



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
Unidade Universitária de Ciências
Sócio Econômicas e Humanas
Programa de Pós-Graduação “Território e
Expressões Culturais no Cerrado”



JÉSSICA MEIRELES PEREIRA

“O CONCRETO JÁ RACHOU”:

O movimento punk de Brasília como herdeiro da MPB

Anápolis

2017

JÉSSICA MEIRELES PEREIRA

“O CONCRETO JÁ RACHOU”:

O movimento punk de Brasília como Herdeiro da MPB

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais no Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva

Anápolis

2017

Ficha catalográfica

P436c

Pereira, Jéssica Meireles.

“O concreto já rachou” [manuscrito] : o movimento punk de Brasília como herdeiro da MPB / Jéssica Meireles Pereira. – 2017.
103f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva.
Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado).
Universidade Estadual de Goiás, Campus de Ciências Socioeconômicas e Humanas, Anápolis, 2017.

Inclui bibliografia.

1.Música popular - Ditadura militar – História - Brasil. 2.Brasil – Política e governo – MPB - História. 3.Movimentos culturais - Música brasileira – História. 5.Dissertações – TECCER – UEG. I.Silva, Ademir Luiz da. II.Título.
CDU 78:321.64(817.3)(043.2)

Elaborada por Aparecida Marta de Jesus Fernandes
Bibliotecária/UEG/Anápolis - CCSEH
CRB1/2385

JÉSSICA MEIRELES PEREIRA

“O CONCRETO JÁ RACHOU”:

O movimento punk de Brasília como herdeiro da MPB

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais no Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva
Presidente / UEG – TECCER

Profa. Dra. Maria Idelma Vieira D’Abadia
Membro interno / UEG – TECCER

Prof. Dr. Solemar Silva Oliveira
Membro externo / UEG – TECCER

Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira
Suplente / UEG – TECCER

Anápolis, 25 de setembro de 2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares, especialmente ao meu pai Elson Carlos Pereira que me apresentou aos seus discos; aos amigos e colegas que fiz no decorrer do programa.

À querida Fernanda Alves, pelas discussões proveitosas e pela amizade de anos.

Ao colega Nei Vieira de Moraes, pelo auxílio na elaboração de partes importantes do texto.

Aos pesquisadores de iniciação científica Gabriel Costa e Filipe Inácio Pontes pela ajuda na elaboração do banco de citações.

Ao Arnaldo Salustiano pela revisão nos primeiros capítulos.

À CCB/UEG, pela bolsa de pesquisa.

A UEG e ao programa de pós-graduação TECCER.

Aos professores Dr. Ewerton Freitas e Dr. Eliézer Cardoso pela colaboração que fizeram na qualificação e ao longo do processo de leitura desse trabalho.

Aos docentes Dra. Maria Idelma Vieira e Dr. Solemar Oliveira por aceitarem participar da banca e pelas válidas pontuações.

E por fim, ao orientador Dr. Ademir Luiz da Silva, pelos tantos ensinamentos que se tornaram imprescindíveis para a construção dessa pesquisa.

“Tem essa coisa de primavera, mesmo, dos ciclos. Gostaria que fosse sobre ciclos, a perda da inocência, você atingir um certo estágio em que perdeu alguma coisa e, ou vai para o lado deles, ou retrabalha e reconquista isso. Porque no nosso caso, por sermos artistas, fica mais fácil que para as outras pessoas. Mas seria basicamente isso: primavera, verão, chega o outono e caem todas as folhas. E no inverno fica a árvore toda daquele jeito. É como se a gente estivesse chegando no inverno. Mas aí vem vindo a primavera de novo. Quer dizer. Você pode escolher ter uma nova primavera. A maior parte das pessoas que eu conheço fica no inverno, e eu acho ser esse o maior problema delas. Acha que o mais importante é a gente redescobrir as coisas. Com as pessoas mais próximas, sinto que isso tem vindo através das crianças. É o que está acontecendo com a minha geração e é sobre isso que eu gostaria de falar. Porque eu realmente estou me lixando para o que vai acontecer com as baleias, com as árvores, ou com a Amazônia. Mas e meu filho? Vai ser uma sacanagem da minha parte se eu me importar mais com a Floresta Amazônica. Eu, qualquer coisa, viro *Blade Runner*. Arrumo uma sala com essa coisa, boto tudo o que eu preciso ali dentro e foda-se. Mas não dá, temos de pensar nas outras pessoas, principalmente nas que estão vindo agora. É a maior injustiça eles não terem o mundo que você teve. Do jeito que estão indo as coisas, um garoto de 2 anos hoje, quando estiver com 8,9,10... não vai mais ter. Não vai ter, gente! Mas aí entra o *rock’n’roll*. Eu também não quero. Bem, morro de medo só de pensar que meu filho pode achar superbabaca o que eu faço” (Renato Russo, 1996, pg. 132-133)

