico pode soar contraditória no cenário brasileiro, visto que o país atravessava uma acentuada crise econômica, legado deixado pelo governo civil-militar. Ademais, existia o clima tensionado pela Lei da Anistia e da reforma partidária (de 1979), em que os sindicatos e a classe média exigiam eleições livres (campanha das “Diretas Já”). De alguma forma, o clima de inquietude da quase totalidade da população acelerou e alterou aquele que era o “projeto militar original¹⁷⁸”. As contestações aceleraram o ritmo da transformação, rompendo com aquela transição “lenta, gradual e segura” gestada no governo de Ernesto Geisel. Em 1985, iniciou-se um governo civil (sem de fato o ser). Durante o novo governo se encerrou o longo período de transição com o estabelecimento da hegemonia política do partido de oposição ao regime.

Com efeito, as profundas transformações econômicas e políticas acabaram por influenciar a produção musical e cultural dos jovens dos anos de 1980. O movimento do *punk rock* continuou ativo, mesmo sofrendo com as críticas por parte do setor midiático. De igual modo, as críticas à forma de governo praticada pelos militares – e também agora do governo

¹⁷⁶ Ibid., p. 127.

¹⁷⁷ ABREU, Paula. A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento. *Revista Crítica de Ciências Sociais [On-line]*, nº 85, 2009, p. 115.

¹⁷⁸ CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar a democracia. *Revista de Sociologia e Política*, nº 25, Curitiba, p. 83-106, nov. 2005.

civil — passaram a ser tema das canções de *rock* disseminadas pelos jovens de classe média e das demais classes de jovens (como *o punk paulista*).

A emergência do movimento roqueiro dos anos de 1980 logo foi absorvida pelo mercado fonográfico, que verificava uma queda na popularidade dos tropicalistas.

Não obstante, nesse período se consolidou no Brasil um espaço de profissionalização de músicos, jornalistas/críticos musicais e produtores musicais¹⁷⁹, processo esse que se iniciou ainda no final da década de 1950, com os programas televisivos. Em suma, perceber o advento do *rock* brasileiro exige certa cautela, pois vários foram os caminhos trilhados para que o *rock* assumisse o lugar de destaque que obteve na década de 1980.

Walter Benjamin via na reprodução da arte a perda de sua autenticidade¹⁸⁰, o que a condicionava e a fazia perder seu valor e autonomia. Para o autor, a reprodução “em massa” correspondia a “reprodução das massas”. Benjamin acreditava, no entanto, que a arte poderia configurar-se num instrumento de politização, assim levando à exigência de mudanças nas relações sociais. O que o autor deixou de expor é que a reprodução em massa pode também auxiliar na propagação dessa arte, que não só politiza, mas também abre caminho para reflexões e para uma maior aproximação com o passado. Destarte, a propagação/difusão do *rock* é essencial para a existência desse gênero.

¹⁷⁹ MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

¹⁸⁰ “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico”. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 168.

CAPÍTULO II

Este capítulo aborda a trajetória de Renato Russo em Brasília. Apoiamo-nos em uma literatura biográfica acerca da vida do músico para vislumbrar seus primeiros passos no campo artístico do cenário da capital federal. Procuramos perceber o cotidiano dos jovens brasilienses para entender o processo de formação musical e crítica de Renato Russo e como os aspectos culturais, sociais e políticos desse contexto influenciam as composições do músico. Nesse sentido, trouxemos algumas canções compostas pelo músico para análise e nelas procuramos representações sociopolíticas tanto de Brasília como também do Brasil.

2.1. Brasília

Renato Manfredini Jr. nasceu em fins de março, em 1960, no Rio de Janeiro. Aos sete anos de idade mudou-se com sua família da cidade do Rio de Janeiro para Nova York (EUA), onde seu pai, funcionário do Banco do Brasil, foi fazer um curso de especialização. Em solo americano, o infante foi matriculado em uma escola local, “[...] a estada de dois anos nos Estados Unidos foi muitíssimo bem aproveitada, e teria reflexos notáveis em toda sua formação¹⁸¹”.

Além do *rock* — especificamente as canções de Bob Dylan e de The Beatles —, a música clássica, a literatura — inglesa, francesa, americana, brasileira, dentre outras — e o cinema foram objetos de interesse do jovem, exercendo influências tanto em suas composições como em sua vida artística: “Renato lia vorazmente. Muito e muito rápido. Tão rápido que às vezes as pessoas duvidavam que ele pudesse ter lido determinado livro num curto espaço de tempo¹⁸²”. Nesse sentido, percebemos que a formação do músico esteve atrelada desde cedo à sua busca pelo desenvolvimento intelectual com as possibilidades que sua condição social lhe permitia.

Quando jovem, ao adotar o sobrenome artístico “Russo”, no início de sua carreira, Renato sintetizava algumas das influências artísticas que recebera na sua adolescência:

Desde pequeno, eu tinha minhas bandas imaginárias. Ainda mais que eu sou fã do Fernando Pessoa e, quando descobri que ele tinha heterônimos, eu inventei logo os meus. (...) Depois tinha o Rousseau, Jean-Jacques [*pensador francês*]: eu gostava daquela coisa do nobre selvagem... Daí tinham o Henri

¹⁸¹ DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo**: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

¹⁸² Idem.

Rousseau, um pintor que eu amo, e o Bertrand Russel [*filósofo inglês*], (...) Ele fala que a grande contribuição do século 20 – e o rock está incluído – vai ser a união de todas as nações em uma só¹⁸³.

A fluência em outro idioma e o contato com a cultura americana possibilitaram um maior desenvolvimento intelectual do músico, Ginzburg ao discutir a influência cultural exercida sobre os sujeitos aponta que “[...] assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um”¹⁸⁴. Assim, ainda jovem Renato Russo teve seus horizontes culturais ampliados, situação esta favorecida por sua posição social.

Depois da estada nos Estados Unidos, a família Manfredini voltou para o Rio de Janeiro. Renato foi matriculado na escola de idiomas Cultura Inglesa. Quando a família se mudou para Brasília, por volta de 1973, Renato continuou seus estudos na filial do mesmo colégio. Anos depois passaria de aluno a professor da escola¹⁸⁵.

Palco das apresentações do Aborto Elétrico, de Renato Russo em carreira solo (época do trovador solitário) e dos primeiros *shows* da Legião Urbana, Brasília ocupa um espaço significativo não somente nas composições de Renato Russo, mas de músicos que deixaram a capital federal para ocuparem lugar de destaque no cenário musical brasileiro.

A gente fazia rock por necessidade lá. Além de ser uma necessidade de você ir contra o tédio da cidade, é uma necessidade física mesmo, de você se expressar. Ao passo que, se eu estivesse aqui no Rio, ia à praia, ia comer um sanduíche natural, e não ia ter tanta necessidade assim. Acho que Brasília, você tem essa motivação. É uma cidade que te inspira, é uma coisa muita dela, é uma cidade muito bonita¹⁸⁶.

Parte dos jovens roqueiros que atuaram em Brasília entre o final da década de 1970 e início de 1980 estabeleceram laços de amizade entre si. Dentre as bandas que atuaram nesse período citamos Aborto Elétrico, Blitx 64 (nome em alusão ao golpe militar), Metralaz, Vigaristas de Istambul, Dado e o Reino Animal, dentre outras. Algumas surgiram da fusão ou do desmembramento de alguns grupos, assim formaram-se as bandas Plebe Rude, Sia Trecho

¹⁸³ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 227.

¹⁸⁴ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 20.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Renato Russo. 1985. In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 200. p. 41.

II, o Novo Blitz, Bambino e os Marginais, Capital Inicial e Legião Urbana¹⁸⁷, dentre outros. Atualmente, destas bandas aqui citadas, Capital Inicial e Plebe Rude¹⁸⁸ continuam na ativa, gravando novos discos ou realizando shows pelo Brasil.

Localizada no Centro-Oeste do Brasil, a capital federal ocupa o espaço geográfico conhecido como Planalto Central e foi inaugurada em abril de 1960, no governo de Juscelino Kubitschek. Todavia, a ideia de transferir a capital federal para o interior do país surgiu no século XVIII e foi disseminada por visionários, reformadores, estadistas, dentre outros, com o intuito de “[...] povoar, desenvolver e assegurar a posse do vasto sertão brasileiro”¹⁸⁹. Como não raras vezes ocorre com os projetos de obras públicas brasileiras que não saem do papel até o término de uma administração, a ideia de transferir a capital federal para o interior do Brasil demorou aproximadamente sessenta anos para se concretizar. Na campanha presidencial de 1955, o então candidato Kubitschek firmou o compromisso de construir a nova capital. Assim, após sua eleição, a concretização do projeto tornou-se a “meta-síntese” de sua administração (1956-1961) para o desenvolvimento do país.

Com efeito, Brasília começou a ser construída em 1956. A escolha para o nome responsável pelo planejamento urbanístico se deu por meio de concurso, solicitação feita pelo arquiteto responsável pela construção da cidade Oscar Niemeyer. Dentre os nomes dos concorrentes que inscreveram seus projetos (contendo o plano piloto), Lúcio Costa foi o escolhido. Enfim, Niemeyer ficou encarregado pelos projetos de construção dos edifícios brasilienses (dos quais destacamos o Palácio da Alvorada – residência presidencial, o Edifício do Congresso Nacional – câmara dos deputados, Palácio do Planalto – sede do governo, dentre outros), enquanto Costa dedicou-se ao desenvolvimento do plano da cidade.

O projeto de Lúcio Costa baseava-se nos manifestos e nas publicações dos *Congrès Internationaux d'Architecture* (CIAM), corrente que partia da premissa de que a “[...] arquitetura e o urbanismo modernos são os meio para criação de novas formas de associação

¹⁸⁷ Renato Russo. Show Bizz especial: um ano sem Renato Russo. In: **Revista Show Bizz**, ed. 147, outubro de 1997, São Paulo: Editora Azul.

¹⁸⁸ O site da banda Plebe Rude informa que para o ano de 2015 estão programados os shows de lançamento do sexto disco do grupo gravado no ano de 2014. O disco, intitulado “Nação Daltônica”, traz na guitarra e nos vocais Philippe Seabra, André X, fundador da Plebe (baixo), Clemente (guitarra e voz), e Marcelo Capucci (bateria). Formada em 1981, a banda retornou às atividades no ano 2000, após uma pausa na carreira. Clemente Nascimento, ex-integrante da banda *punk* Inocentes passou a integrar o grupo a partir do ano de 2004.

¹⁸⁹ HOLSTON, James. **Cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Tradução Marcelo Coelho. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 23.

coletiva, de hábitos pessoais e de vida cotidiana”¹⁹⁰ e que tinha na obra Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) sua maior inspiração¹⁹¹.

Para Houston, Brasília é o modelo de cidade que expressa por completo a doutrina arquitetônica e urbanística dos CIAM. Sua identidade se apresenta “[...] como um projeto de desenvolvimento, como experimento utópico em urbanismo moderno, como um centro desgarrado de poder político”¹⁹². Contudo, antes mesmo do término da construção da cidade, Brasília destacava-se pelo contraste com a realidade social das cidades-satélites (ou, cidades situadas em torno da capital federal). Em entrevista cedida em 1985, Renato Russo apontava para a mesma situação:

[...] acho que as pessoas em Brasília poderiam se organizar, ter uma espécie de organização comunitária, talvez até a nível político, para ajudar as satélites. Acho que o Plano Piloto vive numa ilha, isso é uma coisa muito negativa. Não é tão difícil prever que possam surgir problemas, num futuro próximo, por causa desse disparate social que existe¹⁹³.

Brasília, cidade onde todos os serviços sociais oferecidos ao cidadão realmente funcionavam (como saúde, educação, dentre outros) pouco se assemelhava com a realidade dos moradores das cidades-satélites, localizadas na região metropolitana brasiliense. Essa mesma temática pode ser percebida na canção “Metrópole”, gravada por Renato Russo e lançada no segundo LP da banda Legião Urbana, em 1986:

Sem carteirinha não tem atendimento -
Carteira de trabalho assinada, sim senhor.
Olha o tumulto: façam fila por favor.
Todos com a documentação.
Quem não tem senha não tem lugar marcado.
Eu sinto muito mas já passa do horário.
Entendo seu problema mas não posso resolver:
É contra o regulamento, está bem aqui, pode ver.
Ordens são ordens.
Em todo caso já temos sua ficha.

¹⁹⁰ HOLSTON, James. **Cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Tradução Marcelo Coelho. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 37.

¹⁹¹ Conforme Houston, Le Corbusier é considerado comunista por uma parcela europeia devido a sua concepção de transformação social através de projetos arquitetônicos e urbanísticos. Todavia, os projetos envolvem tendências políticas e arquitetônicas distintas: “Expressar a máxima concordância possível entre todas as tendências necessariamente diversas representadas por membros muito ativos de uma conferência internacional desse tipo; sindicalistas catalães, coletivistas de Moscou, fascistas italianos, e [...] especialistas técnicos de visão aguçada” (1967 [1933], p. 188 apud HOUSTON, op. cit., p. 45)

¹⁹² HOLSTON, op. cit., p. 11.

¹⁹³ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A à Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 200. p. 41.

Só falta o recibo comprovando residência.
 Pra limpar todo esse sangue, chamei a faxineira -
 E agora eu já vou indo senão perco a novela
 E eu não quero ficar na mão¹⁹⁴.

Houston aponta que, na busca de se fazer da capital federal um exemplo de progresso para o país, arquitetos e organizadores dos espaços sociais não levaram em conta a ocupação que se anunciava nas cercanias de Brasília. O resultado desse processo se evidencia nos discursos supracitados de Renato Russo. A “disparidade social” da metrópole, onde tudo funciona, é um contratemunho às intenções utópicas dos idealizadores de Brasília quando esta é comparada com as suas regiões periféricas.

Pois os planejadores queriam fazer de Brasília um exemplo de progresso, negando as condições de subdesenvolvimento na construção e na ocupação da cidade [...]. Todavia, a simples existência das cidades-satélites, onde vivem quase três quartos da população do Distrito Federal, subverte essa intenção, reproduzindo a distinção entre o centro privilegiado e a periferia destituída¹⁹⁵.

Do mesmo modo, a ocupação da capital federal por profissionais que, em sua maioria, desempenhavam cargos públicos anuncia a contradição social.

Quando a família de Renato Russo se mudou para Brasília, o país vivia os últimos efeitos do “milagre econômico”, período em que o Brasil foi presidido por Emílio Garrastazu Médici. Essa fase foi marcada pela realização de obras faraônicas, como a Rodovia Transamazônica, a Ponte Rio-Niterói e a Usina Hidrelétrica de Itaipu, financiadas, grandemente, por empréstimos internacionais. Macarini¹⁹⁶ aponta que, entre 1968 e 1973, o Brasil alcançou consideráveis índices de crescimento econômico (Produto Interno Bruto), incentivando empresários e consumidores de classe média e alta à aquisição de bens de consumo duráveis, como eletrodomésticos e automóveis. O Brasil viveu uma relativa baixa nas taxas de inflação, período esse onde “todos acreditam no futuro da nação”.

Sob uma forte propaganda governamental, obras e manobras econômicas passavam a impressão de que o Brasil caminhava a um grandioso crescimento econômico, o que de fato não ocorreu. Os empréstimos só fizeram aumentar a dívida externa, que foi acompanhada por

¹⁹⁴ Legião Urbana. **Metrópole**. Álbum “Dois”. EMI-Odeon, 1986. Faixa 7 (00 min: 48 seg).

¹⁹⁵ HOUSTON, op, cit., 35.

¹⁹⁶ MACARINI, José Pedro. A política econômica do governo Médici: 1970-1973. **Nova Economia**, Belo Horizonte, v. 15, n. 3, p. 53-92, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/neco/v15n3/v15n3a03>>.

uma política de arrocho salarial. Em 1973, a crise petrolífera mundial afetou a economia brasileira, encerrando a fase do “milagre econômico”. O país passou a apresentar um relativo crescimento inflacionário (que atingiu seu ápice na década de 1980) e entrou em um período de forte recessão econômica.

Em suma, o “milagre econômico” foi o resultado das políticas econômicas adotadas pelos militares, que implementaram as linhas de financiamento internacionais, que deram continuidade ao fechamento político e que minaram as expectativas da classe trabalhadora. Não obstante, o período foi marcado por uma maciça circulação de propagandas em torno dos *slogans* “Brasil Potência” e “Brasil, ame-o ou deixe-o!”, propiciados pelo clima de euforia econômica (efêmera) e da conquista da Copa do Mundo de 1970¹⁹⁷.

Em Brasília, o endereço escolhido pela família Manfredini pertencia a uma das superquadras, nome dado às zonas residenciais construídas no Plano Piloto e que se apresentavam em “[...] uma sequência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada¹⁹⁸”. Renato viveu em Brasília dos 13 aos 23 anos¹⁹⁹. Na canção “Anúncio de Refrigerante” o músico teceu um relato sobre o convívio social e a rotina dos jovens brasilienses que residiram na cidade entre o final da década de 1970 e início de 1980. A canção nunca foi lançada por Renato Russo e somente em 2005 a banda Capital Inicial²⁰⁰ se incumbiu dessa tarefa.

Sentado em baixo do bloco
Sem ter o que fazer
Olhando as meninas que passam
Matando o tempo, procurando uma briga
Sem ter dinheiro nem pra um guaraná
Passar as tardes no conjunto nacional
Contando os pobres e os recos e os ladrões
Com muita coisa na cabeça, mas no bolso nada
Sempre com medo dos PMs
E chega o fim de semana e todos se agitam
Sempre à procura de uma festa

¹⁹⁷ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil (1974-1985). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 259.

¹⁹⁸ COSTA, Lúcio. In: MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução**. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2012. p. 47.

¹⁹⁹ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 21.

²⁰⁰ A música foi lançada no álbum MTV Especial: Aborto Elétrico. O Capital Inicial traz, em sua formação, alguns remanescentes das primeiras formações do Aborto Elétrico.

Os carros rodam enquanto se tem gasolina
 Mas ninguém nunca agita nada
 Sujeira quando a sua turma é menor de idade
 Não podem ir pro mesmo lado que você
 E a vida que a gente leva não é nada igual
 Aos anúncios de refrigerante²⁰¹

Em uma cidade projetada no árido Planalto Central, as opções de divertimento eram escassas, pois, entretentes, o clima imposto pelas forças armadas — o da sensação de liberdade observada e/ou assistida — relegaram Brasília a um clima entediante. O tédio brasiliense, que também foi tema da canção “Tédio (com um T bem grande pra você)”, configura-se como resultado da forma como a cidade foi construída, ou seja, para atender com eficiência a função de ordenamento social.

O estranhamento pode ser percebido também nos nomes com que foram batizados os espaços sociais da capital federal: Setor de Diversões Sul, Setor Bancário Norte, Comércio Local Sul, Setor Hospitalar Norte²⁰².

A dificuldade de adaptação acometia especificamente aos recém-chegados em Brasília²⁰³. Com efeito, se a vida dos jovens brasilienses era uma antítese dos anúncios de refrigerantes, que geralmente aludem a um grupo de jovens se divertindo e celebrando a vida em espaços propícios a atividades alegres e festivas — como parques ou casas de *shows* —, a solução para o divertimento era formação de grupos.

Em 1997, a revista *Show Bizz*²⁰⁴ apontava para a mesma solução:

[...] a cidade construída no meio do árido Planalto Central oferecia poucas, muito poucas mesmo, opções de entretenimento. A solução para a rapaziada se divertir era formar grupos, fazer festas, ou seja, aglutinar pessoas.

Destarte, em meados da década de 1970 surgiu a Turma da Colina, grupo formado por adolescentes que se uniam por um gosto em comum, a música. Contudo, o estilo musical que unia os jovens era o *punk rock*.

Componentes da Legião Urbana, Plebe Rude, Capital Inicial e XXX fizeram parte do que era conhecido como Turma da Colina da UnB. Isso por volta de 1977, época da abertura e da redemocratização. Um maço de Hollywood custava por volta de 15 cruzeiros, e na cidade não existia nada para fazer.

²⁰¹ “Anúncio de Refrigerante”. Aborto Elétrico. Demo 1980. Disponível em: <<http://thecrazyrockdowns.blogspot.com.br/2013/02/download-discografia-aborto-eletrico.html>>.

²⁰² MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução**. 2. ed. São Paulo: Agir, 2014.

²⁰³ *Ibid.*, p. 47.

²⁰⁴ *Show Bizz* especial: um ano sem Renato Russo. In: **Revista Show Bizz**, ed. 147, outubro de 1997, São Paulo: Editora Azul.

Mas aparece, então, o que iria acabar de vez com a pouca identidade que a capital tinha com a música discoteca. Brasília deixa de ser Brasília e passa a ser Rio de Janeiro, como o país inteiro²⁰⁵.

A Turma da Colina surgiu da amizade entre cinco ou seis adolescentes que passaram a definir-se como *punks*. Pouco tempo depois o grupo aglomerava entre 25 e 30 participantes. Em geral, a Turma da Colina era formada por filhos de professores, de diplomatas, dentre outros setores da classe média, e tinha acesso a discos e a livros lançados no exterior²⁰⁶, especificamente acesso a publicações em língua inglesa. Como relata Ico Ouro-Preto, “[...] isso era muito raro naquela época. Então nos reuníamos para tocar violão, ouvir discos do Clash, do Sham 69 e, principalmente, conversar”²⁰⁷.

O termo “Colina” refere-se ao conjunto de prédios destinados aos professores e funcionários da UnB, construídos acima do edifício central da universidade, onde o aluguel dos edifícios cobrado era mais barato²⁰⁸.

Com efeito, os jovens que ali residiam procuravam algo que suprimisse o clima vigiado pelas forças armadas da capital federal. Do mesmo modo, Brasília era o centro político do país, o que propiciava aos jovens moradores maior facilidade no acesso às informações.

Sabíamos, antes do resto do país, das declarações políticas do Congresso Nacional. Minha tribo também buscava informações sobre os acontecimentos – não só políticos, como artísticos e culturais [...] Víamos filmes estrangeiros um ano antes de entrarem em circuito nacional, frequentávamos o Instituto Goethe. Enfim, estávamos informados sobre tudo²⁰⁹.

Os irmãos Felipe e Flávio Lemos tinham acabado de regressar da Europa onde presenciaram a ascensão midiática que teve o Sex Pistols e trouxeram, em suas bagagens, algumas fitas de bandas *punks*. Logo que se mudou para Brasília, André Fredrik Pretorius, filho de um embaixador da África do Sul no Brasil, entrou para a “turma”. Pretorius também trouxe, de suas viagens pela Europa, alguns discos de *punk rock* e logo apresentou para seus

²⁰⁵ Renato Russo, 1983. In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 257.

²⁰⁶ Ico Ouro-Preto, 1997. Show Bizz especial: um ano sem Renato Russo. In: **Revista Show Bizz**, ed. 147, outubro de 1997, São Paulo: Editora Azul.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ MARCELO, op. cit., p. 30.

²⁰⁹ Renato Russo, 1987. In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 42.

amigos. O material — discos e revistas — contagiou a maioria dos jovens da Colina, que logo passaram a se vestir e a se autodefinirem como *punks*. Da “turma da colina” surgiram algumas das primeiras bandas *punk* de Brasília, como o Aborto Elétrico, a Plebe Rude, a Blitz 64 e a XXX.

Por influência de Renato Russo, o Aborto Elétrico tinha o som mais pesado e lento²¹⁰. Suas letras eram sérias e politizadas, características essas que causavam certo desconforto aos músicos, pois, como não existiam casas noturnas em Brasília, as bandas se apresentavam na sede da Secretaria da Cultura e em teatros municipais, “[...] ou seja, eram jovens entoando canções de protesto em locais patrocinados pelo Estado”²¹¹. Entretanto, as primeiras apresentações contavam apenas com um repertório instrumental.

Renato Russo projetou o Aborto Elétrico em 1978. A banda existiu por algum tempo somente no imaginário dos jovens, pois não tinham instrumentos para tocar e, quando os adquiriram, seus integrantes demoraram um tempo para aprender a tocá-los²¹². A primeira formação da banda trazia Renato Russo (baixo e voz), Fê Lemos (bateria) e André Pretorius (guitarra)²¹³.

O primeiro *show* ocorreu em 1980, mas já dois anos depois a banda findava sua trajetória, após um desentendimento entre Renato Russo e Felipe Lemos. O Aborto Elétrico ainda tentou seguir adiante sem Renato Russo, mas não resistiu por muito tempo²¹⁴.

No contexto mais amplo, o Brasil vivia a fase da abertura política iniciada pelo general-presidente Ernesto Geisel, em 1974. Para o presidente, o projeto de abertura – ou distensão – deveria ser “lenta, segura e gradual”. Ademais, a posse de Geisel findava o período que ficou conhecido como os “anos de chumbo²¹⁵”, marcado pela forte repressão e

²¹⁰ ASSAD, op. cit., p.20.

²¹¹ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002. p. 70.

²¹² Renato Russo. **Entrevistas MTV, 2006**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a8S3tNW3tY8>>.

²¹³ Show Bizz especial: um ano sem Renato Russo. In: **Revista Show Bizz**, ed. 147, outubro de 1997, São Paulo: Editora Azul. Contudo, as primeiras apresentações do Aborto Elétrico foram marcadas pela *performance* instrumental. Renato ainda não tinha assumido os vocais da banda.

²¹⁴ O desentendimento ocorreu quando Renato Russo apresentou a letra da canção “Química” a Felipe Lemos e foi ridicularizado pelo baterista. A canção foi gravada e lançada em 1987, no terceiro LP da banda Legião Urbana: Legião Urbana. Química. Álbum “Que país é este 1978/1987”. EMI-Odeon, 1987.

²¹⁵ Os “anos de chumbo” foram marcados pela posse do general Emílio Garrastazu Médice, considerado como um dos representantes da ala linha dura dos militares. Todavia, como aponta Carlos Fico: “deve ser abandonada a divisão duros/moderados. Até porque a posição em relação à tortura é apenas um dos critérios possíveis de classificação, havendo a necessidade de também se considerar outros fatores, como formação

tortura. Do período se pode dizer: “[...] a imagem do período, tanto na memória como na história, é de uma cena musical marcada pela constante ameaça do silêncio imposto pela censura, pelo domínio das fórmulas de mercado e pela preponderância do político sobre o estético²¹⁶”.

Com efeito, no final da década de 1970, o *punk* serviu como uma afirmação da identidade dos jovens brasileiros e foi a base de algumas bandas que se destacaram no cenário musical do *rock* da década de 1980. Maffesoli aponta que a espontaneidade vital de um grupo — ou de uma neotribo —, é o que assegura sua força e solidez. Essa espontaneidade pode artificializar-se, civilizar-se e produzir obras de cunho político, econômico ou artístico²¹⁷.

Os jovens se reuniam no intuito de partilharem suas experiências, unidos pelo vínculo da amizade, ou pelo que Maffesoli chamou de estética, “[...] um meio de experimentar, de sentir em comum e é também, um meio de reconhecer-se²¹⁸”. Com efeito, a estética é a via para a re/constituição do tribalismo²¹⁹. Assim, no contexto contemporâneo, uma neotribo é caracterizada pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão, identificando-se pelas suas afinidades.

Na letra “1977”, composta por Renato Russo enquanto integrante do Aborto Elétrico, evidencia-se o cotidiano do músico e os conflitos de uma juventude urbana flertando com o romantismo e com questões ligadas à afirmação de identidade. Ocorre, contudo, que a canção aqui apresentada também não foi registrada em nenhum lançamento musical por Renato Russo, sendo somente encontrada em “demos” gravadas pelo Aborto Elétrico e que estão disponibilizadas em *sites* especializados em música. Alguns dos versos de “1977” podem ser encontrados na canção “Tempo Perdido”²²⁰, lançada em 1986, que se transformou em um *hit* da banda Legião Urbana.

militar, laços de lealdade e posição em relação ao desenvolvimento econômico do país. *Ver*: FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, vol. 24, nº 47, p. 34.

²¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados** 24, 2010, p. 390.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

²¹⁸ MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 1. ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 108.

²¹⁹ “A metáfora da tribo, por sua vez, permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação da função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa (persona) é chamada a representar dentro dela”. In: MAFFESOLI, op. cit., p. 8-9.

²²⁰ Legião Urbana. **Tempo perdido**. Álbum “Dois”. EMI-Odeon, 1986.

Todos os dias quando acordo de manhã
 Não tenho mais o tempo do dia que passou
 Mas tenho muito tempo
 Para acabar com essa indecisão
 Espero sinceridade e perigo

Todos os dias tento chegar em algum lugar
 Só pra depois dizer que não quero ficar lá
 Não é coincidência
 Essa minha indiferença
 É que está me faltando motivo
 Responsabilidade me deixa sem saber
 Qual é a interferência
 Ou como deve ser

Todos os dias quando eu deito pra dormir
 Fico pensando em todas as coisas que eu não fiz
 Quando penso no futuro
 Sempre com uma leve preocupação
 De não lembrar qual foi o aviso

Todos os dias quando eu tento esquecer
 Todas as coisas que eu não quero mais fazer
 É só incosequência
 O tempo continua com ou sem ação
 E eu não consigo ficar indeciso
 Pontos de referência
 Perdi meu referencial
 E quase como sempre não foi proposital

1977

Quero ficar na cidade ou não?
 Começaram a brincar com Eletricidade
 Quero ficar nessa idade ou não?

1977

Quero ficar na cidade ou não?
 Começaram a brincar com Eletricidade
 Quero ficar nessa idade ou não?²²¹

Conservando traços culturais do que vinha a ser o movimento *punk* em outras regiões do Brasil, como o uso das roupas rasgadas, o consumo de revistas e de discos de *punk rock* de bandas inglesas e americanas, dentre outros, o *punk rock* passou a representar um mecanismo que os jovens utilizavam para se expressarem socialmente. Em última instância, serviu de trilha sonora para as descobertas da juventude:

Em todo caso, os matizes da vestimenta, os cabelos multicoloridos e outras manifestações *punk*, servem de cimento. O culto do corpo, os jogos da

²²¹ A letra e a música estão disponíveis em: <<http://letras.mus.br/aborto-eletrico/165209/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

aparência, só valem porque se inscrevem numa cena ampla onde cada um é, ao mesmo tempo, ator e espectador²²².

Sendo tempo de busca ou de afirmação de identidade perante a sociedade na qual o indivíduo está inserido, a juventude se configura como um período de grandes descobertas. Para Bourdieu, a juventude é um objeto de disputa em todas as sociedades e a “[...] classificação por idade (mas também por sexo ou, evidentemente, por classe...) equivalem sempre a impor limites e a produzir uma *ordem* à qual cada um se deve ater, na qual cada um deve manter-se no seu lugar”²²³.

Na letra de “1977” percebemos que o lugar reservado aos jovens na sociedade é caracterizado por uma incessante busca de si próprio, quiçá, resultado de uma ordem social preestabelecida e que pouco leva em consideração uma diversidade que adquire os traços culturais e sociais dos espaços que habitam ou frequentam: “É que está me faltando motivo/responsabilidade me deixa sem saber/qual é a interferência/ou como deve ser”.

Do mesmo modo, os conflitos e as aspirações de gerações (pais e filhos) “[...] são constituídas por referência a estados diferentes da estrutura de distribuição dos bens e das oportunidades de acesso aos diferentes bens²²⁴”. Destarte, o que para a geração anterior (pais) é uma conquista de uma vida, para a geração sucessora (filhos) é dado de nascença, ou naturalmente.

Cabe ressaltar que o contexto de abertura política vivido no Brasil dos últimos anos 1970 propiciou uma gama de contestações voltadas não somente para a relação entre pais e filhos, mas também, para ordem a política. Nesse período, assistiu-se ao esgotamento do modelo econômico praticado até então, resultado da incapacidade do poder militar de manter um processo de crescimento econômico autossustentado. O ciclo de crescimento da economia encerrou-se dando lugar à crise do milagre econômico, crise baseada na repressão sindical, no arrocho salarial e na repressão política. Essa conjuntura minou o que restava da credibilidade dos militares e as bases sociais da aceitação da ditadura²²⁵.

²²² MAFFESOLI, op. cit., p. 108.

²²³ BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: BOURDIEU, Pierre. **Questão de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 151.

²²⁴ Ibid., p. 159.

²²⁵ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil (1974-1985). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 253.

Diante da falência do Estado brasileiro presidido pelos militares, os jovens de classe média passaram a contestar as formas de governo autoritárias e coercitivas praticadas a partir de 1964²²⁶. Não obstante, no ano de 1978 o então presidente-general Ernesto Geisel revogou o Ato Institucional nº 5, que, em 1968, havia decretado recesso do Congresso Nacional, cassado mandatos parlamentares, suspenso direitos políticos²²⁷, dentre outras ações arbitrárias.

Esses acontecimentos impulsionaram o clima de descontentamento dos brasileiros por todo território nacional. Em Brasília, na região dos edifícios denominados de Colina, as contestações juvenis partiram em forma de canções, sob a influência do *punk rock*.

[...] grupos de jovens descontentes com o estado geral das coisas, num leque amplo e difuso, que vai das alternativas de lazer às perspectivas profissionais, às normas sociais, à situação do país e com um anseio de agitação. Esses jovens encontraram, no ideário punk, uma maneira de atuar [...] que fornecesse ao mesmo tempo uma identidade singular e uma forma de expressar a insatisfação²²⁸.

Cabe ressaltar que tais manifestações podem ter adquirido formas diferentes de se expressar, pois, conceber a juventude como caráter unívoco ou um dado biológico (idade) sem levar em consideração o contexto social em que o jovem está inserido é tentar manipular a realidade. Bourdieu aponta para a existência de dois tipos de juventude: o jovem burguês e o filho do operário, que experimenta uma juventude limitada – quase restrita²²⁹.

Assim, se na letra “1977” se evidencia o jovem “burguês” ou de classe média, como seria então o cotidiano dos jovens pertencentes às classes populares que residiam na periferia brasileira ou nas cidades-satélites?

A proposta para elucidação de tal problemática é pensar em uma análise da canção “Construção Civil”²³⁰, composta por Renato Russo e que também fez parte do repertório da banda Aborto Elétrico.

O que você vai ser
Quando você crescer?
E nas fotografias
O que você vai ver
O tempo passa

²²⁶ Refiro-me aos jovens brasileiros de classe média do período, pois durante todo período ditatorial foram vários os jovens que se opuseram à ditadura militar.

²²⁷ D’Araújo, Maria Celina. **O AI-5**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>.

²²⁸ ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994. p. 93

²²⁹ Ibid., p. 153.

²³⁰ A canção “Construção Civil” também fez parte do álbum lançado pela banda Capital Inicial no ano de 2005 e intitulado “MTV Especial: Aborto Elétrico”.

E você vê
 Que existem coisas
 Que você nunca imaginou
 E existissem
 Eu tenho um primo que trabalha
 na Construção Civil
 Me conta coisas diz
 Que eu tenho que esperar
 Entre uma cerveja e outra
 Se lembra do aluguel
 Então me explica como é feliz

Eu tento ver os olhos
 Se ele fala a verdade
 Mas ele se esquivava
 E diz que é só cansaço
 Cê ainda tem muito pra viver
 Como vai a escola?
 E a sua turma
 O que é que vocês fazem?
 Como é a sua vida?
 Eu tenho um primo que trabalha
 na Construção Civil
 Me conta coisas diz
 Que eu tenho que esperar
 Entre uma cerveja e outra
 Se lembra do aluguel
 Então me explica como é feliz

É tão seguro trabalhar
 Na Construção Civil
 Senso de responsabilidade
 na construção civil
 Pare de pensar na vida,
 e vá trabalhar
 Na Construção Civil.

Se comparada com a letra “1977”, o dilema e os conflitos dos jovens são apresentados da mesma forma. Os versos “o que você vai ser/quando você crescer?/e nas fotografias/o que você vai ver/o tempo passa/e você vê” nos dão essa impressão. Todavia, os versos seguintes “eu tenho um primo que trabalha na construção civil/me conta coisas diz/que eu tenho que esperar/entre uma cerveja e outra/se lembra do aluguel” remetem a uma condição social diferenciada daquela vivida até então por Renato Russo e a Turma da Colina.

Nos versos “como vai a escola?/e a sua turma/o que é que vocês fazem?/como é a sua vida?” o interlocutor/narrador indaga ao jovem sobre seu cotidiano. Ao que indica a letra, o indagado não responde a tais questões, mas tenta esquivar-se das questões a ele apresentadas acerca de sua condição social como indivíduo: “eu tento ver os olhos/se ele fala a verdade/mas ele se esquivava/e diz que é só cansaço”. A reação do primo que trabalha na

construção civil traduz, de forma velada, o não-dito, a forma de descaso social pela qual o jovens das classes populares passaram a viver sob a crise econômica dos anos finais de 1970. Nesse caso, o discurso implícito no desvio do olhar, ou no “cansaço”, não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas, conforme aponta Foucault, é aquilo pelo qual e com o qual se luta²³¹.

Destarte, esquecidos pelo poder público, a massa de jovens economicamente desfavorecidos não tiveram acesso aos serviços sociais básicos (educação, saúde, dentre outros) e permaneceram à margem da sociedade, tendo, muitas vezes, que abandonar a vida estudantil.

Nécio Turra Neto aponta que, no século XVII, o ambiente escolar servia para separar a juventude (e a infância) do ambiente dos adultos, contudo ser jovem e ir para a escola era privilégio apenas dos filhos dos burgueses. Com a ampliação do sistema escolar, a partir do século XX, ampliou-se também a categoria juventude, pois a vida escolar passou a fazer parte do cotidiano dos jovens das classes populares. Nessa perspectiva, a vida estudantil é percebida como um momento de incubação para que os jovens, ao se tornarem adultos, possam desenvolver diversos papéis na sociedade²³².

Doravante, diante das limitações impostas por dificuldades econômicas, esse processo não se conclui. A evasão do ambiente escolar muitas vezes é impulsionada por uma condição socioeconômica desfavorável e pelo desejo de adentrar no mundo dos adultos. Assim, muitos jovens deixam os bancos escolares para manter algum vínculo empregatício.

Ainda hoje, uma das razões pelas quais os adolescentes das classes populares querem sair da escola e começar a trabalhar muito cedo é o desejo de acederem o mais depressa possível ao estatuto de adulto e às capacidades econômicas que se lhe encontram associadas: ter dinheiro é muito importante perante os amigos²³³.

A incapacidade do Estado em solucionar problemas ligados às questões sociais, bem como a crise econômica na qual o Brasil se encontrava, ambos esses fatores relegaram parte

²³¹ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996. O debate acerca da questão do discurso, enquanto categoria conceitual, permeou boa parte das obras de Michel Foucault, porém, nos apoiamos apenas na referida obra para realização desta pesquisa, do mesmo modo, ressaltamos que o autor trabalha a questão do discurso pelo viés cultural de uma maneira bem mais ampla, do que simplesmente pela música.

²³² TURRA NETO, Nécio. **Enterrado vivo: identidade punk e território em Londrina**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p. 50.

²³³ BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: BOURDIEU, Pierre. **Questão de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 155.

dos jovens das classes populares a uma vida de exclusão social. Assim como o jovem representado na canção “Construção civil”, assim também João do Santo Cristo, personagem da canção Faroeste Caboclo²³⁴, também fez parte dessa “juventude limitada”, teorizada por Bourdieu.

Dizia ele: "Estou indo pra Brasília
Neste país lugar melhor não há
Tô precisando visitar a minha filha
Eu fico aqui e você vai no meu lugar"

E João aceitou sua proposta
E num ônibus entrou no Planalto Central
Ele ficou bestificado com a cidade
Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal
"Meu Deus, mas que cidade linda,
No Ano-Novo eu começo a trabalhar"
Cortar madeira, aprendiz de carpinteiro
Ganhava cem mil por mês em Taguatinga.²³⁵

A crise econômica que o Brasil passou a enfrentar após o “milagre econômico” também foi marcada pela dilapidação da força de trabalho. Desde o golpe militar, em 1964, os trabalhadores foram alvos da política de arrocho salarial. Entretanto, em 1974 o salário mínimo chegou ao nível mais baixo da década de 1970²³⁶.

As canções citadas neste capítulo foram compostas, à exceção de “Metrópole”, durante a atuação da banda Aborto Elétrico no cenário brasileiro. Canções como “Geração Coca-Cola”, “Que país é esse?”, “Conexão Amazônica”, dentre outras, foram lançadas pela Legião Urbana, a partir dos meandros de 1980.

No que tange à estética sonora do Aborto Elétrico, com o passar do tempo o som da banda mudou. Renato e os demais integrantes começaram a escutar outras bandas que surgiram no cenário internacional. Surgia a *new wave*.

[...] o próprio Aborto Elétrico mudou [...] era pesado, mais era muito lento, porque naquela época não tinha hard core, entendeu. [...] as bandas new wave que eram mais rapidinhas. Uma banda pesada, assim, que eu me lembre, foi o Dead Kennedys, e isso já era oitenta e tantos²³⁷.

²³⁴ Legião Urbana. **Faroeste caboclo**. Álbum: Que país é este, EMI-ODEON, 1987. Faixa 7 (01 min 35 seg). A canção “Faroeste Caboclo” foi lançada no terceiro LP, “Que país é esse”, da banda Legião Urbana.

²³⁵ Legião Urbana. **“Faroeste caboclo”**. Álbum: Que país é este, EMI-ODEON, 1987. (01 min 35 seg).

²³⁶ MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil recente: 1964-1992**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 67.

²³⁷ Renato Russo. Entrevistas MTV, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a8S3tNW3tY8>>. (00: 23 min 53 seg).

A *new wave* surgiu em meados da década de 1970, juntamente com o *punk*. O termo foi empregado em vários fanzines do movimento *punk* até adquirir sua independência. O movimento *new wave* serviu como uma “recuperação” do *punk* pelo sistema e contou com um forte apelo promocional da indústria fonográfica²³⁸.

Os *new wavers* são grupos que incorporaram cacoetes do *punk*, do *reggae* jamaicano e do velho *rock'n'roll* e, tendo por base uma música relativamente simples, tentam inovar a temática, abordando em suas letras assuntos atuais, geralmente pelo prisma do indivíduo e do cotidiano²³⁹.

Não obstante, o movimento *new wave* está relacionado ao pós-*punk*, pois traz em si elementos do *punk* mesclando-se a uma sonoridade mais refinada, ou trabalhada.

Depois da morte do ícone do *punk rock*, Sid Vicious, fãs e seguidores da banda Sex Pistols decidiram mudar ou ampliar o gosto musical. No caso de Renato Russo, o contato com a sonoridade apresentada pelos *new wavers* propiciou uma reformulação em suas concepções musicais: “É isso o que eu sempre quis”²⁴⁰.

Destarte, novas bandas passaram a exercer influência na estética do músico, grupos como Gang of Four, Public Image, The Cure e, principalmente, Joy Division influenciaram a estética e as composições do músico em carreira solo, bem como exerceriam influência no novo projeto musical de Renato Russo e demais integrantes, a Legião Urbana.

2.2 O “trovador solitário”

Em 1982, diante de desentendimentos entre Renato Russo e o baterista Fê Lemos, o Aborto Elétrico se desfez²⁴¹. As constantes discussões acerca de ensaios e erros nas *performances* da banda desgastaram a relação dos músicos. Não obstante, a canção “Química”²⁴², composta por Renato Russo em 1981, acelerou o processo de separação da

²³⁸ MUGGIATI, Roberto. **Rock: o grito e o mito**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Renato Russo. Entrevistas MTV, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a8S3tNW3tY8>>. (00: 23 min. 55 seg).

²⁴¹ Ibid. (25min).

²⁴² Rejeitada pelo Aborto Elétrico, a canção foi gravada pela banda Paralamas do Sucesso e lançada no LP “Cinema Mudo” (1983, EMI-ODEON). “Química” seria lançada pela Legião Urbana quatro anos mais tarde, no LP “Que país é esse – 1978/1987” (1987, EMI-ODEON). In: ASSAD, op. cit., 257.

banda. Para Fê Lemos, o tema da canção em questão era superficial e não condizia com as composições anteriores de Renato Russo: “Você está perdendo o seu tino de letras”²⁴³.