RESUMO

Com a pesquisa “O concreto já rachou”: o movimento punk de Brasília como herdeiro da MPB, pretendemos entender os impactos representativos e históricos do período da Ditadura militar brasileira (1964-1985) em movimentos musicais, no caso a MPB e o Punk. O decreto da censura pelo ato institucional número 5 em 1968 e o avanço do mercado cultural delimitaram os rumos das produções artísticas no país, assim como a onda de manifestações públicas que marcaram o mundo dividido pela então Guerra Fria. As gerações dos anos 60 e 70 se tornaram marcadas pelo engajamento político, pelo hedonismo em contraponto as transformações sociais e pela negação de valores, atributos de juventude que preconizaram as produções de músicas como crônicas sociais. Com a ascensão da indústria cultural, a MPB se tornou um dos principais gêneros de canção engajada e crítica nos tempos de autoritarismo e departamentos de censura, na qual a criatividade artística alçou meios de burlar. Na década de 80 o rock se apresenta como o novo acionador da indústria fonográfica, embora essa nova geração de um regime decadente e o processo de redemocratização já se fazer presente, carrega os mesmos preceitos de protesto dos músicos das décadas anteriores, porém menos dispostos a abraçar ideias utópicas. O movimento punk de Brasília denota a perspectiva de uma juventude mais bruta que desmitifica os mitos fundadores da cidade símbolo modernista, enquanto são figuras próximas do centro de poder político. Porém, por mais que os anseios de todas essas gerações se embasassem em mudanças sociais, tanto a MPB quanto o Punk reconfiguraram-se apresentando uma lógica mais comercial e individualista, enquanto a música da nova geração do final do século XX caminha para o romantismo apolítico.

Palavras-chave: Punk. MPB. História. Ditadura. Indústria cultural.

ABSTRACT

With the research “O concreto já rachou”: the Punk movement of Brasília as an heir of MPB, we intend to understand the representative and historical impacts of the period of the Brazilian military dictatorship (1964-1985) on musical movements, in this case MPB and Punk. The decree of the censorship by the institutional act number 5 in 1968 and the advance of the cultural market delimited the course of the artistic productions in the country, as well as the wave of public demonstrations that marked the world divided by the then Cold War. The generations of the 60s and 70s became marked by the political engagement, by the hedonism in counterpoint to the social transformations and by the denial of values, attributes of youth that advocated the production of music as social chronicles. With the rise of the cultural industry, the MPB has become one of the main genres of song engaged and critical in times of authoritarianism and censorship departments, in which artistic creativity has raised means of cheating. In the 80s, rock presents itself as the new trigger of the music industry, although this new generation of a decadent regime and the process of re-democratization to be already present, it carries the same precepts of the protest of the musicians of the previous decades, but less willing to embrace utopian ideas. The Punk movement of Brasília denotes the perspective of a more brutal youth that demystifies the founding myths of the modernist symbol city, while they are figures close to the center of the political power. Yet, however much the aspirations of all these generations were based on social changes, both MPB and Punk reconfigured themselves presenting a more commercial and individualistic logic, while the music of the new generation of the end of the twentieth century moves towards apolitical romanticism.

Keywords: Punk. MPB. History. Dictatorship. Cultural industry.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
1. ENTRE FRESTAS: A DITADURA MILITAR E A MPB.....	12
1.1 O contexto histórico do golpe militar.....	12
1.2 A ditadura militar e a censura na música.....	19
1.3 A Tropicália e o protesto ao ritmo da guitarra elétrica.....	34
2. “QUE PAÍS É ESSE?”: O PUNK DE BRASÍLIA E A MÚSICA COMO CRÔNICA SOCIAL NO CONTEXTO DA REDEMOCRATIZAÇÃO.....	49
2.1 Brasília, capital do futuro passado.....	49
2.2 “Filhos da revolução”: as bandas punks de Brasília.....	55
2.3 Distopias e utopias urbanas no punk rock brasileiro.....	62
3. “MUDARAM AS ESTAÇÕES”: O PÓS-PUNK DA LEGIÃO URBANA E A NOVA REPÚBLICA.....	82
3.1 Longe demais das capitais: porta-vozes de uma geração.....	82
3.2 O tumulto no estádio Mané Garrincha: o individualismo como novo inimigo.....	89
3.3 “Geração Coca-Cola”: o disco “Quatro Estações” e o romantismo apolítico.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	106

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar os processos de herança e ruptura das tradições brasileiras e o engajamento contestatório em composições musicais de duas gerações. Para tanto, optamos por um recorte temporal que privilegie um período fundamental para se compreender esse movimento: o período da ditadura civil-militar e a seguir os anos de redemocratização brasileira (1964-1989).