Após sua saída da banda, Renato Russo continuou com sua carreira artística. Para biógrafos e pesquisadores²⁴⁴, sobre o tema, esse período ficou marcado na carreira do músico como sendo a época do “trovador solitário”, porque as apresentações eram realizadas apenas com um banquinho e um violão:

Eu era o trovador solitário. Tinha brigado com o pessoal do Aborto Elétrico, porque achava que eles não me davam valor. Então, ficava tocando umas músicas só com o violão para abrir os shows do pessoal. Foi nessa época que compus *Eduardo e Mônica, Faroeste Caboclo*. Aí eu cansei e resolvi fazer a Legião, com o Bonfá²⁴⁵.

No mesmo período, o Brasil foi presidido pelo general João Figueiredo. Além de continuar com o processo de abertura política – iniciada por Geisel –, Figueiredo promulgou a “Lei da Anistia”. A ideia de uma anistia “ampla, geral e irrestrita” soava como uma medida simpática nos meios de opinião pública. Por outro lado, para os militares – principalmente aos vinculados aos setores de repressão e tortura – evitar as punições tornou-se um aspecto essencial para a consecução da abertura política. Os setores temiam que possíveis investigações futuras resultassem em punições, o que passaram a chamar de ameaças de “revanchismo”²⁴⁶.

Destarte, uma das vias para que a campanha da anistia surtisse o efeito desejado foi a concessão da anistia a alguns líderes políticos outrora presos. Conforme Jarbas Passarinho, integrante da Aliança Renovadora Nacional (ARENA – que foi o partido político criado para legitimar e dar sustentação política aos militares após o golpe de 1964), a intenção era dividir o único partido de oposição aos militares, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

[...] o governo tinha o maior interesse em anistiar esses líderes [Arraes, Prestes e Brizola], para que cada um, segundo suas ideologias ou doutrinas,

²⁴³ Ibid. (25 min 30 seg). A frase supracitada pertence a Renato Russo e foi retirada do documentário supramencionado. Todavia, o músico cita ainda um episódio no qual, ao errar a letra de uma canção, foi acertado com uma baqueta atirada por Fê Lemos. O ocorrido teria sido durante uma apresentação pública.

²⁴⁴ A maior parte das obras aqui citadas periodizam a carreira de Renato Russo em três fases: a atuação no Aborto Elétrico, a fase do trovador solitário e a carreira na Legião Urbana. Esta última tornou o trabalho do músico conhecido nacionalmente. Do mesmo modo, por se apoiar em tais biografias como fontes históricas, a pesquisa pode pender para a mesma periodização.

²⁴⁵ Renato Russo, 1995. In: ASSAD, op. cit., p. 257.

²⁴⁶ FICO, Carlos. A negociação parlamentar da Anistia de 1979 e o “perdão aos torturadores”. In: **Revista Anistia Política e Justiça de Transição** / Ministério da Justiça. Nº 4. (jul./dez. 2010). Brasília, DF: Ministério da Justiça, 2011. p. 320.

atuasse separadamente, o que impediria o MDB de transformar-se no escoadouro único de todas as correntes oposicionistas, uma vez que à anistia seguir-se-ia a reformulação partidária, acabando com o bipartidarismo²⁴⁷.

Além dos políticos exilados no exterior, os artistas brasileiros também retornaram ao país. As dissidências políticas e a crise econômica continuariam até os últimos dias da ditadura militar. Não obstante, os últimos anos sob o presidencialismo militar foram marcados por uma forte censura artística. Conforme Carocha, ao contrário da censura feita à imprensa, a censura de diversões públicas, da qual fazem parte as atividades ligadas à cultura e arte, não teve correspondência com o período de maior repressão do regime militar (1968-1973)²⁴⁸. Pelo contrário, mesmo após a revogação do Ato Institucional nº 5 sob o governo de Figueiredo, as censuras direcionadas às canções continuaram e de forma mais rígida. Entretanto, conforme a autora, a censura musical não foi criada pelo regime militar, mas foi sendo adaptada às especificidades do período²⁴⁹.

Nesse contexto e com experiências traumáticas ocasionadas pelas abordagens dos policiais nas noites brasilienses, Renato Russo se dirigiu algumas vezes à sede da Polícia Federal, especificamente na Diretoria da Divisão de Censura de Diversões Públicas, para solicitar o “[...] exame de conformidade com as normas censórias vigentes²⁵⁰”. O jornalista Carlos Marcelo cita uma dessas experiências com a censura musical vivenciadas por Renato Russo no início da década de 1980. Dessa feita, o músico se dirigiu à sede da Polícia Federal, onde apresentou as letras de sete músicas que compunham o repertório da banda Aborto Elétrico, sendo elas: “Conexão Amazônica”, “Anúncio de Refrigerante”, “Tédio”, “Love Song One”, “Construção Civil”, “Fátima” e “Heroína”. Desse rol de canções, apenas a última foi vetada. Entretanto, Marcelo aponta para o desconhecimento por parte dos censores das alterações feitas pelo músico em pelo menos três letras das canções apresentadas:

[...] em “Anúncio de Refrigerante”, o verso original “Passar de tarde no conjunto Nacional, olhar os pobres, os recos e os ladrões, com muita coisa

²⁴⁷ SOARES, Gláucio Ary Dillon; D’ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso. A volta aos quartéis. A memória militar sobre a abertura. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. p. 13-41. In: FICO, Carlos. A negociação parlamentar da Anistia de 1979 e o “perdão aos torturadores”. In: **Revista Anistia Política e Justiça de Transição** / Ministério da Justiça. Nº 4. (jul./dez. 2010). Brasília, DF: Ministério da Justiça, 2011. p. 322.

²⁴⁸ A autora aponta que este tipo de censura musical já era praticada desde os anos de 1930, durante o Estado Novo, no governo de Getúlio Vargas. Assim, as músicas veiculadas pelo rádio àquela época eram monitoradas. Cf. CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação (Mestrado em História social), UFRJ/IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. p. 30 -31.

²⁴⁹ CAROCHA, op. cit., p. 34.

²⁵⁰ MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da revolução. 2. ed. São Paulo: Agir, 2014. p. 185

na cabeça, mas no bolso nada, sempre com medo dos PMs...” foi apresentado como “Não vou de tarde pro Conjunto Nacional ficar brincando à procura de ladrões [...] em “Tédio”, a alteração ocorre logo após o primeiro verso, “Moramos na cidade e também o presidente”: em vez do sarcasmo de “todos vão fingindo viver decentemente/só que eu não pretendo ser tão decadente, não...”, na cópia entregue à censura, a mensagem é tingida em tons ufanistas [...] “todos vão fingindo muito decentemente, ainda bem que não tem gente decadente, não”²⁵¹.

A prática supracitada mostra uma dinâmica diferente da apresentada em outras pesquisas, como a de Carocha, que aponta para o uso de

[...] figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil²⁵².

O uso dessas técnicas para driblar a censura se deu para que os músicos conseguissem gravar e fazer com que circulassem suas canções. No final da década de 1970, a indústria fonográfica passou a vivenciar um período de expansão, principalmente no que tange à produção de *Long Plays* – LPs. A produção de bens culturais durante o período ditatorial foi marcada por duas forças dicotômicas: o crescimento gigantesco do mercado fonográfico brasileiro e a censura musical²⁵³. Os avanços tecnológicos na área da música propiciaram maior distribuição e circulação de canções, impulsionando assim o consumo, que atingiu seu ápice em meados da década de 1980 e que teve no *rock* o seu principal mercado.

Com efeito, as práticas utilizadas pelos músicos garantiram suas atividades profissionais enquanto artistas, ao mesmo tempo em procuravam alternativas para exercer sua profissão. Passando pela censura, tentavam de todas as formas denunciá-la²⁵⁴.

Cabe aqui um questionamento: — Por que Renato Russo não se preocupou com uma possível retaliação dos censores, quando, posteriormente, eles tivessem contato com suas canções na forma original? A resposta pode estar na contextualização da produção dessas canções. Quando Renato Russo inscreveu as sete canções para o exame dos censores, a banda Aborto Elétrico estava desfragmentando-se. Do mesmo modo, a banda nunca chegaria a

²⁵¹ Ibid., p. 185.

²⁵² CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)**. Dissertação (Mestrado em História social), UFRJ/IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. p. 31.

²⁵³ Ibid., p. 23.

²⁵⁴ Ibid., p. 34.

regravar nenhuma das canções supramencionadas, bem como nunca chegou a fechar acordo com alguma gravadora. Nesse caso, e especificamente nesse contexto, a posição do músico estava mais relacionada à categoria de consumidor de bens culturais. Além dos ímpetos rebeldes próprios da juventude, as canções compostas por Renato Russo no período de declínio da banda Aborto Elétrico estavam mais para um projeto descomprometido com as obrigações impostas aos músicos profissionais — daí emerge a rica possibilidade em perceber qual era a visão de mundo dos jovens desse período.

Entretanto, no ano de 1984, às vésperas da gravação do primeiro LP da banda Legião Urbana — formada por Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Rocha —, a canção “Dado Viciado”, composta por Renato Russo durante a fase do Aborto Elétrico, foi proibida pela Censura Federal em Brasília. Conforme Fiúza²⁵⁵, a letra recebeu quatro pareceres que chegaram a uma mesma conclusão: mostrava a situação a que chegou um jovem que fazia uso de drogas.

Você não tem heroína, então usa Algafan
 Viciou os seus primos, talvez sua irmã
 Mas aqui não tem Village, rua 42
 Me diz pra onde é que é que você vai depois
 Por que você deixou suas veias fecharem?
 Não tem mais lugar pras agulhas entrarem
 Você não conversa, não quer mais falar
 Só tem as agulhas pra lhe ajudar²⁵⁶.

Todavia, no mesmo processo foi aprovada a letra de “Geração Coca-Cola”, composta por Renato Russo em 1978, na primeira fase do Aborto Elétrico. A letra traz fortes críticas ao período de governo dos militares.

Somos os filhos da revolução
 Somos burgueses sem religião
 Nós somos o futuro da nação
 Geração coca-cola
 Depois de vinte anos na escola
 Não é difícil aprender
 Todas as manhas de seu jogo sujo²⁵⁷.

²⁵⁵ FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, 2006. p. 134.

²⁵⁶ Legião Urbana. **“Dado Viciado”**. Álbum: Uma outra estação, EMI-ODEON, 1997. (02 min 32 seg). Os versos citados são cantados no início da canção.

²⁵⁷ Legião Urbana. **“Geração Coca-Cola”**. Álbum: Legião Urbana, EMI-ODEON, 1985. (00 min 30 seg).

Fiuza aponta que, nesse caso, o veto da canção “Dado Viciado” ocorreu devido às questões relativas à moralidade e ao comportamento juvenil e que “Geração Coca-Cola”, de cunho político, foi analisada com critérios mais brandos, pois “já se podia falar do desastre dos vinte anos de ditadura²⁵⁸”. Depois, porém, em 1987, a canção “Faroeste Caboclo” teve sua radiodifusão proibida²⁵⁹. Além dos problemas sociais enfrentados pela personagem “João do Santo”, a história apresentava um modelo de juventude que ia contra a “preservação dos valores tradicionais da família brasileira”²⁶⁰ que, segundo os censores, era o que justificava o veto de boa parte das canções²⁶¹.

Não tinha medo o tal João de Santo Cristo
Era o que todos diziam quando ele se perdeu
Deixou pra trás todo o marasmo da fazenda
Só pra sentir no seu sangue o ódio que Jesus lhe deu

Quando criança só pensava em ser bandido
Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu
Era o terror da cercania onde morava
E na escola até o professor com ele aprendeu.²⁶²

Todavia, além de tocar em assuntos relacionados aos problemas sociais, à violência e aos valores tradicionais, a canção “Faroeste Caboclo” fazia menção a uma prática militar que esteve em uso nos últimos anos 1970 até meados da década de 1980: os ataques a bomba.

O tempo passa e um dia vem na porta
Um senhor de alta classe com dinheiro na mão
E ele faz uma proposta indecorosa
E diz que espera uma resposta, uma resposta do João

“Não boto bomba em banca de jornal
Nem em colégio de criança isso eu não faço não
E não protejo general de dez estrelas
Que fica atrás da mesa com o cu na mão

E é melhor senhor sair da minha casa
Nunca brinques com um Peixes de ascendente Escorpião”

²⁵⁸ FIUZA, op. cit., p. 134.

²⁵⁹ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995. (Coleção Ouvindo Musical). Para Dapieve, os versos “e não protejo general que fica atrás da mesa/ com o eu na mão” surgiu como uma proposta da gravadora para o original “e não protejo general que fica atrás da mesa/ com o cú na mão”, devido ao grande sucesso já alcançado pela canção (de nove minutos) nas FMs.

²⁶⁰ CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação (Mestrado em História social), UFRJ/IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. p. 47.

²⁶¹ Idem. Segundo Carocha, os censores se sentiam pouco a vontade ao vetar uma canção se esta apresentava questões ligadas à política.

²⁶² Legião Urbana. **“Faroeste caboclo”**. Álbum: Que país é este, EMI-ODEON, 1987. (00 min16seg).

Mas antes de sair, com ódio no olhar, o velho disse
"Você perdeu sua vida, meu irmão"²⁶³

Como aponta Silva, os ataques a bomba começaram em 1976 em sedes administrativas civis opositoras ao governo dos militares. Os atentados foram atribuídos a um pretenso grupo de oposição à abertura política, a aliança anticomunista brasileira²⁶⁴.

Além de sedes administrativas, os atentados também se destinavam a bancas de jornal acusadas de disseminar propaganda contra os militares, e a igrejas, pois em 1978 uma bomba explodiu no altar da igreja de Santo Antônio, em Nova Iguaçu/RJ. O que seria o maior ato terrorista ocorreu em um centro de convenções denominado Riocentro. O evento era para ser um *show* organizado em comemoração ao Dia do Trabalho, em 1981, porém os acontecimentos fugiram aos planos traçados pelos terroristas e a bomba acabou explodindo antes do planejado, dentro do carro onde estavam um sargento e um capitão do Destacamento de Operações de Informações (DOI), órgão do I Exército sediado no Rio de Janeiro²⁶⁵.

Quando a canção “Faroeste Caboclo” foi oficialmente lançada, em 1987, pela gravadora EMI, os ataques a bomba já haviam diminuído, porém, no contexto de composição da música, em 1979, esses ataques foram constantemente praticados.

No que tange à censura musical, o exemplo da canção “Faroeste Caboclo” ilustra outra situação: a de que a censura não foi extinta após a saída dos militares do poder. O órgão responsável por essa prática — DCDP — só foi finalmente extinta mediante a Constituição de 1988, na qual a censura de diversões públicas passou a ser de responsabilidade do Ministério da Educação, onde adquiriu caráter apenas classificatório²⁶⁶.

Em suma, percebemos que, por residirem em Brasília, os jovens da Turma da Colina tiveram uma maior proximidade com os acontecimentos políticos de sua época. Do mesmo modo, o fato de pertencerem à classe média possibilitou um maior acesso aos bens culturais — especificamente do *punk* rock — provindos do exterior, em especial dos Estados Unidos e da Inglaterra. Assim, a influência da indústria cultural no cotidiano destes jovens se deu por meio

²⁶³ Legião Urbana. “**Faroeste caboclo**”. Álbum: Que país é este, EMI-ODEON, 1987. (04 min10seg).

²⁶⁴ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil (1974-1985). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 266.

²⁶⁵ Ibid., p. 270-271.

²⁶⁶ CAROCHA, op. cit., p. 104.

do consumo de artigos e de músicas produzidas em solo estrangeiro. No que tange à censura, é possível perceber as práticas de Renato Russo para driblar a ação dos censores, mesmo que nesse período o músico ainda não tenha alcançado o sucesso.

Em 1983, o então *freelance* da revista “Mixtura Moderna”, Hermano Vianna (irmão de Hebert Vianna – Paralamas do Sucesso), foi chamado para cobrir um evento organizado pelas bandas Plebe Rude, XXX, Escola de Escândalo e Legião Urbana. O intuito dos *shows* era divulgar o movimento *punk* de Brasília. Todavia, quando a matéria foi publicada, o *punk* da região do cerrado já tinha acabado. Passadas mais de três décadas após a explosão do *punk* brasileiro, a única banda que ainda se mantém fiel às raízes do movimento é a Plebe Rude, porém a sua exposição na mídia é quase nula, como preconizavam os primeiros *punks*, que faziam forte oposição ao apelo midiático.

CAPÍTULO III

Este terceiro capítulo inicia-se evocando as discussões acerca do poder enquanto categoria conceitual, formuladas pelo filósofo Michel Foucault²⁶⁷. Se, como aponta o pensador, onde há poder há resistência, nossa intenção neste capítulo é apresentar argumentos que vinculem o *rock* da década de 1980 a uma nova forma de contestação. Nos últimos anos da ditadura civil-militar, o Brasil passou pelo processo de abertura política e de redemocratização e esse contexto permitiu ao *rock* configurar-se como uma forma de politização. Essa nova via destoava, porém, dos modelos artísticos de esquerda concebidos pela MPB engajada. Desfilados de qualquer partido político, os jovens roqueiros se lançaram a uma nova dinâmica na produção cultural. Paralelamente, o mercado fonográfico passou por uma reestruturação nas formas de difusão e consumo da arte.

3.1 “Somos os filhos da Revolução”: a formação do público e do mercado do *rock*

Em suas análises acerca da questão do poder, o Foucault chamava a atenção para os enfrentamentos e as lutas. Para o autor, o poder não é nem instituição, nem estrutura, mas é entendido como uma relação:

O poder, acho eu, deve ser analisado como uma coisa que circula, ou melhor, como uma coisa que só funciona em cadeia. Jamais ele será localizado aqui ou ali, jamais está entre as mãos de alguns, jamais é apossado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona. O poder se exerce em rede [...]²⁶⁸.

A problematização de tal conceito nos auxilia a entender as relações desenvolvidas durante a ditadura civil-militar brasileira, tendo em vista o funcionamento dos aparatos de censura e repressão desenvolvidas durante o período. Todavia, como aponta Foucault, onde há poder há resistência²⁶⁹ e, não sendo externa ao poder, a resistência se dissemina por vários pontos “[...] que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de

²⁶⁷ FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1976-1977). 4. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

²⁶⁸ FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1976-1977). 4. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 35

²⁶⁹ FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. p. 91.

apoio”²⁷⁰. Com efeito, as agitações políticas advindas da década de 1970 e o clima de inconformismo popular ganharam fôlego na década posterior, principalmente com a proposta da abertura política. Com essa proposta, o governo brasileiro passou a enfrentar uma forte onda de protestos, bem como a Campanha das Diretas, ocorrida entre 1983 e 1984, que foi o ápice desse processo.

Baseada em discussões políticas que preconizavam a democracia em detrimento do autoritarismo praticado pelos militares, a campanha das “Diretas Já!” — como ficou popularmente conhecido o movimento — se fundamentava na Emenda Eleitoral Dante Oliveira (PMDB-GO), que foi enviada ao Congresso Nacional em 1984 e estabelecia eleições diretas aos cargos políticos da república brasileira. O movimento contou massivamente com a participação popular, contudo o rearranjo elitista e as negociações partidárias também encabeçaram as “Diretas Já”.

Além das atuações desses agentes, o paradigma simbólico da democracia se constituiu por um conjunto de representações que surgiram em forma de imagens e discursos²⁷¹. No viés artístico, os disseminadores dessas representações foram os músicos da MPB, que marcaram presença em comícios e em eventos políticos com as canções “Caminhando” (Geraldo Vandré), “Apesar de Você” (Chico Buarque), “O Bêbado e o Equilibrista” (João Bosco/Aldir Blanc), dentre outros.

E o *rock*? Segundo Napolitano, o *rock* “[...] talvez tenha sido a música da transição democrática da Nova República”²⁷². Indubitavelmente, o *rock* pode ter cumprido o papel de “trilha sonora” durante o período, porém nossa proposta é a de que o *rock* tenha ido mais além, sendo utilizado como música de protesto (sim!). Não como música de protesto aos moldes da MPB, mas com teor de contestação descompromissado e juvenil. Ao citar tão somente a MPB e o seu papel de crítica e resistência cultural ao regime militar durante a década de 1970 e início dos anos 1980, Napolitano (talvez por opção) não mencionou a atuação dos *punks* nas várias periferias das grandes cidades brasileiras. Quiçá, pelo inexistente contato entre mercado fonográfico e o universo *punk*. Outrossim, foi no interior do movimento *punk*, a exemplo do caso brasiliense, que o *rock* foi gestado. O entrelaçamento

²⁷⁰ Ibid., p. 91.

²⁷¹ NAPOLITANO, Marcos. Representações políticas no movimento Diretas-Já. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 15, nº 29, 1995. p. 208. O autor aponta que as representações tematizavam o povo, a nação e protesto político.

²⁷² NAPOLITANO, M. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). In: **Revista de Estudos Avançados**, USP. V. 69, p. 389-404, 2010. p. 390.

entre a mídia e produção musical foram as marcas desse processo, que tornou o *rock* nacional um fenômeno de vendagem.

A relação entre mercado fonográfico e produção cultural tomou outros rumos a partir da década de 1980. Do *punk* à lambada, nesse decênio surgiram na mídia incontáveis estilos estéticos, temáticos, dançantes ou poéticos que, em determinado momento, conquistaram fama. O sucesso de alguns foi tão veloz quanto seu desaparecimento da esfera midiática. Nesse mercado musical, fervilhante de grandes possibilidades e de carreiras meteóricas, poucos artistas ou bandas conseguiram se manter em evidência por muito tempo. No que tange ao *rock*, os primeiros passos para essa guinada se constituíram com a formação de um público.

O *rock* nacional dos anos 1980 ganhou espaço no cenário musical brasileiro a partir do lançamento, entre 1982 e 1983, dos discos das bandas Blitz (“As Aventuras da Blitz”), Barão Vermelho (“Barão Vermelho”) e dos roqueiros Lobão, Lulu Santos e Ritchie. Invariavelmente, as letras das canções tratavam das práticas cotidianas da juventude, versando acerca dos relacionamentos e das decepções amorosas²⁷³.

Todo mundo dizia
Que a gente se parecia
Cheio de tal coisa e coisa e tal

E realmente a gente era
A gente era um casal
Um casal sensacional
Você não soube me amar
Você não soube me amar²⁷⁴

Em São Paulo, os primeiros anos de 1980 foram marcados por apresentações de bandas *punks*, *new waves* e *tecnopop*. Grupos como Voluntários da Pátria, Gang 90 & Absurdettes, Verminose, Magazine, dentre outras, revezaram-se em apresentações no teatro Lira Paulistana, bem como em outros bares, que começaram a abrir espaço para apresentações de bandas de *rock*. Quando o gênero começou realmente a se destacar, os bares paulistas ficaram pequenos para comportar o público. Assim surgiram as danceterias Madame Satã, Carbono 14, Rose Bom-Bom, Napalm, Rádio Clube²⁷⁵.

²⁷³ ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **Rock in Rio**: um festival (im)pertinente à música brasileira e à redemocratização nacional. *Patrimônio e Memória*, v. 7, n. 1, p. 348-368. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/226>>.

²⁷⁴ Blitz. **Você não soube me amar**. Álbum: “As aventuras da Blitz”. EMI, 1982.

²⁷⁵ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 31-32 (Coleção Ouvindo Musical).

No Rio de Janeiro, além de bares e de danceterias, o *point* do *rock* foi o Circo Voador, misto de centro cultural e comunitário que se abria a todas as formas de manifestações artísticas. Armado no início de 1982 na Praia do Arpoador, o Circo Voador contou com as apresentações que variavam de trupes teatrais a artistas da MPB, como Chico Buarque e Caetano Veloso. Nesse espaço de pluralidade cultural também se apresentaram as bandas de *rock* Blitz, Barão Vermelho e Brylho. No mesmo ano estreou a Rádio Fluminense FM, que, juntamente com o Circo Voador, tornou-se um forte instrumento de disseminação do *rock* no cenário carioca.

A tabelinha entre Circo Voador e a Fluminense FM funcionava à perfeição. Dentro do projeto “Rock Voador”, organizado por Maria Juçá, o espectador assistia na Lapa (onde o circo se instalou em 23 de outubro de 1982) a shows de bandas que só tocavam na emissora de Niterói. E, na programação desta, o ouvinte escutava bandas que só se apresentavam sob a lona²⁷⁶.

A combinação entre a rádio FM e o Circo Voador auxiliou preponderantemente na formação de um novo público consumidor de música *rock*. Devido ao sucesso alcançado através das ondas da Fluminense FM e das *performances* no Circo Voador, a gravadora WEA lançou (em 1983) o LP “Rock Voador”, uma coletânea que reunia as gravações de Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens, Celso Blues Boy, Papel de Mil, dentre outros. Através da Fluminense FM, os ouvintes puderam escutar as primeiras gravações, em fitas demo, das bandas Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Plebe Rude e Biquini Cavado²⁷⁷. A proposta da Fluminense FM soava inovadora, pois as músicas tocadas na programação não eram executadas em outras rádios. Do mesmo modo, o *rock* era visto como um gênero musical marginalizado²⁷⁸.

Nessa conjuntura que impulsionou o *rock* nacional no início da década de 1980 podemos citar também a contribuição de outro setor midiático, este formado por jovens jornalistas e críticos musicais. A imprensa especializada em *rock* tinha ensaiado seus primeiros passos com a primeira geração de roqueiros brasileiros, entre finais de 1950 e início de 1960. Cerca de dois decênios depois, novos atores surgiram na indústria cultural brasileira.

²⁷⁶ DAPIEVE, Arthur. **Rock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 32 (Coleção Ouvido Musical).

²⁷⁷ Ibid., 31-32.

²⁷⁸ ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **Rock in Rio**: um festival (im)pertinente à música brasileira e à redemocratização nacional. Patrimônio e Memória, v. 7, n. 1, p. 348-368. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/226>>.

Maggi²⁷⁹ aponta que, para se tornar um jornalista “especializado” em música, o indivíduo teria que possuir as mesmas informações, ou capital cultural, de um músico profissional, tais como, comprar e ouvir muitos discos, ler, ir a *shows* e ter uma proximidade com artistas. Essas práticas favoreceram uma maior aproximação entre roqueiros e a imprensa especializada em música, em razão de terem acumulado conhecimentos sobre *pop/rock*.

Entretanto, nem sempre as relações entre jornalistas/críticos musicais foram amigáveis.

A maioria dos jornalistas não pode falar de rock, porque não entende nada do assunto. Esse povo da *Folha de S. Paulo* é detestável. Ficam fazendo modelinho *yuppie* em festa de lançamento. Conhecem Calvin Klein e não conhecem James Dean. Falam sobre Smiths e nunca ouviram Mamas and Papas. Não vou ficar citando Kierkegaard para essa turma.

O trecho supracitado encontra-se no livro de Simone Assad²⁸⁰, devendo pertencer a alguma entrevista concedida por Renato Russo à imprensa especializada em música. O ano é 1988. Para além das dissidências entre o músico e os jornalistas, é perceptível o conhecimento de Renato acerca dos caminhos que os profissionais “especializados” em música deveriam seguir. Por outro lado, tendo observado o discurso do músico no ano em que ele foi produzido, podemos perceber que, no ano de 1988, Renato Russo já desfrutava de uma posição artística reconhecida e essa mesma posição conferia direito ao músico de tecer críticas a uma parcela de jornalistas que, segundo Renato Russo, pouco entendia ou “não entende nada do assunto”. Conforme Foucault, “[...] por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder”²⁸¹. Assim, do mesmo modo, se Renato Russo se encontrasse no anonimato profissional, então talvez suas críticas com relação aos jornalistas ocorressem com menor rigidez.

O conhecimento sobre os bastidores do universo do *rock* foi um dos elementos que favoreceram a formação da banda RPM na primeira metade de década de 1980. Estudante de comunicação na Universidade de São Paulo (USP), Paulo Ricardo Medeiros colaborava com jornais e revistas, tecendo críticas musicais a bandas nacionais e internacionais. No mesmo

²⁷⁹ MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and roll é o nosso trabalho**: a Legião Urbana do underground ao mainstream. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011. p. 98.

²⁸⁰ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 64.

²⁸¹ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 8.

período, ele se aventurou em algumas bandas, até que deixou tudo e viajou para Londres. Em solo britânico, o músico teve contato com a cena musical denominada *tecnopop*²⁸², vertente do *rock* marcada pela forte presença de sintetizadores e de teclados, uma fusão entre *rock* e música eletrônica.

Ao regressar para o Brasil, Paulo Ricardo, juntamente com Luiz Schiavon, formaram o RPM (sigla para Revoluções Por Minuto). Depois de muitos *shows* realizados no circuito musical paulista, o RPM gravou seu primeiro LP, lançado pela gravadora CBS. Para Arthur Dapieve, a turnê e a divulgação midiática da banda RPM marcaram o período com uma “superprodução como o Brock jamais viu, antes ou depois”²⁸³. As temáticas das letras do RPM traziam o cotidiano da juventude urbana, o ambiente romântico e hedônico da fase das descobertas inserido na fase de incerteza política dos meandros da década de 1980.

Seu corpo é fruto proibido
a chave de todo pecado e da libido
e prum garoto introvertido como eu
é a pura perdição.²⁸⁴

O forte apelo promocional e o talento musical do RPM colocaram o grupo em um lugar de destaque no cenário musical brasileiro. Sendo um fenômeno em vendas, é inegável a contribuição do RPM na formação de um novo público juvenil consumidor de música *rock*.

Outro acontecimento marcante na história do *rock* brasileiro é a realização do festival Rock in Rio. O evento, que contribuiu deveras para a consolidação de um mercado voltado para juventude da década de 1980, contou com um significativo investimento promocional²⁸⁵ e recebeu destaque na imprensa do período tanto pela sofisticação dos equipamentos elencados para a realização dos *shows*, quanto ao grau de profissionalismo exibido por técnicos e artistas estrangeiros que se apresentaram durante o evento.

Realizado em janeiro de 1985, o Rock in Rio contou com a participação de bandas de *rock* internacionais como Iron Maiden, Queen, Whitesnake, Scorpions, dentre outras. Representando o lado nacional, realizaram-se os *shows* de Paralamas do Sucesso, Lulu

²⁸² DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 118 (Coleção Ouvido Musical).

²⁸³ Ibid., p. 121.

²⁸⁴ RPM. “**Olhar 43**”. Álbum: Revoluções por minuto, CBS, 1985.

²⁸⁵ ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. Rock in Rio: um festival (im)pertinente à música brasileira e à redemocratização nacional. **Patrimônio e Memória**, v. 7, n. 1, p. 348-368. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/226>>.

Santos, Blitz, Kid Abelha, e Barão Vermelho, além de cantores que se destacavam no cenário artístico da época.

Paulo Encarnação aponta que, a partir da experiência do Rock in Rio, os músicos brasileiros passaram a se profissionalizar, “pois o país agora queria rock”. O uso de equipamentos sofisticados e a postura profissional dos músicos estrangeiros passaram a balizar a carreira de músicos e produtores brasileiros. Com efeito, o *rock* passou a despertar o interesse não somente do grande público, mas das gravadoras, que passaram a investir massivamente no gênero, percebendo-o como uma fonte de lucratividade.

Para Adorno, “[...] o caráter de mercadoria da arte se dissolve no próprio ato de se realizar integralmente. Ela é um tipo de mercadoria, preparado, inserido, assimilado à produção industrial, adquirível e fungível”²⁸⁶. Dessa feita, o *rock* passou a ser um dos principais campos de investimento da indústria cultural. Isso abriu margem para novas bandas mostrarem seus trabalhos. A efervescência do mercado musical voltado especificamente para o *rock* foi percebida por Renato Russo²⁸⁷ em 1986, quando o músico cedeu entrevista acerca dessa nova faceta da indústria fonográfica.

Hoje, se você faz rock, basta bater na porta de uma gravadora e dizer que tem uma banda. Eles vão te perguntar logo se é de rock; aí, você diz que sim. “Vem cá, meu filho, mostra aqui para a gente o seu trabalho” – é assim que vão dizer. Aí, se você tem qualidade, pronto. Os caminhos se abrem porque tudo funciona em torno da grana. Rock, hoje, é grana alta.

O discurso do músico na entrevista é bem claro ao relatar a prontidão das gravadoras em assinar contratos com novas bandas. Nesse ponto, a teoria de Adorno nos auxilia no entendimento sobre os lugares ocupados pela arte – neste caso o *rock* – e pela indústria cultural – gravadoras –, pois a “arte, que vivia do fato de ser vendida, e de, entretanto, ser invendável, torna-se – hipocritamente – o absolutamente invendável quando o lucro não é mais só a sua intenção, mas o seu princípio exclusivo”²⁸⁸. Destarte, o lucro passa a ser a única razão de qualquer tipo de investimento no campo artístico, como relatou Renato Russo acerca da relação *rock* e mercado musical em meados de 1980: “Rock, hoje, é grana alta”. Ademais,

²⁸⁶ ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. p. 37-38 (Coleção Os Pensadores). [edição eletrônica]

²⁸⁷ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 219.

²⁸⁸ ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. p. 37-38 (Coleção Os Pensadores). [edição eletrônica]

o desenvolvimento tecnológico no campo musical e a atuação de produtores também contribuíram significativamente para *boom* do *rock* na década de 1980.

As tomadas de posições e estratégias mercadológicas elaboradas pelos agentes envolvidos nas produções artísticas do período permitiram um desenvolvimento acentuado nesse segmento, que fez com que o *rock* dos anos de 1980 adquirisse um formato estético e um profissionalismo que se distinguiam do modelo apresentado até então pelos roqueiros da década de 1970 e da Jovem Guarda, na década de 1960.

Calcado na experiência *punk* (no lema *do-it-yourself*/faça-o-você-mesmo) e na influência estética da *new wave*, o “Brock” – sigla criada por Dapieve para nomear o *rock* deste período – “[...] era música feita por jovens homens brancos de classe média para seus pares”²⁸⁹.

[...] filhos de empresários (como Cazuzza), políticos (Roberto Frejat, Sérgio Britto), militares (Lulu Santos, Hébert Vianna, Paulo Ricardo Medeiros), funcionários públicos (Renato Russo), diplomatas (Bi Ribeiro), professores universitários (Arnaldo Antunes, André Mueller). A elite sofisticada. Bem-informada sobre os rumos do rock lá fora e inconformada com os descaminhos da música aqui dentro. Sem conseguir se reconhecer nem em Gil nem em Caetano e nem mesmo na roqueira Rita Lee²⁹⁰.

Nesta perspectiva, o *rock* da década de 1980 representou uma ruptura aos padrões musicais concebidos pelo gênero em décadas anteriores²⁹¹, sendo impulsionado pelo desenvolvimento de novas tecnologias de produção e comunicação e por elementos da cultura popular²⁹². A produção e a circulação massiva de *Long-Play* — LP —, contribuíram deveras para a disseminação do rock em solo brasileiro. O desdobramento da sofisticação tecnológica da década de 1980 também favoreceu uma nova dinâmica na relação entre música e televisão. Diferentemente dos televisionados “Festivais da Canção” e do programa “Jovem Guarda”, a aposta nesse período foi o videoclipe. A ideia era simples e consistia em transformar um sucesso musical — ou *hit* — em um sucesso visual-sonoro. A proposta do videoclipe tornou a

²⁸⁹ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 195 (Coleção Ouvido Musical). As exceções a que Dapieve se refere são Paula Toller, mulher – vocalista do Kid Abelha; Clemente, negro e proletário — que atou em alguns grupos *punks*.

²⁹⁰ Ibid., p. 195-196.

²⁹¹ ROCHEDO, Aline. “**Derrubando reis**”: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

²⁹² BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock**: mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Editora Olho d’Água, 2007. p. 50.

TV, que era o principal veiculador de produtos da indústria fonográfica, criador de modas e estilos musicais²⁹³.

O “cantar” em português foi outra característica marcante do *rock* do período. Até então se acreditava que o *rock* autêntico só poderia ser cantado em inglês²⁹⁴. Destarte, denotando o caráter poliforme — que lhe é próprio — do gênero se tornou uma forma de diálogo entre jovens do meio urbano, uma linguagem clara para falar de temas tão comuns à sua geração: amor, sexo, política, dores de crescimento e maturação²⁹⁵.

Se comparado com as primeiras gerações, o *rock* da década de 1980 alcançou uma maior autonomia, pois, enquanto os roqueiros dos anos de 1950 ou os ícones da Jovem Guarda gravavam versões de sucessos estrangeiros — especificamente norte-americanos e ingleses —, os músicos de 1980 adotaram a prática da composição de suas canções no idioma português. Tal fator não significou preponderantemente o alçamento do *rock* nas paradas de sucesso radiofônicas e televisas, mas sua contribuição é significativa para a disseminação do gênero.

Hoje em dia todas as bandas que estão começando... começam a cantar em inglês. Bem, a gente acha que “tá” no Brasil é importante cantar em português. De vez em quando é legal, assim, cantar em inglês “p’ra” se divertir. Mas, criar em inglês eu acho uma coisa meio esquisita [...]. Mas o Sepultura é muito bom!²⁹⁶

O trecho supracitado é um recorte da fala de Renato Russo na década de 1990. A fala revela a prática da preocupação com o conteúdo das letras, bem como, da maneira como são apresentadas ao público consumidor. O “cantar em português” auxiliou na configuração da identidade do *rock* nacional do período, identidade essa representada por uma geração de jovens que não se enquadravam nos ideais de direita ou de esquerda.

Em suma, o *rock* da década de 1980 foi marcado por uma convergência de fatores que possibilitaram sua consolidação e a formação de um público consumidor. A constituição do

²⁹³ GROPPPO, Luís Antônio. **O Rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil** - a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80. Dissertação. (mestrado Sociologia), Unicamp, 1996. p. 79.

²⁹⁴ ROCHEDO, Aline. **“Derrubando reis”**: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. p. 51.

²⁹⁵ DAPIEVE, op. cit., p. 195.

²⁹⁶ Legião Urbana. Álbum: **Acústico MTV**. EMI-ODEON, 1999. O comentário do músico é encontrado entre as faixas 7 (“Teatro dos vampiros”) e 8 (“On the way home/rise”) do disco.

desse público favoreceu o sistema da indústria cultural²⁹⁷. Da mesma forma, a sofisticação tecnológica, a disposição da indústria fonográfica — ávida em ampliar seus mercados — que abriu as suas portas favorecendo o surgimento de novas bandas. Esse fator mais a crise econômica e política configuraram-se como elementos que, juntos, favoreceram a ascensão do *rock* da década de 1980, que anunciou o limiar da derrocada dos militares do poder.

3.2 *Rock* de contestação

O sentimento de não pertencimento pode ser considerado um traço marcante de uma parcela da geração de jovens que cresceram durante a ditadura civil-militar. A escola havia se transformado em um ambiente de organização e formação de jovens direcionados a suprir as necessidades profissionais de níveis técnicos, contudo a escola também serviu para a disseminação das ideologias nacionalistas²⁹⁸, preconizadas por disciplinas como a de “Educação Moral e Cívica”.

Nesse quadro de tentativa de dominação social por parte dos militares, o sentimento de não pertencimento auxiliou na formação de uma identidade juvenil, roqueira e de classe média. Tal condição ficou expressada na letra “Despertar dos Mortos”, canção composta por Renato Russo em parceria com Felipe Lemos nos tempos de Aborto Elétrico. Apesar de ter feito parte do repertório da banda no início dos anos de 1980, a canção só foi registrada em um disco 25 anos depois de ter sido composta, pela banda Capital Inicial²⁹⁹, da qual Felipe Lemos é integrante.

Roubaram meu ouro
Roubaram meu sangue
Roubaram meus filhos
E querem mais...
Verde e amarelo, verde e amarelo, verde e amarelo
Desordem e regresso não aguento mais
A guerra acabou mas nós não temos paz
E sempre a gente que sofre mais
Você de esquerda, você de direita
São todos uns babacas e velhos demais
Vivendo intrigas de tempos atrás
Acabem com a merda e nos deixem em paz

²⁹⁷ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. Trad. Juba Elisabeth Levy, p. 6. In: **Indústria Cultural e Sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002 Coleção Leitura. [edição eletrônica]

²⁹⁸ ROCHEDO, Aline. “**Derrubando reis**”: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014. p. 57.

²⁹⁹ A canção fez parte do álbum “**MTV Especial: Aborto Elétrico**”, lançado pelo Capital Inicial em 2005.

Verde e amarelo, verde e amarelo, verde e amarelo
 Menos guerra e mais pão
 Golpe de estado é revolução
 Fuga de rico é televisão
 Fuga de pobre é religião
 Roubaram o verde e amarelo também
 Protejam o azul e o branco, alguém
 Como roubar mais de quem nada tem!
 Verde e amarelo, verde e amarelo, verde e amarelo
 Sobrou o céu
 Um dia os mortos vão despertar³⁰⁰

Segundo Carvalho³⁰¹, um traço marcante na geração de músicos à qual pertenceu Renato Russo foi a agressividade e a rejeição da própria ideia de pátria. Nessa perspectiva, percebemos, nos versos “você de esquerda/ você de direita/ são todos uns babacas e velhos demais”, um discurso proferido por elementos de uma dimensão da vida social que não encontra lugar ou não se identifica politicamente com os socialistas ou com os liberais. Essa não-identificação não foi exclusivamente evidenciada na política, mas também no campo cultural.

A geração do Brock foi odiada tanto pela esquerda, que os via como alienados, quanto pela direita³⁰², que os coibia através da censura, em voga nesse período através da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Esse quadro de recusa foi recíproco, pois, do mesmo modo que não eram aceitos, os jovens também não aceitavam nenhuma das alternativas políticas que eram lhes apresentadas, como ficou atestado na letra canção. Segundo Maffesoli³⁰³, para além das formas de dominação instituídas, que às vezes são dominantes, existe uma “centralidade subterrânea informal” que assegura a social. É nessa “centralidade subterrânea” que percebemos a formação de uma identidade roqueira, porém, o “subterrâneo” não está vinculado à condição social desses jovens, pois a maioria era de classe média, mas na aceitação de setores da sociedade, principalmente de esquerda, que via com hostilidade a juventude *rocker* que começava a fazer músicas próprias.

³⁰⁰ Aborto Elétrico. **Despertar dos mortos**. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/aborto-eletrico/despertar-dos-mortos.html>>. Acesso em: 8 jul. 2015. A canção apresentada no *site* é a gravação da banda Capital Inicial.

³⁰¹ CARVALHO, José Murilo de. **Decantando a República** - O Brasil de Noel a Gabriel. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). **Retrato em branco e preto da nação brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 38.

³⁰² ROCHEDO, Aline. **“Derrubando reis”**: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. p. 58.

³⁰³ MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 5.

Para alguns historiadores da música popular brasileira, a exemplo de Tinhorão, o *rock* brasileiro é fruto de um processo de aculturação norte-americano. Para o autor, permanência do *rock* em solo brasileiro se deu devido ao interesse dos militares em utilizá-lo como instrumento de alienação durante a ditadura³⁰⁴, objetivando o desvio da atenção da juventude para assuntos políticos da época Assim, formou-se a ideia de que o *rock* seria um instrumento de alienação, cabendo a MPB representar o papel de uma cultura de resistência, ou de música de protesto. Essa premissa de arte engajada de esquerda e *rock* como sinônimo de alienação vigorou principalmente na década de 1960, mas não findou com o término da década.

O pessoal da MPB não seguiu a peteca. Todos eles se acomodaram, e falam muito mal do rock. [...] O Fagner disse que o pessoal da geração dele tem mais cultura, mas, pelo menos, da nossa geração ninguém roubou poesia da Cecília Meireles para colocar em música, sem pagar direito autoral. A gente tem a nossa cultura [...].

O trecho acima é um recorte do conjunto de entrevistas compiladas por Assad³⁰⁵ no livro “Renato Russo de A a Z”. Quanto ao órgão de imprensa ao qual foi concedida a entrevista, o livro não o menciona, contudo consta o ano de 1985. A data torna-se relevante para assinalar a afirmativa há pouco feita, a de que, mesmo após a década de 1960 e do declínio da arte engajada, o *rock* continuou a ser taxado como instrumento de alienação. A entrevista marca também o reconhecimento desses jovens acerca do contexto sociopolítico e cultural de seu tempo, pois tinham consciência da bagagem que os processos políticos da época propiciaram em sua formação.