Os conflitos de gerações e suas próprias perspectivas temporais sobre um mesmo evento, dá-se como uma continuidade de ciclos sociais. Dessa maneira, apresentaremos no decorrer dos capítulos, os paradoxos entre personagens de décadas diferentes, com perspectivas opostas, utilizando as medidas do tempo histórico (KOSELLECK, 2006) para demonstrar suas próprias noções e ritmos temporais, influenciados pelos eventos que marcaram o regime ditatorial e sua transitoriedade para a redemocratização.

Além das composições musicais ou crônicas sociais como alguns estudiosos (NAPOLITANO, 2008) preferem denominar produzidas no período em questão, que serão as principais fontes desta pesquisa, utilizaremos documentários referentes ao tema em questão, pareceres produzidos pelos órgãos ou departamentos responsáveis pela censura. No que se refere ao suporte teórico e à construção de um arcabouço histórico referente ao contexto, nos apoiaremos em obras e artigos de estudiosos que se dedicam aos temas que tangenciam esta pesquisa.

A MPB (Música Popular Brasileira) terá um papel importante dentro do movimento de protesto político, uma vez que outros movimentos, tal como a Tropicália, que não contestará somente os valores políticos, mas também estéticos, influenciará outros segmentos musicais e contribuirá na disseminação do fenômeno conhecido como contracultura (PEREIRA, 1983), cujo conceito baseia-se na oposição à moral social, tal movimento marcará as gerações da segunda metade do século XX.

Em decorrência da censura alguns compositores irão desenvolver outras maneiras de escrever músicas politicamente engajadas ou de cunho contestatório. Para isso, a linguagem metafórica será muito utilizada no processo de conscientização e difusão de princípios democráticos para diferentes camadas sociais, mas principalmente para a emergente classe média, consumidora ávida da indústria cultural.

Durante a década de 1970, o cenário cultural se modifica com o surgimento de uma geração de músicos mais diretos e simplistas em termos estéticos, são os roqueiros, no caso, vindos de Brasília que projetam uma música urbana de modo *underground*, e que ganhariam projeção nacional a partir da década seguinte. Nossa hipótese é a de que essas bandas, embora a influência musical direta tenha sido o *rock*, em negação a princípio, qualquer relação com a música nacional, tenham continuado o legado de músicas de protestos ou crônicas sociais que notabilizaram a MPB, basicamente adaptando a temática para os novos tempos de redemocratização e, sobretudo, para atender aos anseios da nova geração de jovens brasileiros.

Considerando uma conceituação de que as gerações são temporárias e evolutivas (HOBBSAWM, 1995), nesse contexto, pretendemos avaliar a música como representação (CHARTIER, 2002) de um evento sociocultural a partir dos conflitos ideários de seus interlocutores, e a transmutação das perspectivas de suas provenientes gerações e o contexto que as formaram.

No primeiro capítulo, **ENTRE FRESTAS: A DITADURA MILITAR E A MPB** apresentamos em linhas gerais como se deu o contexto político do Golpe Militar de 1964 e de que forma os novos governantes do país procuraram estabelecer uma postura de censura para a produção musical, de modo a desencorajar críticas ao sistema por parte dos artistas, pessoas que possuíam muita influência junto a população, sobretudo a faixa etária mais jovem. Um dos focos desse capítulo é analisar de que modo a MPB, e particularmente o movimento conhecido como Tropicália, usou artifícios tanto para driblar a censura quando para desafiá-la.

No capítulo seguinte, **“QUE PAÍS É ESSE?”: O PUNK DE BRASÍLIA E A MÚSICA COMO CRÔNICA SOCIAL NO CONTEXTO DA REDEMOCRATIZAÇÃO**, exploraremos em um primeiro momento o projeto e o processo de construção de Brasília, para, a partir disso, apresentarmos o contexto no qual as bandas punks de Brasília foram formadas. A partir dessas informações, investigaremos o rock brasiliense enquanto crítica à cidade de Brasília, seu projeto utópico, bem como ao contexto político do período militar, considerando que os jovens que formavam as bandas punk estavam na capital federal, portanto, muito próximas do centro de poder.