Bakhtin aponta que o estudo das culturas — e neste caso inserimos o *rock* como prática cultural — pode “[...] revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica profunda dessa cultura, isto é, o seu valor como concepção do mundo e o seu valor estético”³⁰⁶. Com efeito, o *rock* não pode revestir-se da nomenclatura de cultura de resistência autônoma, pois congregou elementos originários de culturas exteriores/estrangeiras (*rock’n’roll* clássico americano e *punk* inglês). Cuche aponta que

[...] as culturas populares revelam-se, na análise, nem inteiramente dependentes, nem inteiramente autônomas, nem pura imitação, nem pura criação. Por isso, elas confirmam que toda cultura particular é uma reunião

³⁰⁴ TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 335.

³⁰⁵ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 225.

³⁰⁶ BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo; Brasília: Hucitec-EDUNB, 1993. p. 50.

de elementos originais e importados, de invenções próprias e de empréstimos³⁰⁷.

Assim, ao percebermos o *rock* como uma prática cultural (popular), levamos em conta sua história e os elementos intrínsecos que o constituem. Todavia, mesmo considerando a permanência das características originais do estilo, temos a probabilidade de que o *rock* não adentrou em solo brasileiro como parte de um processo de aculturação, pois, conforme Chacon³⁰⁸, o *rock* é universal.

O rock da década de 1980 configurou-se como instrumento de contestação política, no entanto destoava dos modelos esquerdistas até então praticados³⁰⁹. A arte engajada, preconizada por Caetano Veloso e Chico Buarque, dentre outros, estava ligada a uma intervenção cultural, ou seja, na relação entre artista e público, a arte serviria como instrumento transformador da consciência³¹⁰ e, neste caso, uma consciência esquerdista em oposição ao governo exercido pelos militares. Entretanto, a abertura política e a adesão ao processo de redemocratização permitiram novas formas de se falar em política. A censura, especificamente a responsável pelo setor artístico, passou a ser amena, mas não findou. Para o jovem nascido a partir da década de 1960 e que cresceu sob o poder governamental dos militares, as relações políticas adquiriram outras formas que não aquelas de combate direto ante os repressores, pois, sim, compreendemos que “[...] não há setor ou atividade que, em algum momento da história, não tenha tido uma relação com o político”³¹¹.

Nessa perspectiva, conceito de política formulado por René Remond baliza-nos no entendimento dessa nova forma de contestação, pois, para o autor, a política é o lugar de gestão da sociedade global, ponto de maior convergência das séries causais, onde não se encontra nos antecedentes tudo que resulta dele,

³⁰⁷ CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 1999. p. 149.

²⁹⁹ CHACON, Paulo Pan. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

³⁰⁹ Reconhecemos que o *rock* praticado nas décadas de 1960 e 1970 também foi instrumento de contestação, cada um com sua peculiaridade, porém, não aprofundaremos o tema tendo em vista o recorte temporal elencado na pesquisa.

³¹⁰ Na obra “Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)”, Marcos Napolitano se utiliza do conceito de engajamento proposto por Sartre na obra “Que é literatura” para situar a MPB. Para Sartre, a noção de engajamento não se reduzia simplesmente ao fator político, mas, fundamentava-se principalmente na liberdade. Com efeito, uma obra não teria sentido se fosse criada para o seu criador (o artista – ou no caso o escritor/compositor), pois, “[...] o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir na sua obra”. Nessa relação entre artista e público, a arte serve como instrumento transformador – ou criador – da consciência, configurando-se como uma arte engajada.

³¹¹ REMOND, René. **Por uma história política**. René Rémond (Org.). Tradução Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 444.

Porque ele [o fator político] recapitula os outros níveis da realidade, o político é uma das expressões mais altas da identidade coletiva: um povo se exprime tanto pela sua maneira de conceber, de praticar, de viver a política, tanto quanto por sua literatura, seu cinema e sua cozinha. Sua relação com a política revela-o, da mesma forma que seus outros comportamentos coletivos³¹².

Além dos elementos estéticos que influenciaram sua sonoridade, pois o *rock* adquiriu elementos da cultura popular brasileira que vão desde o baião³¹³ e o maracatu³¹⁴, incorporado por Raul Seixas na década de 1970, ao *manguebeat* de Chico Science & Nação Zumbi³¹⁵, da década de 1990³¹⁶, também as questões sociopolíticas passaram a ser tema das letras das canções, permitindo a uma parcela da juventude manifestar-se culturalmente, explorando, por meio da música, uma forma de contestação política e social até então experienciada e reconhecida somente na MPB. O período que antecede a ascensão do Brock pode ser entendido como tempo de amadurecimento, resultado de um processo dialético da condição caótica sociopolítica do Brasil e da experiência musical que envolve o *rock* desde o seu surgimento ao contato com o movimento *punk* da década de 1970.

Todavia, a contestação política no *rock* aconteceu de forma diferenciada na década de 1980. Notamos, em algumas entrevistas concedidas à imprensa especializada em música do período, que os roqueiros preferiram mostrarem-se neutros quando indagados acerca de suas posições políticas.

Eu não gosto muito de falar de política, não. O máximo que posso fazer é pegar uma música do baú, uma música de dez anos atrás, e ficar cantando e reclamando. O que é que eu posso fazer? Virar político, deputado, para ser massacrado pelo rolo compressor do Centrão [grupo de direita que, na época, era maioria no Congresso Nacional]? Mas eu não entendo dessas coisas, eu

³¹² Ibid., p. 449-450.

³¹³ Raul Seixas. *Let me sing, Let me sing*. Single: Let me sing, Let me sing. Philips Records, 1972. A canção foi apresentada ao público pela primeira vez em 1972, no VII Festival Internacional da Canção, fazendo parte também de uma das faixas da coletânea com o mesmo nome do festival. Mesmo que não tenha obtido êxito comercial, o lançamento marca a carreira solo de Raul Seixas, que até então acompanhava o grupo Os Panteras, vinculado à Jovem Guarda.

³¹⁴ Raul Seixas. *Mosca na sopa*. Álbum: Krig-há, Bandolo!, Philips, 1973.

³¹⁵ O *manguebeat* pode ser entendido como um movimento contracultural do Brasil na década de 90. Surgiu na banda Chico Science & Nação Zumbi, em Recife e mescla ritmos regionais como o maracatu ao *rock*, ao *hip-hop*, *funk rock*, dentre outros.

³¹⁶ CF: ALEXANDRE, Ricardo. *Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008)*. Porto Alegre, RS: Arquipélago Editorial, 2013.

não gosto de falar dessas coisas. A gente fala disso porque afeta nossa vida pessoal diretamente [...]”³¹⁷.

A citação acima é um trecho de entrevista cedida por Renato Russo em 1987, período em que o Brasil foi governando pelo presidente José Sarney. No mesmo ano, a banda Legião Urbana, da qual Renato Russo foi vocalista/letrista, lançou o LP “Que país é este — 1978/1987”. A letra da canção que abriu o disco, e que tinha o mesmo nome do LP, era, contudo, um brado contra a condição sociopolítica da época.

Nas favelas, no Senado
 Sujeira pra todo lado
 Ninguém respeita a Constituição
 Mas todos acreditam no futuro da nação
 Que país é este?
 Que país é este?
 Que país é este?

A canção “Que país é este” foi composta durante o processo de abertura política do Brasil. Era repertório do Aborto Elétrico. Se essa letra for contraposta ao trecho da entrevista de Renato Russo, percebemos uma contradição entre a letra e a entrevista. Então se pergunta: — Por qual razão o músico afirma “não gosto muito de falar de política”? A hipótese que sustamos nesta pesquisa é a de que as formas de politização artística nesse período se diferenciaram das anteriores. Assim, o discurso do músico é uma expressão de politização apartidária, sem vínculo ou filiação a qualquer partido político. Todavia, essa politização é verificada nas letras das canções, especificamente nas composições de Renato Russo, objeto central desta pesquisa.

Durante sua atuação artística, Renato Russo ficou conhecido principalmente por suas composições, que traduziram os sentimentos da juventude de sua época nos mais variados sentidos. Quiçá por imposição do mercado fonográfico ou pelo sucesso midiático que a banda Legião Urbana já desfrutava nesse período, o artista se mostrasse neutro na escolha política direita/esquerda. Daí a necessidade de relacionar os “[...] discursos proferidos com a posição de quem os utiliza”³¹⁸.

³¹⁷ Renato Russo, 1987, In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 196.

³¹⁸ CHARTIER, Roger. **A história Cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p.17.

A Revista *Veja*³¹⁹ de janeiro do ano de 1988 trouxe, no espaço dedicado à música, uma reportagem com o título “Política da Pauleira”. Nessa reportagem discutiu-se a reaproximação do *rock* com a contestação a partir das bandas Legião Urbana e Titãs.

Desde o fim do regime militar, há três anos, o tradicional casamento entre música brasileira e os temas políticos entrou em crise. Hoje, um retrato da MPB mostra, de um lado, uma onda de romantismo sem precedentes que engolfou até mesmo Chico Buarque, compositor símbolo da esquerda, e, de outro, uma caravana de roqueiros que transformaram o bom humor na ponta de lança das paradas de sucesso.

No trecho supracitado, o autor [indefinido] menciona a “crise” enfrentada pelos temas políticos que haviam desaparecidos das letras de artistas da MPB, a exemplo de Chico Buarque³²⁰. A reportagem também revela que o “bom humor” passou a ser tema corriqueiro no *rock* da década de 1980. Uma das bandas que marcaram o período por tematizar o bom humor em suas canções foi o Ultraje a Rigor, formada no início da década de 1980.

A gente não sabemos escolher presidente
 A gente não sabemos tomar conta da gente
 A gente não sabemos nem escovar os dente
 Tem gringo pensando que nós é indigente
 Inútil!
 A gente somos inútil
 Inútil!
 A gente somos inútil

O Ultraje a Rigor alcançou sucesso nacional quando o então presidente do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), Ulisses Guimarães, utilizou a canção “Inútil”³²¹ para replicar as acusações de Carlos Átila, porta-voz do general-presidente João Figueiredo, de que um comício realizado em Curitiba em prol da campanha das “Diretas Já” serviu apenas para atrapalhar o andamento das próximas eleições para presidente da república, marcada para 1985³²². Ao saber do comentário de Átila, o presidente do PMDB cogitou enviar uma gravação da canção para o porta-voz escutar. Essa análise que vincula a canção “Inútil” da

³¹⁹ [Autor não informado]. Política da pauleira. Revista *Veja*. Edição 1012, Janeiro de 1988. Editora Abril. p. 112-113. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

³²⁰ Mesmo a temática da politização estando em baixa nesse período, Ridenti aponta que, em face ao processo de transição propiciado pela eleição de 1985, com Tancredo Neves/ José Sarney, algumas canções da década de 1960 foram tomadas como símbolo da retomada do poder pelos civis, inclusive “Vai Passar”, de Chico Buarque. CF: RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

³²¹ Ultraje a Rigor. **Inútil**. Álbum. Nós vamos invadir sua praia, WEA, 1985.

³²² ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. “Como é que eu vou crescer sem ter com que me revoltar”: Rock, política e juventude nos anos 80. In: I Congresso internacional de estudos do rock. **Anais...** Cascavel. CD-ROM.

banda Ultraje a Rigor aos fatos políticos supramencionados foi realizada pelo historiador Paulo da Encarnação, mas pode ser também encontrada no livro “Brock: o rock brasileiro dos anos 80”, do jornalista Arthur Dapieve³²³. Utilizamo-nos dela, neste trabalho, no intuito de realizar uma contraposição ao discurso da Revista Veja, que, mediante uma análise simplista, menciona que alguns roqueiros desse período “transformaram o bom humor na ponta de lança das paradas de sucesso”, não percebendo que, mesmo nas letras debochadas, existiu uma politização por parte de músicos que atuaram no período em questão.

Assim como a banda Ultraje a Rigor, as bandas Legião Urbana e Titãs não seguiam cartilhas de partidos políticos: “Nossa música não é partidária [...] Tratamos os temas políticos e sociais sob uma ótica desiludida e amargurada”.

O trecho é parte da entrevista do integrante da banda Titãs, Arnaldo Antunes, entrevista concedida à Revista Veja³²⁴. No trecho também podemos evidenciar o desencanto partidário dos roqueiros da década de 1980. A desfiliação partidária foi característica do *rock* feito neste período, sua politização diferenciava-se da praticada pelos músicos da MPB dos anos de 1960. Assim, enquanto os emepibistas praticaram uma arte engajada na qual se destacava a música de protesto e de esquerda, os roqueiros representaram em suas canções um Brasil politicamente desgastado pela ditadura militar, mas, sem necessariamente empunharem nenhuma bandeira de partidos políticos.

Do mesmo modo, o período que antecedeu a ascensão do *rock* brasileiro serviu para alicerçar as bases de um processo de construção de identidade para esse gênero no qual a cristalização de um mercado de bens culturais voltados à música *rock* é uma característica marcante do período. A consolidação desse mercado de consumo, voltado primordialmente para a juventude, talvez seja a faceta que defina a década de 1980, pois, sem a circulação e o consumo desses produtos, o *rock* talvez não ocupasse o lugar de destaque no cenário musical brasileiro do período. Todavia, esse processo só foi possível devido à acentuada produção cultural desenvolvida pela juventude³²⁵ no contexto de abertura política e da redemocratização

³²³ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996 (Coleção Ouvido Musical).

³²⁴ [Autor não informado]. Política da pauleira. **Revista Veja**. Edição 1012, Janeiro de 1988. Editora Abril. p. 113. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

³²⁵ Reconhecemos também a atuação dos diretores e dos produtores musicais nesse processo. Todavia, esses agentes atuam em um ambiente profissional de produção das canções e não no universo de criação de formação de bandas — de que já falamos neste capítulo.

que ocorreu em finais da década de 1970 e não somente por causa da atuação da indústria cultural.

CAPÍTULO IV

No quarto capítulo apresentamos alguns aspectos que marcaram o início da formação da banda Legião Urbana, como ocorreu a sua inserção no mercado fonográfico e o processo de gravação de seus discos, enfatizando a primeira experiência do grupo em um estúdio como músicos profissionais. Em um segundo momento, investimos nas análises das canções, sendo uma faixa por disco: “Geração Coca-Cola”, do LP “Legião Urbana” (1985); “Fábrica”, do disco “Dois” (1986); “Que país é este”, com o disco “Que país é este — 1978/1987”; e “1965 (Duas Tribos)”, com o LP “As Quatro Estações”. O objetivo é focar nas composições que, segundo nosso entendimento, transmitem, de forma direta, uma crítica à situação sociopolítica do Brasil da década de 1980, trazendo à luz das discussões temas que envolvam o processo de produção e de circulação da obra de Renato Russo enquanto integrante da banda Legião Urbana.

4.1 A gênese da Legião Urbana

A banda Legião Urbana lançou sete álbuns de estúdio. Renato Russo lançou dois discos em carreira solo³²⁶. Em 1996, a banda findou suas atividades em decorrência do falecimento de seu vocalista/letrista, contudo ainda hoje o grupo desponta como um marco de vendas³²⁷ sob o selo da gravadora EMI-Odeon. Após ter findado suas atividades, a banda ou, melhor, a marca/selo Legião Urbana lançou outros discos, sendo que a maioria eram gravações ao vivo da década de 1990 ou sobras das gravações de estúdio. Mesmo assim, no entanto, o percurso trilhado ao estrelato se desenvolveu, por vezes, em caminhos tortuosos e difíceis, tanto pela concorrência com as outras bandas que despontaram no cenário musical brasileiro em decorrência da abertura das portas das grandes gravadoras, como pelos problemas gestados no universo particular de Renato Russo e demais integrantes da Legião Urbana. Ademais, as dificuldades em ser reconhecido artisticamente no mercado fonográfico no início da carreira fomentaram o início das atividades da banda.

³²⁶ Os discos são: “*The Stonewall Celebration Concert*” (1994) e “*Equilíbrio Distante*” (1995), ambos sob o selo da gravadora EMI-ODEON.

³²⁷ DAPIEVE, Arthur. “*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*”. In: **Renato Russo: o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.



FIGURA 4 – Renato Russo tocando craviola (primeiro à direita) e Eduardo Paraná no violão, foto de 1982, divulgando o que seria o terceiro *show* da Legião Urbana.

No início dos anos de 1980, Renato Russo “[...] alugou uma sala no Edifício Brasília Rádio Center para iniciar um novo projeto em parceria com o baterista Marcelo Bonfá, o guitarrista Eduardo Paraná e o tecladista Paulo Paulista”³²⁸. Surgiu assim a Legião Urbana.

Com a primeira formação, a banda Legião Urbana realizou alguns *shows* nas cercanias de Brasília. Entretanto, o estilo musical de Eduardo Paraná não coincidiu com o formato do som do restante do grupo, pois a formação clássica do músico o levava a longos de guitarra e a Legião Urbana ainda estava imbuída do “espírito punk”³²⁹.

Após a saída de Eduardo Paraná, o guitarrista Iko Ouro-Preto entrou na banda. Depois de participar de alguns ensaios e às vésperas da realização de um *show* agendado no auditório da Associação Brasileira de Odontologia, em Brasília, o músico resolveu deixar a banda. O evento era uma oportunidade esperada pelos músicos para demonstrarem seu trabalho ao grande público. Às pressas, um novo guitarrista foi convidado para entrar na banda. Nesse meio tempo, o tecladista Paulo Paulista optou por também deixar o grupo. Assim, “[...] foi como um trio – Renato, Bonfá e Dado – que se cristalizou a formação do Legião Urbana”³³⁰.

³²⁸ ROCHEDO, Aline do Carmo. “Os filhos da revolução”: a juventude urbana e o rock dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, 2011, p. 65. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1525.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2014.

³²⁹ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 131 (Coleção Ouvido Musical).

³³⁰ Idem.

Desde a sua adolescência, Renato Russo cultivou o hábito de registrar em cadernos e diários suas experiências cotidianas e suas projeções acerca do futuro. Em um desses escritos, o músico relatou aqueles que seriam os primeiros passos da banda Legião Urbana, na qual atuou até a segunda metade da década de 1990.

A banda foi formada em agosto de 1982, por Marcelo Bonfá e Renato Russo [...] e a guitarra de ritmo de Dado Villa-Lobos. [...] A primeira apresentação, em um Festival de Rock de Patos de Minas [...] Outro fator digno de nota aqui, é que os brasileiros só aceitam o que é canonizado pelo eixo mídia impressa – TV – juventude Rio/Sampa³³¹.

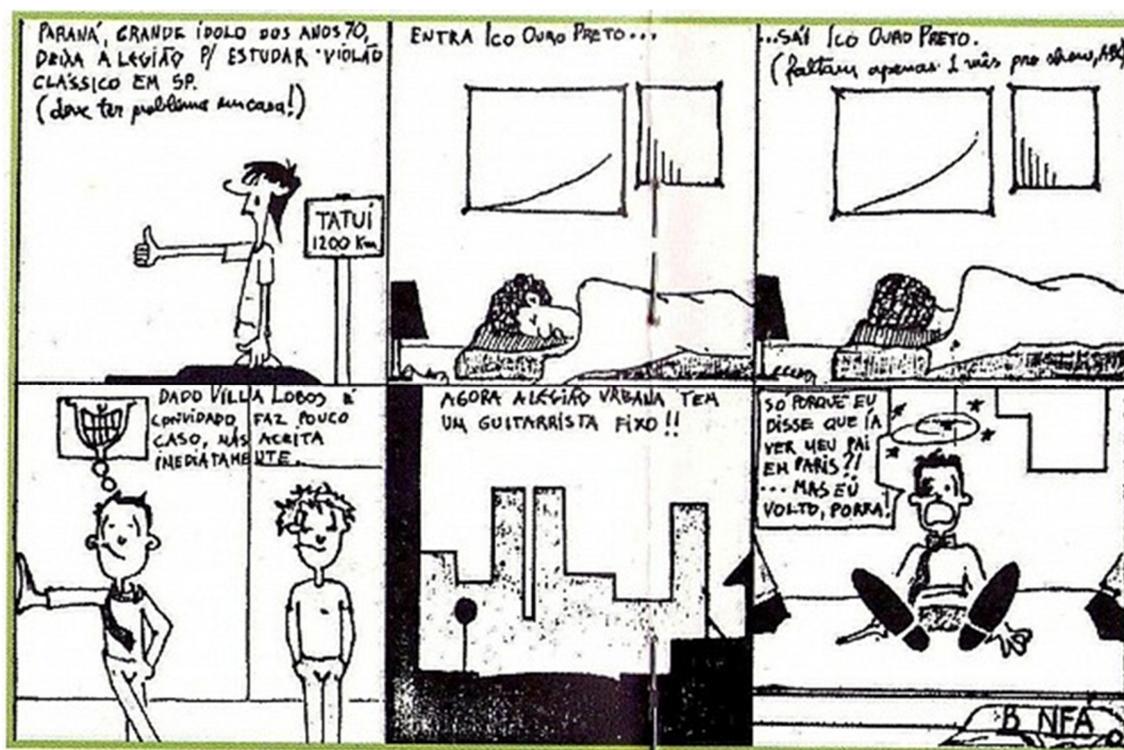


FIGURA 5 - Ilustração assinada por Marcelo Bonfá representando o episódio envolvendo as trocas de guitarristas que antecederam a cristalização da banda Legião Urbana.

Fonte: Encarte do LP “Que país é este - 1978/1987” – EMI-Odeon, 1987³³².

Além do relato da formação da banda, o músico menciona a dificuldade de adentrar e ser reconhecido artisticamente no cenário musical brasileiro do período³³³. As bandas que

³³¹ Show Bizz, ed. 147, outubro de 1997, São Paulo: Editora Azul.

³³² Artistas: Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá, Renato Rocha; Direção artística: Jorge Davidson; Produção: Mayrton Bahia; Foto de capa: Renato Junqueira; Fotos de encarte: Marcelo Benzaquém, Renato Junqueira; Projeto gráfico: Fernanda Villa-Lobos.

chegavam ao estrelato invariavelmente pertenciam ao Rio de Janeiro ou a São Paulo. Em Brasília, integrantes da cena musical local organizaram festivais onde diversas bandas se revezavam em apresentações nos palcos e o intuito desses eventos era divulgar o *rock* brasileiro, chamando a atenção do público e, conseqüentemente, das gravadoras. No que tange à Legião Urbana, o grupo contou com o apoio da banda Paralamas do Sucesso³³⁴ para obter contato com a gravadora EMI-Odeon.

Por intermédio dos Paralamas do Sucesso, que já eram reconhecidos nacionalmente, chegou à gravadora EMI uma cópia com algumas canções gravadas por Renato Russo, ainda em carreira solo. Os Paralamas do Sucesso também gravaram canções compostas por Renato Russo — a canção “Química³³⁵ —, bem como utilizaram músicas da banda Legião Urbana em seu repertório de *shows*³³⁶. Essas práticas estimularam o interesse da gravadora EMI-Odeon pela produção artística de Renato Russo. Entretanto, na fita entregue à gravadora constava a canção “Geração Coca-Cola”, em uma versão cantada por Renato Russo apenas utilizando o violão. Houve um estranhamento quando o trio brasileiro desembarcou em São Paulo e se apresentou a gravadora, pois, como Renato Russo afirmaria mais tarde, a EMI-Odeon esperava apenas por um “Bob Dylan do cerrado”³³⁷.

No caso da canção “Geração Coca-Cola”, é relevante a análise não só da letra, mas do processo de criação da canção. No documentário lançado pela MTV³³⁸ em 2006, que reúne entrevistas de Renato Russo acerca do início de sua carreira e da cena musical brasileira, o músico aponta que o estranhamento entre músicos e gravadora se deu por causa da estética musical que a gravadora queria imprimir na sonoridade da banda. Segundo Renato Russo, o formato da sonoridade estava voltado a uma linha acústica vinculado ao *folk*. Assim, o uso acentuado de violões não coincidia com a linha *punk* empregada pela banda. Várias dissidências marcaram o início da produção do primeiro LP, até que o jornalista José Emílio

³³³ Apesar da disseminação de um considerável número de gravadoras independentes pelo território nacional, ainda hoje Rio de Janeiro e São Paulo figuram como uma espécie de trampolim ao estrelado. Em parte, isso se deve à permanência das grandes gravadoras nesses centros e do forte poder midiático que emana das grandes redes de televisão localizadas nessas duas capitais.

³³⁴ A banda Paralamas do Sucesso é formada por Hebert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone. A banda continua na ativa, possuindo lugar de destaque no cenário do *rock* brasileiro.

³³⁵ Paralamas do Sucesso. “**Química**”. Álbum: Cinema mudo. EMI-Odeon, 1983. [faixa 8].

³³⁶ DAPIEVE, Arthur. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 131 (Coleção Ouvido Musical).

³³⁷ **Renato Russo**. Entrevistas MTV, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a8S3tNW3tY8>>. (38 min.).

³³⁸ **Renato Russo**. Entrevistas MTV, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a8S3tNW3tY8>>. (39 min.).

Rondeau intermediou a produção do primeiro disco da banda que teve a supervisão de Mayrton Bahia, produtor que acompanhou a banda em seus trabalhos futuros.

A explanação sobre esta situação serve-nos para entender o processo de produção do disco, o episódio marcou a presença do jornalista que, neste caso, atuou diretamente no trabalho do grupo como intermediário na relação entre produtor e músicos indo além da disseminação midiática³³⁹ ou no auxílio da formação de mercado e consumo.

No que tange à produção, ela ficou a cargo de produtores, técnicos de som e músicos contratados para compor os arranjos. Dificilmente os músicos da formação original da banda tocam. Invariavelmente, eles só acompanham o trabalho dos técnicos e o único a atuar diretamente na gravação do disco é o cantor, que insere os vocais na gravação já realizada no interior do estúdio. Nesse processo podemos evidenciar a estandardização ou a padronização da arte, prisma pelo qual Adorno percebia toda produção cultural artística, assim vinculando-a a um único fim, qual seja, o lucro³⁴⁰. As mesmas condições de produção e difusão artística já eram observadas por Othon Jambeiro³⁴¹ em finais de 1960 e início de 1970. Para o autor, a composição findava apenas o trabalho de criação do artista. Como fenômeno social, a canção só se completaria através de um processo de comunicação e difusão da arte, processo esse em que a figura do diretor comercial adquiria lugar de destaque.

A supremacia do diretor comercial da gravadora parece estar ostensivamente cristalina. Ele é a chave do sucesso e, conseqüentemente, detém as possibilidades de ascensão social buscadas pelos iniciantes. [...] ele (o diretor) orienta o gosto do público, detendo nas suas mãos o poder de ditar a moda em canção popular, e o controle das posturas estéticas dos próprios artistas³⁴².

Jambeiro chama, então, atenção para esse outro agente do processo de criação da canção, o diretor comercial. É ele o responsável pela contratação e pelos investimentos aplicados na carreira dos artistas. Assim, quanto mais investimentos na produção e na promoção de uma obra, maiores são as chances de ela alcançar êxitos na receptividade e na lucratividade com a venda de discos. Para o autor, a “canção de massa” enquadra-se no conceito de cultura de massa, esta última subordinada às leis econômicas de mercado.

³³⁹ MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao *mainstream***. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

³⁴⁰ ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. [edição eletrônica].

³⁴¹ JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: as condições da produção**. São Paulo: Pioneira, 1975.

³⁴² Idem, p. 22.

Outrossim, o artista não tem “[...] autonomia para escolher quando lançar um disco seu ou que músicas deve gravar³⁴³”.

Cabe ressaltar que Jambeiro não tomou especificamente o *rock* como objeto de pesquisa. Suas considerações auxiliam, todavia, no entendimento acerca do processo de criação e de comercialização musical. A produção de discos realizada em uma linha de montagem já era realidade na década de 1970. Entre as etapas desse processo de produção, Márcia Tosta Dias³⁴⁴ aponta a concepção e o planejamento de produção, preparação do artista, do repertório e da gravação, gravação em estúdio, difusão, divulgação, dentre outros procedimentos. Todavia, a dinâmica desse processo de produção, que envolvia vários agentes e que continuou na década de 1980, não tirou a autonomia dos artistas na produção cultural ou na arte de conceber/compor uma obra. A indústria fonográfica, conquanto mesmo procurando uniformizar a produção musical através de um processo de racionalização do trabalho ou adaptando seus produtos aos gostos dos consumidores, não suprime a identidade artística de um cantor ou de uma banda de *rock*³⁴⁵.

O lançamento do primeiro LP do grupo Legião Urbana demorou cerca de um ano para ter uma boa receptividade comercial. Para Dapieve³⁴⁶, isso se deu devido ao lançamento do disco em época inadequada, que ocorreu às vésperas do Rock in Rio. Para o jornalista e crítico musical, o “megaevento” acabou por prejudicar a circulação da obra³⁴⁷. Não obstante, a gravação do primeiro disco da Legião Urbana foi marcada pela entrada do baixista Renato Rocha³⁴⁸ na banda.

³⁴³ Ibidem, p. 14.

³⁴⁴ DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

³⁴⁵ Poderíamos falar da identidade roqueira de um modo geral, todavia nos restringimos ao objeto da pesquisa tendo em vista a formação de bandas formadas criadas sob a tutela de grandes gravadoras.

³⁴⁶ DAPIEVE, Arthur. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p.132 (Coleção Ouvido Musical).

³⁴⁷ A mesma situação é lembrada por Renato Russo no documentário produzido pela MTV. In: **Renato Russo**. Entrevistas MTV, 2006. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=a8S3tNW3tY8>>.

³⁴⁸ ROCHEDO, op, cit., p. 65. Como aponta a autora, Renato Russo apresentava um quadro de depressão nessa época e teria cortado seus pulsos. Renato Rocha teria então sido convidado a tocar baixo na banda. O músico permaneceu na Legião Urbana até 1989. Divergências estéticas fizeram com que o baixista deixasse a banda.

A Legião Urbana não ficou conhecida por desenvolver uma sonoridade complexa, extremamente elaborada, porém, no conjunto da obra, sonoridade e vocal, a banda soava bem³⁴⁹. Conforme Renato Russo³⁵⁰ a definiu, a banda

Legião Urbana é um conjunto musical brasileiro que canta letras em português a partir de uma batida quatro por quatro e a partir de uma experiência urbana do que é ser um jovem brasileiro vivendo a partir dos anos 70 [...] Então, às vezes eu acho que as pessoas não percebem, mas tem um traço romântico muito forte, tem um traço narrativo muito forte nas letras e, na parte instrumental, tem algumas coisas assim, brasileiras, especialmente a batida, porque o quatro por quatro está muito presente no Brasil. Então, assim... pode não ter algumas coisas de samba, mas tem coisas que remetem à modinha, ao xaxado, ao xote, se bem que agente não pensa muito nisso não. A gente começou imitando as bandas inglesas mesmo.

De formação *punk*, a Legião Urbana se caracterizou pela temática das letras de suas canções que traziam o lirismo e o político de uma maneira clara e de fácil entendimento. A presença de palco de Renato Russo e suas apresentações performáticas também eram marcas da banda. O carisma e a maneira de interpretar as canções despertavam a atenção do público com o qual o vocalista invariavelmente interagiu nos *shows*. Finnegan³⁵¹ sugere uma proposta de análise que não separe o texto da canção da *performance* artística. Para a autora, a arte é expressa nas modulações da voz com a *performance* artista.

Nessa perspectiva, então, uma canção – ou um poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento informático.

É nesse sentido que, ao considerar o *rock* praticado por Renato Russo como arte de contestação, levamos em conta o conjunto da obra do músico e sua banda em diversos aspectos, como suas letras, seu timbre de voz e a sonoridade da Legião Urbana. Sua apresentação performática, que despertava a atenção do público tanto pelo fato de o músico subir ao palco segurando uma rosa vermelha, como pela imitação de uma dança que, segundo o músico, foi criada por Jim Morrison, vocalista da banda The Doors, mas que serviria para

³⁴⁹ VOLPATO, Cadão. **A passagem do professor aloprado**. Revista Piauí. Edição 010, julho de 2007.

³⁵⁰ Renato Russo. Entrevistas MTV, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a8S3tNW3tY8>.

³⁵¹ FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 23-24.

Renato Russo³⁵² se expressar quando sentisse “determinada coisa”. Se a carreira do letrista não tivesse suas raízes no *punk* brasileiro ou se ele tivesse se dedicado a outro gênero musical, como samba, sertanejo, dentre outros, dificilmente a Legião Urbana teria alcançado um lugar de destaque no cenário musical brasileiro.

4.2 Os discos

O clima de descontentamento popular perante a ditadura civil-militar se acentuou a partir da segunda metade da década de 1970. Além da incapacidade dos militares em atender as demandas socioeconômicas do país, esse foi o quadro favorecido pela abertura política e pelo processo de redemocratização iniciado no início da década. Não fosse composta em 1978, livre das exigências profissionais impostas pela indústria fonográfica e do contexto a qual se insere, a letra da canção “Geração Coca-Cola”³⁵³ talvez não representasse de tal maneira o sentimento de descontentamento de parte da juventude desse período.

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês
Nos empurraram com os enlatados
Dos U.S.A., de 9 às 6

Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola

Depois de 20 anos na escola
Não é difícil aprender
Todas as manhas do seu jogo sujo
Não é assim que tem que ser

Vamos fazer nosso dever de casa
E aí então vocês vão ver
Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião

³⁵² Renato Russo, 1994. In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000.

³⁵³ Legião Urbana. **Geração Coca-Cola**. Álbum: Legião Urbana, EMI-ODEON, 1985. Esta referência é a da canção gravada pela Legião Urbana em 1985, já contratada pela gravadora EMI-Odeon.

Somos o futuro da nação.
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola

Depois de 20 anos na escola
 Não é difícil aprender
 Todas as manhas do seu jogo sujo
 Não é assim que tem que ser

Vamos fazer nosso dever de casa
 E aí então vocês vão ver
 Suas crianças derrubando reis
 Fazer comédia no cinema com as suas leis

Somos os filhos da revolução
 Somos burgueses sem religião
 Somos o futuro da nação
 Geração Coca-cola
 Geração Coca-cola
 Geração Coca-cola
 Geração Coca-cola.

A canção, lançada no primeiro disco da Legião Urbana em 1985, fez parte do repertório do Aborto Elétrico. Iniciamos a análise da letra pelo seu refrão emblemático, pois “somos os filhos da revolução” evoca a preocupação dos militares na utilização do termo “revolução” em detrimento da terminologia “golpe”³⁵⁴, que foi o que caracterizou a tomada do poder em 1964. É perceptível nos versos que Renato Russo não se desvencilha da ideia de ter crescido no período da ditadura, razão pela qual alguns historiadores, como José Murilo de Carvalho³⁵⁵, os chamam de “filhos da ditadura, crescidos em ambiente de repressão e censura”. Todavia, mesmo nascendo em um ambiente vigiado pelas Forças Armadas e “programados a receber” o que o sistema lhes direciona, há, no discurso dos jovens identificados na letra de “Geração Cola-Cola”, uma atitude de afrontamento ao poder institucionalizado. Contra o silêncio impingido, havia o processo de abertura política e o movimento da redemocratização, que possibilitaram expressar os versos “e aí então vocês vão ver/ suas crianças derrubando reis/ fazer comédia no cinema com as suas leis”. Executada, a canção revela a agressividade e a rejeição de uma parcela da juventude acerca da situação sociopolítica do Brasil dos anos finais de ditadura, fatores esses expressados não somente na

³⁵⁴ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

³⁵⁵ CARVALHO, José Murilo de. Decantando a República - O Brasil de Noel a Gabriel. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). **Retrato em branco e preto da nação brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 38.

letra da canção, mas, também, nos vocais gritados e na sonoridade frenética do *punk* aliada aos acordes de guitarras *new waves*.

Nos versos “quando nascemos fomos programados/ a receber o que vocês/ nos empurraram com os enlatados/ dos U.S.A., de nove as seis” podemos perceber a relação entre o jovem e a prática do consumo. Há uma recusa à imposição comercial dos “enlatados” e seriados de TV norte-americanos que se tornaram populares durante a ditadura, isso devido ao grande consumo de aparelhos televisores propiciado pela abertura da economia brasileira aos mercados norte-americanos. Além de denotar a recusa de uma parcela da juventude à enxurrada de bens de consumo provindos da indústria estadunidense, a canção pode servir de prisma para o entendimento da consolidação de uma identidade musical *rocker* do período, pois 1978 é o ano da revogação do AI – 5. No caso, a supressão do ato concedeu uma maior liberdade de expressão cultural, houve também um afloramento dos sentimentos hedonistas que foram ferrenhamente combatidos pelos ideais de moral impostos pelo poder militar.

Quando a Legião Urbana lançou seu primeiro LP, o Brasil vivia a expectativa de uma nova eleição, pois “[...] eleger o presidente da República, naquele momento representava a forma de reestabelecer a democracia, rompendo com a representação das indiretas do pós-1964”³⁵⁶. Entrementes, a Emenda Constitucional Dante de Oliveira, que preconizava as eleições diretas, não foi aprovada e a eleição de 1985 ocorreu realizada pelo chamado Colégio Eleitoral. O clima de insatisfação política perduraria por mais alguns anos. Além da realização do Rock in Rio, o clima eleitoral pode ter influenciado na recepção e no consumo do primeiro disco da Legião Urbana, que alcançou sucesso no fim de 1985.

O segundo LP da Legião Urbana saiu em 1986, quando as músicas do álbum de estreia ainda tocavam na maioria das rádios do Brasil. No entanto, “Dois”³⁵⁷ surpreendeu as expectativas da gravadora, que esperava vender cinco mil cópias, mas já se aproximava de cem mil discos vendidos nas primeiras semanas. Dapieve³⁵⁸ aponta que a sonoridade da banda trouxe algumas mudanças no segundo disco, pois a politização *punk* do primeiro álbum deu lugar ao lirismo pós-*punk*, marcada pela utilização de violões e de teclados nas canções. Algumas canções realmente atestam as afirmações de Dapieve, como é o caso da canção

³⁵⁶ KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP: 2001. p. 69.

³⁵⁷ **Legião Urbana**. Álbum: Dois, EMI-ODEON, 1986.

³⁵⁸ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 131 (Coleção Ouvindo Musical).

”Eduardo e Mônica” — marcada pelo uso de violões e de “Tempo Perdido” — influenciada pelo *new wave* da banda The Smiths. É, porém, no lado B do disco que vamos encontrar composições realmente politizadas em uma linguagem clara e direta. “Fábrica”³⁵⁹ é uma dessas canções. Trazendo as marcas da influência *punk*, a canção inicia-se com um solo de guitarra que é quebrado pelas inserções da bateria e do contrabaixo na música. A letra pode ser entendida como uma visão da classe trabalhadora brasileira que chegava à década de 1980 exaurida por uma política governamental que a espoliava. Do mesmo, pode expressar a luta histórica entre trabalhadores e capitalistas no cenário mundial.

Nosso dia vai chegar
Teremos nossa vez
Não é pedir demais
Quero justiça
Quero trabalhar em paz
Não é muito o que lhe peço
Eu quero um trabalho honesto
Em vez de escravidão

Deve haver algum lugar
Onde o mais forte
Não consegue escravizar
Quem não tem chance

De onde vem à indiferença
Temperada a ferro e fogo?
Quem guarda os portões da fábrica?

O céu já foi azul, mas agora é cinza
O que era verde aqui já não existe mais
Quem me dera acreditar
Que não acontece nada de tanto brincar com fogo
Que venha o fogo então

Esse ar deixou minha vista cansada
Nada demais

Os versos iniciam-se sob a ótica de um narrador que pode ser entendido como um trabalhador ou como a classe trabalhadora em seus mais variados setores. Assim, os versos “Nosso dia vai chegar/ teremos nossa vez” oferecem a perspectiva de esperança, porém o narrador não deixa transparecer a proximidade temporal para que tal ocasião se concretize. A busca por um lugar “onde o mais forte não consegue escravizar” parece não encontrar refúgio

³⁵⁹ Legião Urbana. **Fábrica**. Álbum: Dois, EMI-Odeon, 1986.

ou soluções para os problemas enfrentados pela classe trabalhadora que almeja a “justiça” e o “trabalho honesto”.

Ao se indagar acerca “de onde vem à indiferença”, o narrador transmite o sentimento que se assemelha a um misto de ironia e melancolia, pois sabe que o torpor que o condiciona a uma vida de “escravidão” emana do poder governamental caracterizado pela repressão política e favorecimento do grande capital³⁶⁰. O mesmo poder o marcou a “ferro e fogo” com uma política de arrocho salarial na qual a força de trabalho se dilapidou em detrimento da concentração de riqueza nas mãos de uns poucos. Assim, o “céu [que] já foi azul/ mas, agora é cinza” denota a impressão de tristeza, de melancolia e de enfado³⁶¹, sentimentos estes que segundo Jean Chevalier são representados pela cor cinza. Tais sentimentos fomentaram o cotidiano de muitos brasileiros durante a ditadura civil-militar.

Passando por período de calma nas vendagens após seu primeiro mês de lançamento, o disco “Dois” bateu novos recordes, alcançando a marca das oitocentas mil cópias vendidas³⁶². Entretanto, o sucesso alcançado pela Legião Urbana revelou também a avidez da indústria fonográfica. Devido aos índices de vendagens atingidos pelo grupo, que se revelavam altos para os padrões da época, a gravadora EMI-Odeon cogitou o lançamento do terceiro para 1987.

Mediante as pressões que o grupo passou a sofrer pela gravadora, em dezembro de 1987 saiu o terceiro LP da Legião Urbana, intitulado “Que país é este (1978/1987)”. O recorte temporal que veio entre parênteses no nome do disco era uma referência à maior parte das músicas que constavam no LP, originárias do repertório composto por Renato Russo durante sua estadia no Aborto Elétrico entre 1978 e 1982. Reunindo nove músicas, apenas duas eram composições inéditas. A pressão da gravadora, aliada à falta de “inspiração” (como afirmou o próprio letrista) foram motivos para o lançamento do disco. Segundo Dapieve, no ano de 1987, diante do aquecimento econômico alcançado pelo Plano Cruzado, “[...] a gravadora pressionava a galinha dos ovos de ouro a pôr mais um disco antes do natal”³⁶³.

³⁶⁰ MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil recente**: 1964-1992. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 67.

³⁶¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 248.

³⁶² DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 134 (Coleção Ouvido Musical).

³⁶³ DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo**: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

A faixa que abriu o disco, e que deu nome ao terceiro trabalho da Legião Urbana, foi a canção “Que país é este”³⁶⁴.

No Amazonas, no Araguaia iá, iá,
 Na baixada fluminense
 Mato grosso, Minas Gerais e no
 Nordeste tudo em paz
 Na morte o meu descanso
 Mas o sangue anda solto
 Manchando os papéis e documentos fiéis
 Ao descanso do patrão
 Que país é este?
 Que país é este?
 Que país é este?
 Que país é este?
 Terceiro mundo, se for
 Piada no exterior
 Mas o Brasil vai ficar rico
 Vamos faturar um milhão
 Quando vendermos todas as almas
 Dos nossos índios num leilão
 Que país é este?
 Que país é este?
 Que país é este?
 Que país é este?

A introdução da canção é realizada com uma *performance* entre bateria e baixo, rompida então por um solo de guitarra. A sequência repetitiva dos três acordes que compõem a música, marcada pela presença de baixo, guitarra e bateria, denota a simplicidade preconizada pelo *punk rock* (três acordes sequenciais), que continuava a exercer forte influência na obra de Renato Russo. À exceção da sofisticação empregada em sua gravação, a canção “Que país é este” lançada em 1987 nada trazia de novo de sua primeira versão, criada em 1978. Para além da estética *punk* empregada na sonoridade, a letra supracitada é talvez a que mais exprima, de forma clara e objetiva, o sentimento de descontentamento e de inconformismo da maioria da população brasileira do pós-milagre econômico nas esferas econômicas, sociais e políticas.

Um dos aspectos que perduraram negativamente no Brasil depois a derrocada do milagre econômico foi a desproporção entre o avanço econômico e o abandono dos programas sociais do Estado. Calcado em uma política voltada para o favorecimento do grande capital figurado pelas grandes empresas particulares e estatais³⁶⁵, as manobras econômicas realizadas

³⁶⁴ Legião Urbana. **Que país é este**. Álbum: Que país é este – 1978/1987, EMI-ODEON.