No terceiro e último capítulo, **“MUDARAM AS ESTAÇÕES”: O PÓS-PUNK DA LEGIÃO URBANA E A NOVA REPÚBLICA**, pretendemos verificar como o movimento punk passou de uma iniciativa estética amadora, estruturada em

pequenos e descompromissados shows, para conjuntos musicais de grande importância no cenário nacional, parte da estrutura comercial de grandes gravadoras, e, sobretudo, tendo a responsabilidade de representarem a voz de uma geração, seus objetivos e anseios. Ao longo do capítulo procuramos mostrar de que forma as mudanças sociais do período da redemocratização reconfiguraram as expectativas dos punks de Brasília, que, assim, como os membros da MPB, se tornaram cada vez mais próximos de uma lógica comercial, ainda que o produto a ser vendido seja a rebeldia.

1 ENTRE FRESTAS: A MPB E A DITADURA MILITAR

1.1 O contexto histórico do golpe militar

A maioria dos governos ditatoriais contemporâneos é abarcada pelas forças armadas. Outra característica é o cunho repressivo, a construção de censuras, extinção de outros grupos ou partidos políticos de oposição, forte controle social, autoritarismo, e o frequente uso da propaganda ufanistas. Os exemplos das ditaduras na História, invocam um tipo de Estado, de direita ou esquerda, antidemocrático geralmente amparado por algum grupo de poder ou as elites, negligentes quanto à vontade individual e a participação popular.

Alain Rouquié (1984) sugere que o Brasil segue o modelo francês na integração das forças armadas aos problemas sociopolíticos, segundo o autor, as ausências de guerras transformam os exércitos em corpos burocráticos onde os valores institucionais se misturam a valores engajados ao heroísmo nacional. A participação militar em assuntos de Estado no Brasil, ocorreu em vários períodos de sua História, a própria referência do papel das forças armadas de proteger a nação, sempre presente nos discursos, será utilizado como prerrogativa para o golpe de 1964 e o início da ditadura militar no país.

A década de 1960 foi palco de profundas transformações, que se inseriram em âmbito social, comportamental e na quebra de tradições. A efervescência política e social, a contestação ao estabelecido, o desejo de mudança, foram alguns dos principais ingredientes para tais transformações que fizeram desse período um dos mais importantes do século XX.

No contexto mundial a guerra fria ditava as regras. De um lado o capitalismo ocidental tendo os Estados Unidos como líder; do outro lado o bloco formado pelos países socialistas, até então liderados pela União Soviética. O mundo todo era palco dessa competição, onde uma corrida armamentista assombrava as sociedades do pós-guerra tementes de um evento apocalíptico¹ e uma cruzada política atuante das duas partes.

¹A corrida armamentista e os investimentos das superpotências da Guerra Fria em armas químicas, levou ao horror público de uma guerra nuclear quase eminente, isso alavancaria movimentos juvenis pacifistas nos anos 60 que será discutido no capítulo mais à frente.

Embora o aspecto mais obvio da Guerra Fria fosse o confronto militar e cada vez mais frenética, não foi esse seu grande impacto. As armas nucleares não foram usadas. As potências nucleares se envolveram em três grandes guerras (mas não umas contra as outras).

Muito mais óbvias foram as consequências políticas da Guerra Fria. Quase de imediato, ela polarizou o mundo controlado pelas superpotências em dois “campos” marcadamente divididos[...]. No Ocidente, os comunistas desapareceram dos governos e foram sistematicamente marginalizados na política [...]. A URSS fez o mesmo eliminando os não comunistas de suas “democracias populares” multipartidárias, daí em diante reclassificadas como “ditaduras de proletariado”, isto é, dos “partidos comunistas” (HOBSBAWM.2015. P.234-235)

Essa polarização podia ser sentida no Brasil, após a renúncia de Jânio Quadros em 25 de agosto de 1961, o deputado Ranieri Mazzilli, presidente da câmara dos deputados é nomeado para assumir o cargo, pois o vice-presidente eleito João Goulart estava em visita oficial à China Comunista, de modo foi acusado de ser simpático ao comunismo.