³⁶⁵ MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil recente**: 1964-1992. 4. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 31-32.

no Brasil durante a ditadura civil-militar desconsideraram os problemas sociais da população local, fazendo emergir uma grande massa de pessoas miseráveis que fizeram por aumentar o contingente das favelas que circundavam a sociedade abastada. Essas causas e efeitos nos levam a considerar que os primeiros versos cantados por Renato Russo na canção “Que país é este”, “nas favelas/no senado/ sujeira pra todo lado/ ninguém respeita constituição”, representam não só a incapacidade do Estado em amparar as classes populares, mas, o total descompromisso com as prerrogativas do Estado Democrático de Direito no que tange aos serviços básicos que garantem constitucionalmente a dignidade humana.

Como já mencionado, Renato Russo pertencia à classe média brasiliense. Para o músico, os efeitos da crise econômica não tiveram a mesma intensidade como para os setores das classes populares. Todavia, a condição sociopolítica brasileira, especificamente a situada na década de 1970, ficou registrada em “Que país é este”. No encarte do LP lançado em 1987 Renato Russo mencionava algumas das razões que justificavam o lançamento do disco com canções compostas na década anterior.

Muito mais ainda o inconformismo juvenil, por pura diversão [...] As letras destas nove canções refletem uma ingenuidade adolescente, mas só por terem sido escritas há quase nove anos atrás. A temática continua atual, às vezes até demais. “Nas favelas no senado, sujeira pra todo lado” é, de certa forma, adolescente e ingênuo, mas, depois de uma letra como “Índios”³⁶⁶, que trata do mesmo assunto, para onde ir? Há uma diferença entre as duas e o que mudou?

A passagem aponta para um “inconformismo juvenil”, elemento preponderante no movimento *punk* no qual orbitavam a Turma da Colina, a banda Aborto Elétrico e as demais bandas brasilienses em finais da década de 1970, época na qual a canção foi composta. Ao mencionar que “a temática continua atual”, o músico dá margem para situarmos a canção em 1987, quando a canção foi lançada sob o selo da gravadora EMI-Odeon. Nesse período, a posição social ocupada por Renato Russo e os integrantes da Legião Urbana distinguia-se abruptamente de outrora, nos tempos da banda Aborto Elétrico. Consagrados artisticamente, os músicos da Legião Urbana talvez não estivessem enfrentando os mesmos problemas da maioria da população brasileira. Mesmo sob o presidencialismo civil, a maioria da população continuava amargando com as crises econômicas herdadas do período ditatorial, pois as

³⁶⁶ A Canção “Índios” foi lançada no segundo LP da banda Legião Urbana. Legião Urbana. “Índios”. Álbum: Dois, EMI-ODEON, 1986.

coalisões partidárias que antecederam as eleições de 1985³⁶⁷ funcionaram como um rearranjo entre classes onde o conservadorismo foi a faceta mais visível desse processo.

Com efeito, o governo liberal-democrático do presidente José Sarney não apresentou propostas para sanar os problemas sociais do Brasil. Ao contrário, no seu governo continuou “a sujeira pra todo lado”, como então cantaria Renato Russo em 1987. Assim, quando os militares retornaram aos quartéis, a situação sociopolítica do Brasil pouco havia mudado.

José Murilo de Carvalho³⁶⁸, ao analisar a letra da mesma canção, salientou que esta “poderia ter sido escrita em 2001”, (ano em que o autor realizou a análise), pois sua temática permanecia atual. Nesse sentido, percebemos uma continuidade histórica de fatores que foram representados por Renato Russo ainda em 1978, na canção “Que país é este”. Os mesmos problemas e/ou dilemas continuaram a ser evidenciados na década seguinte, no lançamento do terceiro LP. Por fim, um relativo descaso com as questões sociais e políticas foram notadas na análise de Carvalho mais de vinte anos após a composição da letra.

Além dos temas supracitados, a canção tocava na questão dos movimentos de resistência organizados durante a ditadura. Nos versos “no Amazonas / no Araguaia iá iá / na baixada fluminense / no Mato Grosso, Minas Gerais / e no nordeste tudo em paz / na morte eu descanso”, o narrador faz referências a algumas guerrilhas montadas contra a ditadura militar. Se o “milagre econômico” foi a bandeira de propaganda governamental dos militares, a forte repressão e a tortura foram as marcas desse período. Um dos movimentos de resistência citados na letra da canção “Que país é este” é a Guerrilha do Araguaia. Constituído por jovens de esquerda, o movimento de resistência foi organizado pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B) e procurava obter o apoio da população local que vivia às margens do Rio Araguaia, no Norte do Brasil. Objetivando o poder sobre o Estado a partir uma revolução surgida no meio rural, os guerrilheiros suportaram por cerca de dois anos as investidas do Exército, até a guerrilha ser desmantelada. Estima-se que chegue a 76 o número de mortos na guerrilha do Araguaia. Os confrontos entre militares e guerrilheiros ocorreram nas proximidades do rio Araguaia, entre os estados do Pará, Maranhão e Tocantins (que, na época, pertencia ainda ao estado de Goiás) no início da década de 1970.

³⁶⁷ MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil recente: 1964-1992**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 77-78. Como apontam as autoras, as coalisões ocorreram durante toda a década de 1970.

³⁶⁸ CARVALHO, José Murilo de. Decantando a República - O Brasil de Noel a Gabriel. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). **Retrato em branco e preto da nação brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 34.



FIGURA 6 – Capa e contracapa do *compact disc* “Que país é este 1978/1987”³⁶⁹

Outro foco de resistência citado na canção ocorreu na Serra do Caparaó, divisa entre os estados do Espírito Santo e Minas Gerais entre 1966 e 1967, onde cerca de vinte homens organizaram a primeira investida contra os militares. Os integrantes desse movimento tentaram criar no Brasil uma guerrilha aos moldes do que foi a Sierra Maestra³⁷⁰. O resultado foi uma emboscada realizada pela polícia mineira, que capturou os opositores³⁷¹. Assim, os versos “na morte eu descanso/ mas o sangue anda solto/ manchando os papéis / documentos fiéis” fazem referências não somente ao fim que os guerrilheiros tiveram após serem capturados, mas à própria dinâmica que regia a tortura. Torturados, muitos opositores à ditadura desaparecem sem deixar rastros, permanecendo apenas seus nomes nas gavetas dos arquivos estatais em situação irresoluta. Após a saída de Garrastazu Médici da presidência da república, a repressão e a tortura passaram a ocorrer com menor intensidade, porém novas práticas surgiram como forma de coibir os opositores³⁷².

Apesar de a letra de “Que país é este” ser, ao nosso parecer, a forma mais direta de contestação que as canções de Renato Russo assumiram no LP lançado em 1987, as únicas canções a serem censuradas e a terem a radiodifusão proibida foram “Faroeste Caboclo” e “Conexão Amazônica”, que apresentavam conteúdos que feriam a “moral” e os “bons

³⁶⁹ Artistas: Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá, Renato Rocha, Renato Russo. Direção artística: Jorge Davidson; Produção: Mayrton Bahia; Foto de capa: Renato Junqueira; Fotos de encarte: Marcelo Benzaquém, Renato Junqueira; Projeto Gráfico: Fernanda Villa-Lobos.

³⁷⁰ Guerrilha cubana que, a partir de um pequeno grupo bem articulado, promoveu uma revolução.

³⁷¹ GUIMARÃES, Plínio Ferreira. **Caparaó, a lembrança do medo**: a memória dos moradores da região da Serra do Caparaó sobre o primeiro movimento de luta armada contra a ditadura militar – a guerrilha do Caparaó. Dissertação (mestrado em História), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.

³⁷² Podemos citar a censura e os ataques a bombas.

costumes” defendidos pelas classes médias urbanas³⁷³. No que tange à circulação e ao consumo de discos, “Que país é este – 1978/1987” confirmou o sucesso em vendas atingido nos dois discos lançados anteriormente, sendo a canção “Faroeste Caboclo” a mais executada do disco nas rádios brasileiras³⁷⁴.

Adorno e Horkheimer³⁷⁵ afirmavam que “os talentos pertencem à indústria muito antes que esta os apresente” ou não conseguiriam se adaptar tão prontamente às necessidades de consumo. De fato, a análise dos três primeiros lançamentos compactua com tal afirmativa, pois a maior parcela das canções lançadas no terceiro LP — sete das nove faixas — foi composta durante a fase de Renato Russo na banda Aborto Elétrico, uma década antes. Do mesmo modo, outras canções desse período foram usadas por Renato Russo em trabalhos anteriores ou posteriores ao terceiro disco. As canções do letrista também fomentaram o disco de estreia da banda brasileira Capital Inicial³⁷⁶, lançado em 1986. Houve, porém, na obra de Renato Russo, e da Legião Urbana, certa preocupação com o trabalho artístico realizado pelos músicos. O trecho da entrevista cedida pelo vocalista³⁷⁷ em 1988 atesta essa preocupação.

No momento em que escrevi as letras descobri que poderia também trabalhar rimas mais ricas, fui tentando aprimorar. Eu, pessoalmente, vou tentar não rimar verbo no intransitivo com verbo transitivo. Vou tentar fazer algo bom, porque vou ficar mais satisfeito e o trabalho será mais duradouro se tiver qualidade.

A preocupação do músico com o conteúdo de suas canções, estética/sonoridade e letras/composições, revelou-se também no lançamento do quarto disco da Legião Urbana. “As Quatro Estações”, lançado em 1989, acabou por bater os recordes de vendas estabelecidos pelos três primeiros discos e tornou-se o álbum mais vendido da banda³⁷⁸ (comparando-se também com os lançamentos futuros da Legião Urbana). No mesmo ano de

³⁷³ FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 108.

³⁷⁴ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 134 (Coleção Ouvido Musical).

³⁷⁵ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. Trad. Juba Elisabeth Levy, p. 6. In: **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002 Coleção Leitura. [edição eletrônica]

³⁷⁶ Referimo-nos às canções “Música Urbana” (Fê Lemos, Flávio Lemos, André Pretorius, Renato Russo), “Veraneio Vascaína” (Renato Russo, Flávio Lemos) e “Fátima” (Renato Russo, Flávio Lemos). In: Capital Inicial. **Capital Inicial**. Prod. Bozo Barreti. Polygram, 1986. (duração: 36: 27).

³⁷⁷ Renato Russo, 1988. In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 156.

³⁷⁸ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 138 (Coleção Ouvido Musical).

lançamento do LP, o vocalista³⁷⁹ apontava as características que marcavam as composições inseridas no disco.

O novo disco é todo político. Neste disco, a gente está falando do espiritual, e hoje em dia não existe mais nada político, para mim, do que o espiritual. Aliás, acho que esta é a questão crucial hoje em dia: a questão de você com seu lado religioso.

O fato de Renato Russo vincular o “religioso” ao “político” denota que as concepções de política haviam mudado no discurso do músico, pois agora, além da desfiliação partidária, ela assumia um vínculo com uma postura religiosa. Se até então Renato Russo afirmava desvencilhar-se das questões políticas em suas canções, agora assumia abertamente o lado contrário. Alguns fatores podem ser levados em consideração para uma suposta contradição discursiva. Para tanto, perceber a posição social do músico neste período é imprescindível para entendermos o que pode ter influenciado essa mudança em seu discurso, pois, conforme Chartier³⁸⁰, as representações do mundo social, embora fundadas na razão, são determinadas por interesses de quem as forjam, assim, torna-se necessário o relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. Assim, o reconhecimento artístico no cenário musical brasileiro permitiu ao músico adotar posturas e emitir opiniões sobre diversos assuntos a sua volta, esta abertura talvez ainda possível durante os trabalhos com o primeiro disco, porém, a realidade agora era outra.

Além da reafirmação dos altos índices de vendas, “As Quatro Estações” marcou a saída do baixista Renato Rocha, que deixou a banda por questões relacionadas ao desinteresse com o trabalho na banda³⁸¹ e à sonoridade buscada pela Legião Urbana. Renato Rocha não abria mão do *punk rock* na formação estética da banda, enquanto os outros integrantes buscavam uma sonoridade lírica, voltada para arranjos suavemente elaborados. É nesse sentido que Alves³⁸² argumenta que, entre 1978 e 1989, as canções da Legião Urbana saem de um ponto de partida *punk*, no qual há descrença em relação ao porvir, para se configurarem em uma esperança no futuro, que ficaram representadas no disco “As Quatro Estações”.

³⁷⁹ Renato Russo, 1989. In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 208.

³⁸⁰ CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 17.

³⁸¹ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 215.

³⁸² ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no deserto** – A Legião Urbana em seu próprio tempo. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia (MG) – UFB, Uberlândia, 2002.

Entretanto, as mudanças, tanto no formato do som da banda, como também nas temáticas das letras, talvez não fizessem tanto sentido ou fossem mais difíceis ao entendimento se fossem desvinculadas da vida pessoal de Renato Russo. No mesmo período do lançamento de “As Quatro Estações”, o músico assumiu sua opção homossexual, que ficaria expressa do refrão da canção “Meninos e Meninas”³⁸³.

Acho que gosto de São Paulo
Gosto de São João
Gosto de São Francisco e São Sebastião
E eu gosto de meninos e meninas.

Para não incorrer em chavões acerca do tema, só utilizamos os versos como fonte para demonstrar que a postura do músico ficou representada nessa canção. Ademais, outro fator que podemos considerar, nessa mesma fase de mudanças da vida do músico, foi o nascimento do seu único filho, fruto de uma relação efêmera.

A identidade de Renato Russo em vários momentos se confunde com a de sua obra, sendo ambas formadas a partir dos posicionamentos que o músico tomou durante sua vida e que ficaram registrados na maior parte de suas canções.

Quero me encontrar, mas não sei onde estou
Vem comigo procurar algum lugar mais calmo
Longe dessa confusão e dessa gente que não se respeita
Tenho quase certeza que eu não sou daqui.

Por vezes contraditórias ou indecisas, as posturas de Renato Russo se configuraram em uma identidade cultural que não se caracteriza como essência, mas, na prática de tomada posicionamentos ou, conforme Hall³⁸⁴,

Ao invés de pensarmos a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez como produção que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externa à representação.

Nesse sentido, pensando a identidade de Renato Russo, consideramos os fatores políticos, sociais e culturais que o cercavam. Esses elementos fomentaram a construção de sua identidade, articulando-a através de um processo de hibridização. Formada em um ambiente multicultural, a identidade se torna própria. Entretanto, mesmo afirmada na sociedade como

³⁸³ Legião Urbana. **Meninos e meninas**. Álbum: As quatro estações, EMI-Odeon, 1990.

³⁸⁴ HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico**. Volume temático: Cidadania, nº 24, 1996. p. 68.

pertencente a um determinado sujeito, neste caso, Renato Russo, a identidade é provisória, muda conforme se articulam os contatos com outras culturas, pois “[...] o ‘multiculturalismo’ não é uma doutrina, não caracteriza uma estratégia política e não representa um estado de coisas já alcançado”³⁸⁵.

Além das referências acerca de sua opção sexual e ao cristianismo católico evidenciados na letra da canção “Meninos e Meninas”, outras canções do disco “As Quatro Estações” refletem o multiculturalismo no qual o músico estava inserido. O “espiritual” fomentou a composição de várias outras canções, como “Monte Castelo”³⁸⁶, “[...] feita da junção de um soneto de Camões (...) com parte do Novo Testamento”³⁸⁷. No encarte do quarto LP da Legião Urbana, o letrista comentou sobre as fontes nas quais se debruçou para compor algumas canções. A canção que abre o disco, intitulada “Há Tempos”³⁸⁸, faz referência a um texto que, segundo Renato Russo, foi encontrado em uma igreja no ano de 1600 e que também pode ser atribuído a um autor hindu. Acerca da canção “Quando o sol bater na janela do teu quarto”³⁸⁹, o músico relata que está baseada em escritos budistas.

Com efeito, é na letra da canção “1965 (Duas Tribos)”³⁹⁰ que encontramos a contestação política direta, aos moldes do que veio a ser feito nos três discos anteriores.

Vou passar
 Quero ver
 Volta aqui
 Vem você
 Como foi
 Nem sentiu
 Se era falso
 Ou fevereiro
 Temos paz
 Temos tempo
 Chegou a hora
 E agora é aqui.
 Cortaram meus braços
 Cortaram minhas mãos
 Cortaram minhas pernas

³⁸⁵ HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2002. p. 53.

³⁸⁶ Legião Urbana. **Monte Castelo**. Álbum: As Quatro Estações. EMI-Odeon, 1989.

³⁸⁷ Renato Russo, 1990. In: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as ideias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000. p. 171.

³⁸⁸ Legião Urbana. **Há tempos**. Álbum: As Quatro Estações. EMI-Odeon, 1989.

³⁸⁹ Legião Urbana. **Quando o sol bater na janela do teu quarto**. Álbum: “As Quatro Estações”. EMI-Odeon, 1989.

³⁹⁰ Legião Urbana. **“1965” (Duas tribos)**. Álbum: As quatro estações, EMI-Odeon, 1990.

Num dia de verão
 Num dia de verão
 Num dia de verão
 Podia ser meu pai
 Podia ser meu irmão
 Não se esqueça
 Temos sorte
 E agora é aqui
 Quando querem transformar
 Dignidade em doença
 Quando querem transformar
 Inteligência em traição
 Quando querem transformar
 Estupidez em recompensa
 Quando querem transformar
 Esperança em maldição:
 É o bem contra o mal
 E você de que lado está?
 Estou do lado do bem
 E você de que lado está?
 Estou do lado do bem.
 Com a luz e com os anjos
 Mataram um menino
 Tinha arma de verdade
 Tinha arma nenhuma
 Tinha arma de brinquedo
 Eu tenho autorama
 Eu tenho Hanna-Barbera
 Eu tenho pêra, uva e maçã
 Eu tenho Guanabara
 E modelos revell
 O Brasil é o país do futuro
 O Brasil é o país do futuro
 O Brasil é o país do futuro
 O Brasil é o país
 Em toda e qualquer situação
 Eu quero tudo pra cima
 Pra cima
 Pra cima

Ao contrário das outras dez faixas do disco, a canção foi a única que continuou a sustentar a influência do *punk rock*, isso evidenciado já na introdução, que envolve bateria seguida do baixo e da guitarra. Durante a pesquisa sobre material já escrito sobre a Legião Urbana e a obra de Renato Russo, encontramos diversos trabalhos que propunham diferentes análises dessa canção. Alves³⁹¹ aponta que “1965 (Duas Tribos)”, assim como outras canções do álbum “As Quatro Estações”, traz em seus versos uma crença positiva sobre o futuro,

³⁹¹ ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no deserto** – a Legião Urbana em seu próprio tempo. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia (MG) – UFB, Uberlândia, 2002. p. 136.

porém as melhorias só se farão se houver “ações positivas no presente, ações do bem”. Tendo em visto que o letrista está “com a luz e com os anjos”, ele se contrapõe ao mal provocado por crises sociais e econômicas que até então foram vivenciadas no país. Nessa perspectiva, Alves situa a canção em seu próprio tempo, o final da década de 1980. Para o autor, ela não está vinculada a eventos do passado.

O trabalho realizado por Lima e Leite³⁹² propõe uma análise inserindo a canção ao contexto ao qual faz menção parte do título da canção, 1965. A data coincide com o decreto do Ato Institucional nº 2, no qual foram reafirmadas as propostas do golpe civil-militar, pois a partir desse período ficaram definidas as eleições indiretas para presidente e a dissolução de todos os partidos políticos.

Verso a verso, os autores vinculam à letra da canção a prática política do governo militar. Nesse sentido, a canção é analisada somente no período que antecede a instauração do AI-5. Os versos “cortaram meus braços/cortaram minhas mãos”, “podia ser meu pai/podia ser meu irmão” ou, então, “mataram um menino/tinha arma de verdade/tinha arma nenhuma/tinha arma de brinquedo”, dentre outros analisados, dão conta de uma luta entre “bem” e “mal” que está ocorrendo somente em um campo ideológico, envolto em um clima de ufanismo e euforia econômica que encontra na imprensa que apoiou o golpe de 1964 seu principal disseminador. De fato, como aponta Fico³⁹³, a propaganda começou timidamente em 1969, e “vai deslanchar” na década de 1970 exercendo forte influência na aceitação de alguns setores da sociedade que apoiaram o golpe. Ocorreu, porém, que não somente através da propaganda foram sentidos os efeitos da ditadura, pois, no que tange as crianças e/ou adolescentes, tanto quanto adultos, foram visadas, vigiadas, torturadas ou mortas. Por pertencer ou terem pais vinculados a partidos de esquerda, muitos adolescentes foram tratados com a mesma truculência pelo aparelho de repressão: “Crianças e bebês foram utilizados na pressão sobre seus pais nos interrogatórios sob torturas”³⁹⁴.

³⁹² LIMA, Anderson Olympio Umbelino de; LEITE, Mario Cezar Silva. 1965 (Duas tribos) – Brasil, o país do futuro! A truculência do regime militar formando duas tribos na selva urbana brasileira. I Congresso Internacional de Estudos do Rock. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOETE. **Anais...** Cascavel, set. 2013 (CD-ROM).

³⁹³ FICO, Carlos. Ditadura militar: mais do que algozes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico. [Entrevista realizada em 24 de julho, 2013]. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n. 10, jul./dez. 2013. p. 464 - 483. Entrevistadores: Silvia Maria Fávero Arend, Rafael Rosa Hagemeyer e Reinaldo Lindolfo Lohn.

³⁹⁴ Brasil. Presidência da República. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Direito à memória e à verdade: histórias de meninas e meninos marcados pela ditadura**. Secretaria Especial dos Direitos Humanos: Brasília: 2009.

O verso “o Brasil é o país do futuro”, que encerra a canção, é apontado por Lima e Leite como o que destaca a disseminação das propagandas governamentais do período, percebido também nos *slogans* “Brasil, ame-o ou deixei-o” ou “pra frente Brasil”. Quiçá alguém ainda se lembre dessa época como um período de grandes conquistas em virtude da massiva propaganda governamental, da conquista, pelo Brasil, do tricampeonato na Copa do Mundo de 1970, Copa realizada no México, ou do esforço dos militares em criar uma memória positiva sobre a ditadura³⁹⁵. Mesmo assim, porém, o verso pode significar não somente a representação do passado, mas constituir-se como um discurso de contestação e de inconformismo no presente, tendo em vista que a situação sociopolítica do Brasil no final da década de 1980 pouco havia mudado, mesmo com a saída dos militares do poder.