Uma negociação permitiu a posse de Goulart sob a condição da implantação do sistema parlamentarista em que Tancredo Neves passaria a ser o Primeiro ministro. A emenda constitucional que estabeleceu o parlamentarismo previa que esse sistema de governo deveria ser referendado por um plebiscito, o que ocorreu somente em 6 de janeiro de 1963, com vitória esmagadora do sistema presidencialista.

O governo Goulart, com uma proposta nacional-reformista, defendeu um projeto de desenvolvimento que pretendia redirecionar a expansão industrial e a política agrária em sentido inverso ao do período JK, através do estímulo da indústria e dos setores agrários produtores de bens básicos de consumo para o mercado interno (DREIJUSS, 1987. p.36). Mesmo sob pressão Jango conseguiu efetivar algumas medidas, sendo que uma das principais foi a lei de remessas de lucros, que agia contra o capital estrangeiro, além de tentar impedir a saída maciça de capital obrigando as multinacionais a reinvestirem no país (Paes,1992). Não demorou para que as ações reformistas do governo de Jango fossem taxadas pela oposição como investidas comunistas.

A instabilidade política se torna inevitável nos anos de Guerra Fria. A esquerda e a direita temem golpes provenientes do lado oposto, enquanto o governo americano acompanhava atento as resoluções políticas que se aparentavam instáveis, dado as influencias e intervenções, os Estados Unidos contribuíram para a infusão das ditaduras que abrangeram a América Latina.

O governo dos Estados Unidos acompanha tudo de perto. Considera o Brasil em perigosa efervescência político-ideológica. Sua instável democracia populista vulnerável ao comunismo soviético [...]. Washington não admite outra Cuba, ainda mais de dimensões continentais". (COUTO.1999, p. 23).

Dentro desse contexto de instabilidade, a Crise dos Mísseis² de 1962 promove a troca de correspondências entre os presidentes, João Goulart e John Kennedy. Interessante frisar não só o apoio do presidente brasileiro a atuação americana na dissolução do evento como propõe-se evidenciar sua figura em contraponto das alegações da oposição que o associavam ao comunismo.

"O Brasil é um país democrático, em que o povo e o governo repelem o comunismo internacional, mas onde se faz sentir ainda perigosas pressões reacionárias, que procuram, sob o disfarce do anticomunismo, defender posições sociais e privilégios econômicos, contrariando, desse modo, o próprio processo democrático de nossa evolução³".

A elite militar, que sempre esteve presente na política brasileira desde o período imperial, não somente nas ditas "intervenções", mas com uma participação ativa na conjuntura do país, estavam inquietos. As alegações anticomunistas em plena Guerra Fria e uma classe de poder elitista a seu favor, provocavam uma branda movimentação desse grupo. Os ministros militares, vice-almirante Silvio Heck, Ministro da Marinha; O marechal Odylio Denys, então Ministro da Guerra e o brigadeiro-do-ar Gabriel Grum Moss, Ministro da Aeronáutica, inclusive tentaram impedir a posse de Goulart em 1961, na ocasião através de um manifesto. Segue o trecho:

Na presidência da república, em regime que atribui alta autoridade e poder pessoal ao chefe de governo, o Sr. João Goulart constituir-se-á, sem dúvida alguma, no mais evidente incentivo a todos que desejam ver o País mergulhado no caos, na anarquia, na luta civil. As próprias Forças Armadas, infiltradas e domesticadas, transformar-se-iam, como tem acontecido noutros países, em simples milícias comunistas.⁴

² Em 1959 um movimento revolucionário liderado por Fidel Castro, derrubou o governo ditatorial de Fulgêncio Batista em Cuba, instaurando assim o regime socialista e uma aliança com a União Soviética. Em 1962, com a corrida armamentista em evidencia com a Guerra Fria, misseis nucleares são instalados na ilha cubana causando uma forte tensão entre as superpotências dos dois blocos.

³ Trecho da carta de João Goulart à John Kennedy retirada da seguinte obra: BEZERRA. G. M. *BrasilCuba: Relações Políticas-democráticas no contexto da guerra fria (1959-1986)*. FUNAG. Brasília. 2010.

⁴ In: LABAKI, A. *A crise da renúncia e a solução parlamentarista*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 148.