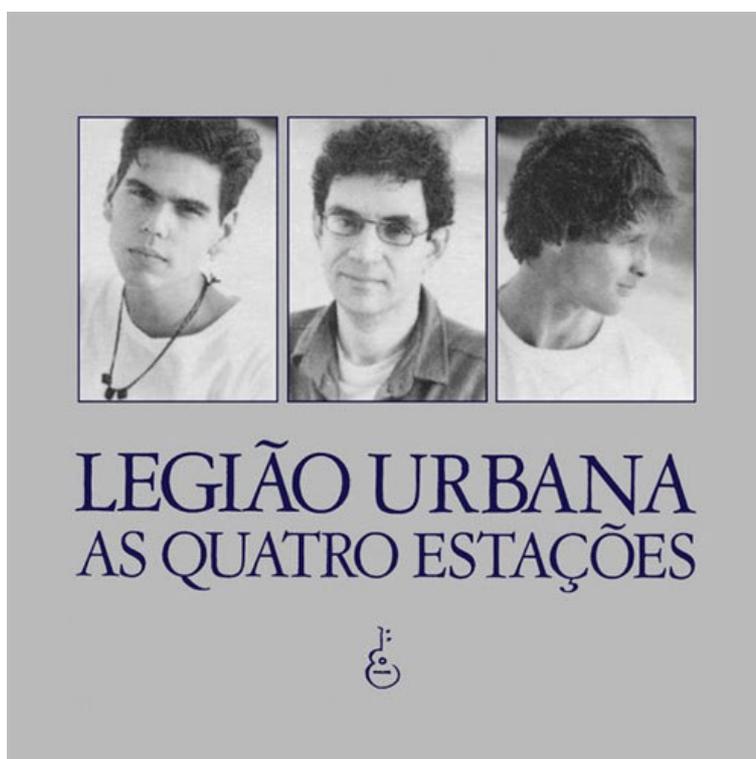


FIGURA 7 – Capa do quarto disco da Legião Urbana “As Quatro Estações”³⁹⁶

³⁹⁵ FICO, Carlos. O golpe. In: **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 23-24.

³⁹⁶ Artistas: Dado Villa-Lobos, Renato Russo, Marcelo Bonfá; Direção artística: Jorge Davidson; Produção: Mayrton Bahia; Fotos: Isabel Garcia; Direção de arte e execução: Fernanda Villa-Lobos; Assistente Muller.

Em 1994, na apresentação da Legião Urbana no "Programa Livre"³⁹⁷, pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), Renato Russo comentou sobre a temática da canção supracitada. Em sua fala, Renato Russo dizia:

Esta música é sobre um momento do nosso país, em que, de repente, fechou tudo. [...] hoje a situação pode estar difícil para caramba, mas a gente tem uma coisa muito preciosa, que é a liberdade. Então eu posso vir cantar, vocês podem vir aqui, vocês podem fazer o que vocês quiserem. [...] A gente se esquece de que, até pouco tempo atrás, dependendo das ideias que seu pai tivesse, seu irmão, seu namorado, ia bater gente na sua casa, eles iam pegar essa pessoa e você nunca mais ia saber o que tinha acontecido com essa pessoa. E ficou por isso mesmo, e não se fala nisso. É uma coisa muito perigosa, eu acho a ideia: "Não, a gente era feliz naquela época"... gente, eu não me lembro de ser feliz naquela época, não! Fazer redação dizendo que o presidente é maravilhoso, quando, muito tempo depois, a gente descobre que as pessoas estão sendo mortas, em nome de uma grande coisa que não se sabe o que é. Eu acho isso péssimo. E música é sobre isso. A música fala especificamente de tortura, e fala dessa ideia toda de o Brasil ser o país do futuro. É sobre como seria legal se a gente encaminhasse o Brasil para ser um lance legal, porque chega de ser o país do futuro! A gente tem que ser o país do presente, a gente tem que viver agora.

O discurso do músico faz referência clara ao período de repressão e tortura em que o Brasil se encontrava nos fins da década de 1960 e início de 1970, mesmo período em que o músico frequentou a escola. A música em questão é "1965 (Duas Tribos)". Comparando essa fonte com a canção, temos a clarividência de que a letra da canção é uma representação dos fatos desse período histórico. Renato Russo, todavia, não vivenciou diretamente a tortura. Benjamin³⁹⁸ aponta que, para "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi", mas apropriar-se da reminiscência. Assim, percebemos a apropriação de uma memória que diz respeito a uma experiência não vivenciada pelo músico. Halbwachs falava em uma memória coletiva, construída em um grupo de referência ao qual o que rememora se sente pertencente, fundindo seu passado ao do grupo. Acreditamos que o percurso de Renato Russo no processo de confecção de algumas letras, como no caso de "1965 (Duas Tribos)", tenha sido o de apropriar-se de algumas reminiscências que, forjadas em grupos, ou mesmo na literatura sobre a qual o músico se debruçou, serviram de base para representar a sociedade ou posicionar-se através de discursos textuais em suas canções.

³⁹⁷ O extinto "Programa Livre" esteve em exibição entre 1991 e 2001. Era apresentado por Serginho Groisman nas tardes de segunda a sexta. Seu formato constituía-se em apresentações artísticas a uma plateia formada por jovens, a qual interagia com os artistas por meio de perguntas. Atualmente Groisman apresenta o programa "Altas Horas", pela Rede Globo de televisão. Ao contrário de seu programa no SBT, o "Altas Horas" é exibido nas madrugadas de sábado, todavia o formato permanece o mesmo.

³⁹⁸ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. vol. 1. p. 224.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a sua chegada ao Brasil, passando pela década de 1960 e 1970, o *rock* foi uma ruptura aos parâmetros culturais e comportamentais, apresentando mudanças tanto nas formas estéticas como na circulação e no consumo do gênero. De fato, ruptura pode parecer uma terminologia simplista, negando seu caráter poliforme do *rock* nas suas diversas vertentes que se formaram sob a influência de uma cultura popular local situada ou em um recorte temporal específico, agregando elementos proporcionados pelos avanços tecnológicos. Entretanto, ruptura pode indicar o rompimento com parâmetros culturais impostos com os quais o *rock* se defrontou.

Ao longo da pesquisa procuramos argumentar que as canções compostas por Renato Russo, desde a formação da banda Aborto Elétrico até o quarto disco da Legião Urbana (“As Quatro Estações”), constituem-se como uma forma de contestação. Utilizamos também de canções de outras bandas, cuja análise apontava para a mesma situação, porém, diferenciando-se das canções de protesto praticadas pelos setores esquerdistas, com os quais a maioria dos jovens roqueiros da década de 1980 pouco se identificou.

As aproximações com conceitos de “cultura” ou “identidade” podem, por vezes, ter gerado alguns desentendimentos e dúvidas. A obra e a postura de Renato Russo, ou mesmo o *rock* de uma maneira mais ampla mudaram – ou mudam – ao longo de sua história, agregando diferentes elementos culturais absorvidos através da vivência cotidiana e do acesso a informações oferecidas nos meios sociais. No caso de Renato Russo, tanto fatores sociais (pertencimento à classe média, políticos, ditadura civil-militar...) e culturais (acesso à informação sobre o universo do *rock* e o contato com o *punk*) influenciaram sua obra e sua vida. Assim, a obra de Renato Russo pode ser considerada como elemento de cultura popular não por ser um estilo de música praticado por um jovem pertencente às classes populares, mas, sim, por representar uma visão de mundo particularizada do músico e do que foi ser um jovem nos grandes centros brasileiros da década de 1980.

Dispendemos de cuidado em analisar as canções. Algumas delas foram compostas em um período e lançadas em outro contexto. Em alguns casos, a canção estava fazendo referência a uma temporalidade diferente do seu contexto de composição, bem como, do seu lançamento, como no caso de “1965 (Duas Tribos)”. Com efeito, o fato de a pesquisa restringir-se às canções e à postura artística de Renato Russo do início de sua carreira até o lançamento do quarto disco pela gravadora EMI-Odeon indica que o tema não está esgotado.

Algumas canções foram utilizadas para mais de uma análise, indicando que estas fontes possibilitam diferentes abordagens.

Passadas duas décadas do encerramento das atividades da banda em decorrência da morte de Renato Russo, a Legião Urbana continua agremiando uma parcela significativa de fãs e de público consumidor. Ao longo do tempo, o nome “Legião Urbana” tornou-se uma marca consagrada e vendável, não que outrora o nome da banda não estivesse atrelado a um forte apelo comercial. O fato é que, após término das atividades do conjunto, todo e qualquer produto vendido – coletâneas, filmes, grife, *sites*, dentre outros – que venha a vincular os nomes de “Renato Russo” ou “Legião Urbana”, rapidamente torna-se sinônimo de altos índices de vendas. Mesmo não discorrendo sobre *rock*, Benjamin³⁹⁹ já apontava, na década de 1930, que “em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível”, podendo ser até imitada por outros homens ou difundida pela reprodutividade técnica. De fato, a reprodutividade da obra de Renato Russo ganhou novas formas partir do enlace entre música e tecnologia digital, como tem ocorrido nas últimas décadas. Isso contribui para uma maior facilidade de acesso ao legado do artista, a imitação/reprodutividade de sua obra também ganhou impulso na apresentação de bandas *covers* que se dedicam a executar exclusivamente as canções da Legião Urbana.

No que tange ao conceito Indústria Cultural e sua influência, não só sobre a obra de Renato Russo, mas, nas demais bandas do mesmo período, bastar-nos-ia pensar o *rock* deste período sem o aparato empregado pelo mercado fonográfico da década de 1980. Teria ele desfrutado de tal popularidade se não fosse veiculado nos meios de comunicação – televisão e radiofusão? Não fosse a distribuição de revistas e matérias jornalísticas, dentre outros, qual seria o lugar ocupado pelo *rock* no cenário musical brasileiro? De que forma ele seria lembrado? De fato, o mercado de produção e distribuição fonográfica foi um dos responsáveis pela popularidade do *rock* na década 1980. Porém, não somente neste período, pois, muitas canções de bandas que atuaram na década de 1980 ainda são comumente executadas nas rádios e, não obstante, algumas bandas ainda atuam no cenário do *rock* nacional, a exemplo de Titãs, Paralamas do Sucesso, Capital Inicial, Plebe Rude, dentre outras.

Outro tema que nos parece carecer de maior aprofundamento – outro trabalho - é o papel do produtor musical durante as gravações dos discos. Em alguns momentos da pesquisa a produção musical e intelectual das bandas (letras) pareceu estar submetida ao interesse (e

³⁹⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 166 (Obras Escolhidas).

por que não gosto musical) deste agente. De fato, não há gravação de disco sem a atuação do produtor musical, mas, qualquer leitor que se dispuser a uma análise que envolva a audição de canções produzidas no início da década de 1980 perceberá uma similaridade sonora nestas canções, seja pela nos arranjos musicais ou na forma de emprego da tecnologia fonográfica.

Enfim, como tentamos expressar ao longo da dissertação, o caráter contestatório das canções compostas por Renato Russo se dá apenas no campo das representações e não no social, do mesmo modo, a desfiliação partidária marca história do rock deste período, talvez não de uma maneira geral, mas, especificamente o disseminado por Renato Russo. O tema parece estar longe de ser esgotado. Neste trabalho tentamos expor o *rock* como prática cultural de caráter contestatório, vinculando-o à produção cultural do período e ao cotidiano sociopolítico brasileiro do período.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994.
- ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011 (Coleção Adorno).
- _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores) [edição eletrônica]
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002 (Coleção Leitura). [edição eletrônica]
- ALEXANDRE, Ricardo. **Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008)**. Porto Alegre, RS: Arquipélago Editorial, 2013.
- _____. **Dias de luta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.
- ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no deserto – a Legião Urbana em seu próprio tempo**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia (MG) – UFB, Uberlândia, 2002.
- ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000.
- BASTOS, Yuriallis Fernandes. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk. CAOS – Revista **Eletrônica de Ciências Sociais**, n. 9, set./2005, p. 284-433. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/yuriallis.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras Escolhidas).
- BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos).
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. Gosto de classe e estilo de vida. In: ORTIZ, Renato Org. **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática. 1983.
- _____. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990 (Coleção Polêmica).
- BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no rock pós-ropicalista. p. 191-200. In: NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo Sérgio (Orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Relume Dumará, 2003.

CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação (Mestrado em História social), UFRJ/IFCS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. Decantando a República - o Brasil de Noel a Gabriel. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). **Retrato em branco e preto da nação brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1, Artes de fazer. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

CHACON, Paulo Pan. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHARTIER, Roger. **A história Cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar a democracia. **Revista de Sociologia e Política**, nº 25, Curitiba, p. 83-106, nov. 2005.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sócias**. Florianópolis: EDUSC, 1999.

D'ARAUJO, Maria Celina. O **AI-5**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>.

DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996 (Coleção Ouvido Musical).

_____. **Renato Russo**: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. **Enciclopédia da Música Popular Brasileira**: erudita, folclórica e popular. 2.ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

FICO, Carlos. A negociação parlamentar da Anistia de 1979 e o “perdão aos torturadores”. In: **Revista Anistia Política e Justiça de Transição** / Ministério da Justiça. Nº 4. (jul. / dez. 2010). Brasília: Ministério da Justiça, 2011.

_____. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. Ditadura militar: mais do que algozes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico. [Entrevista realizada em 24 de julho, 2013]. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n.10, jul./dez. 2013. p. 464 - 483. Entrevistadores: Silvia Maria Fávero Arend, Rafael Rosa Hagemeyer e Reinaldo Lindolfo Lohn.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, vol. 24, nº 47.

FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970**. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis, 2006. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2006/fiuza_af_dr_assis.pdf>.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1976-1977). Trad. Maria Ermantina Galvão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.220-230.

FRIEDLANDER, PAUL. **Rock and roll: uma história social**. Tradução de A. Costa. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GALLO, Ivone. Por uma historiografia do punk. **Projeto História nº 41**. Dezembro de 2010. p. 283-314.

GALLO, Ivone Cecília d'Ávila. Punk: cultura e arte. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 24, nº 40: p. 747-770, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/24.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

GAY, Peter. **O estilo na história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Cristiano Vinícius de Oliveira. **Depois do começo: as composições de Renato Russo – Modernidade: uma leitura da identidade cultural da geração dos anos 80**. Dissertação (mestrado em História), Universidade Federal de Goiás, 2008.

GROPPO, Luís Antônio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil - a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80**. Dissertação. (mestrado Sociologia), Unicamp, 1996.

GUIMARÃES, Plínio Ferreira. **Caparaó, a lembrança do medo: a memória dos moradores da região da Serra do Caparaó sobre o primeiro movimento de luta armada contra a ditadura militar – a guerrilha do Caparaó**. Dissertação (mestrado em História), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2002.

_____. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico**. Volume temático: Cidadania, nº 24, 1996.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos - o breve século XX: 1914 – 1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLSTON, James. **Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. Tradução Marcelo Coelho. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

IANNI, Otávio. **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LIMA, Anderson Olympio Umbelino de; LEITE, Mario Cezar Silva. 1965 (Duas tribos) – Brasil, o país do futuro! A truculência do regime militar formando duas tribos na selva urbana brasileira. I Congresso Internacional de Estudos do Rock. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. **Anais...** Cascavel, set. 2013 (CD-ROM).

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988**. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas – SP, 2001.

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. **A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público**. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal Fluminense – UFF, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). In: **Revista de Estudos Avançados**, USP. v. 69, p. 389-404, 2010

_____. Representações políticas no movimento Diretas-Já. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 15, nº 29, p. 207-219, 1995.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume – FAPESP, 2001.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001. Disponível em: <http://minhateca.com.br/marioconte/Documentos/LIVROS/Marcos+Napolitano+-+Seguindo+a+Can*c3*a7*c3*a3o-+Engajamento+Pol*c3*adtico+e+Ind*c3*bastria+ Cultural+MPB, 38156211.pdf#>>.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados** 24, 2010, p. 389. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a24.pdf>>.

MACARINI, José Pedro. A política econômica do governo Médici: 1970-1973. **Nova Economia**, Belo Horizonte, v. 15, n. 3, p. 53-92, set./dez., 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/neco/v15n3/v15n3a03>>.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and roll é o nosso trabalho**: a Legião Urbana do underground ao mainstream. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da revolução. 2. ed. São Paulo: Agir, 2014.

MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 23-24.

MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. **A aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil recente**: 1964-1992. 4. ed. São Paulo: Ática, 1996.

MONTANARI, Valdir. **História da música**: da idade da pedra a idade do rock. São Paulo: Ática, 1988.

MUGGIATI, Roberto. **Rock: o grito e o mito**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.

NERY, Emília Saraiva. Nacionalismo musical e “invasão cultural” na linha evolutiva da Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 3, nº 6, Dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.rbhcs.com/index_arquivos/artigo.nacionalismomusicaeinvasaocultural.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2014.

PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes**: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 55. Disponível em: <http://books.google.com.br/books/about/Que_E_Contracultura.html?hl=pt-BR&id=2nG3mgEACAAJ>. Acesso em: maio 2014.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

REMOND, René. **Por uma história política**. Renê Rémond (Org.). Tradução Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

ROCHEDO, Aline. **“Derrubando reis”**: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

_____. **“Os filhos da revolução”**: a juventude urbana e o rock dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense - UFF, 2011.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos Santos. Acerca do conceito de representação. **Revista de Teoria da História**. Ano 3, nº 6, dez. 2011. Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <<https://revistadeteoria.historia.ufg.br/up/114/o/Artigo%20,%20SANTOS.pdf?1325192377>>. Acesso em: 13 abr. 2015.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens a modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil (1974-1985). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC paulista**: anjos - uma vertente tropical. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp039652.pdf>. Acesso em: 26 maio 2014.

TURRA NETO, Nécio. **“Enterrado mas ainda vivo!**: Identidade punk e território em Londrina”. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciência e Tecnologia. Presidente Prudente – SP, 2001. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bpp/33004129042P3/2001/turraneto_n_me_prud.pdf>. Acesso em: 26 maio 2014.

VOLPATO, Cadão. A passagem do professor aloprado. **Revista Piauí**. Edição 010, julho de 2007.

ZHUNTOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

FONTES UTILIZADAS

Documentários/Programas televisão

CARVALHO, Vladimir. **Rock Brasília - Era De Ouro**. 111 min. 2011. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=3wLIVKvqXEE>. Acesso em: 27 jun. 2014.

MOREIRA, Gastão. **Botinada: a origem do punk no Brasil**. 110 min. 2006.

Renato Russo. Entrevistas MTV, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a8S3tNW3tY8>>.

Programa livre. Apresentado por Serginho Groisman. São Paulo: Sistema Brasileiro de Televisão, 10 maio 1994. Duração 60 min. Entrevista e *show* com Legião Urbana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3T4lO5xrM6o>>.

Músicas

Discografia Aborto Elétrico. Álbum: **Aborto Elétrico**. UNB, 1978. Álbum: **Demo**. 1980. Álbum: **Funarte**. 1981. Disponível em: <<http://thecrazyrockdowns.blogspot.com.br/2013/02/download-discografia-aborto-eletrico.html>>. Acesso em: 26 nov. 2014.

Aborto Elétrico. **“1977”**. Disponível em: <<http://letras.mus.br/aborto-eletrico/165209/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Aborto Elétrico. **Anúncio de Refrigerante**. Demo, 1980.

Aborto Elétrico. **Construção Civil**. Show Funarte (ao vivo).

Blitz. **Você não soube me amar**. Álbum “As aventuras da Blitz”. EMI, 1982.

Legião Urbana. Álbum: **Acústico MTV**. EMI-ODEON, 1999.

Legião Urbana. **“Dado Viciado”**. Álbum: Uma outra estação, EMI-ODEON, 1997

Legião Urbana. **Geração Coca-Cola**. Álbum: Legião Urbana, EMI-ODEON, 1985.

Legião Urbana. **“Índios”**. Álbum: Dois, EMI-ODEON, 1986.

Legião Urbana. **Metrópole**. Álbum “Dois”. EMI-Odeon, 1986

Legião Urbana. **“Que país é este?”**. Álbum: Que país é este, EMI-ODEON, 1987.

Raul Seixas. **“As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor”**. Álbum: Gita, Philips, 1974.

Raul Seixas. **“Anos 80”**. Álbum: Abre-te Sésamo, CBS, 1980.

RPM. “**Olhar 43**”. Álbum: Revoluções por minuto, CBS, 1985.

Revistas

Show Bizz, ed. 147, outubro de 1997, São Paulo: Editora Azul.

Revista Veja. Edição 1012, Janeiro de 1988. Editora Abril. p. 113. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

Sites visitados

Rock anos 50: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-celly-campello.php>>.

Banda Sepultura: <<http://sepultura.com.br/pt/?s=banda>>.

ANEXO 1

*Compact disc*⁴⁰⁰

1. Aborto elétrico - “1977 ”
2. Aborto elétrico - Anúncio de refrigerante
3. Aborto elétrico - Construção civil
4. Capital Inicial - Despertar dos mortos
5. Legião Urbana – “1965”
6. Legião Urbana - Fábrica
7. Legião Urbana - Faroeste Caboclo
8. Legião Urbana - Meninos e Meninas
9. Legião Urbana - Metrópole
10. Legião Urbana - Que país é esse
11. Renato Russo - Dado viciado
12. Renato Russo - Geração Coca-Cola

⁴⁰⁰ Optamos por anexar no trabalho somente as canções compostas por Renato Russo, tendo em vista que tantas outras foram utilizadas na pesquisa em momentos distintos. Elas estão dispostas no *compact disc* obedecendo a ordem alfabética que atribuem a carreira de Renato Russo na banda Aborto Elétrico, Legião Urbana ou nacaraia solo do músico. No caso da canção “1977”, colocamos a autoria de Renato Russo enquanto integrante do Aborto Elétrico, todavia, neste momento seria um erro atribuir a composição da canção – letra e música – somente a Russo, tendo em vista algumas disputas judiciais pelo legado artístico do músico que envolvem seu filho e os remanescentes da banda Legião Urbana.