O político Tancredo Neves acreditava, pois, que “a falência da experiência democrática no Brasil, que culminou com o golpe militar de 1964, deveu-se em boa medida à imaturidade das elites políticas” (DELGADO; SILVA, 1985. p. 37). Em nome do progresso e da luta contra o comunismo, alianças fundamentais foram realizadas para a execução do golpe, com o envolvimento do governo americano, o corpo militar brasileiro, a elite conservadora, boa parte da classe média emergente, e alguns nomes de prestígio do jornalismo, como “O Estado de São Paulo”.

Em 13 de março de 1964, João Goulart realizou no Rio de Janeiro um discurso público em que expôs sua política de reformas, o ato realçou ainda mais o embate com o grupo supracitado da oposição. No mesmo mês militares em Minas Gerais deflagram um movimento que provocaria a queda definitiva de Jango. No dia 31 acontece o golpe por parte da força miliar. Apesar da resistência, das medidas inflamadas para evitar a crise política, e as intensas defesas das acusações que recaiam sobre Goulart, Jango deixa Brasília em direção ao Rio Grande do Sul, onde, juntamente com aliados a exemplo de Leonel Brizola tenta oferecer alguma resistência política. Sem êxito é exilado no Uruguai.

Com uma junta militar no poder, foi decretado no dia 9 de abril de 1964 o Ato Institucional nº 1, mais tarde conhecido como AI-1, que dava ao executivo federal poderes excepcionais sobrepondo ao legislativo e judiciário, como: caçar mandatos de parlamentares, suspender direitos políticos de quaisquer cidadãos, modificar a constituição e decretar estado de sitio sem aprovação do congresso. O ato também marca uma eleição presidencial indireta para o mesmo mês, quando o congresso elege Humberto de Alencar Castelo Branco, chefe do estado-maior do exército, como novo presidente.

No início do governo de Castelo Branco a palavra de ordem era austeridade administrativa, com o foco em reformas econômicas e institucionais. “Para Castelo a intervenção militar deve ser breve” (Couto, 1999, p. 39), atuante até vencer a crise econômica e assim preparar o país para uma retomada democrática. Contudo, a ditadura militar duraria quase vinte e um anos.

Novas reformas são elaboradas, como a criação do Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), que possuía como medidas principais: a retomada do crescimento econômico; a redução da inflação; e a atenuação dos desníveis regionais e setoriais de renda. Inicia-se uma forte política monetária, cambial, salarial

e fiscal, que prioriza o corte de gastos públicos, a elevação dos impostos, o controle do crédito, a contenção dos salários e seus reajustes.

Nas eleições para governadores e prefeitos realizadas em 1965, a oposição conquista ampla e significativa vitória. Com derrotas em importantes colégios eleitorais, o governo edita as emendas constitucionais de número 12 e 13, nas quais os governantes dos estados e suas capitais, territórios e estâncias hidrominerais passam a ser nomeados e não elegíveis. Em outubro do mesmo ano, o é instaurado o Ato Institucional número 2, um complemento do AI-1 que extingue o pluripartidarismo. Apenas dois partidos a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), que apoiava totalmente o governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), no qual era permitido uma oposição “bem-comportada”, tolerada pelo Estado vigente.

Após quatro anos de mandato, Castelo Branco é sucedido pelo eleito como candidato único, em eleição indireta, o general Arthur da Costa e Silva. Seu governo foi marcado pelas tensões de manifestações e passeatas contra o regime que percorreriam as ruas do país e pelas medidas austeras contra esses eventos populares.

O ano de 1968 é politicamente diferente, não somente no Brasil, mas também em outras partes do mundo. Um estopim revolucionário da geração ascendente alcança vários pontos do globo, em ressalva às quebras de padrões referentes as relações humanas que para Eric Hobsbawm (1995) formulavam uma rede de padrões mundiais, que começam a se desintegrar em prol dos direitos mútuos, e a visibilizar uma autonomia juvenil, que negava os valores de seus pais e percorriam os ideais liberais morais que se intercalavam entre liberdade pessoal e social, dois termos representados, nessa perspectiva em uníssono e que derrocava no declínio da Guerra Fria.

Ao contrário das primeiras aparências, estas não eram declarações políticas de princípios no sentido tradicional – mesmo no sentido estreito de visar à abolição de leis repressivas. Não era esse o seu objetivo. Eram anúncios públicos de sentimentos e desejos privados[...]. Mesmo quando tais desejos eram acompanhados de manifestações, grupos e movimentos públicos; mesmo no que parecia, e as vezes tinha, o efeito de rebelião de massa, a essência era de subjetivismo. [...] Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção. (HOBBSAWM, 1995.p.325-326).

Esse contraste ideário hedonista de liberdade individual, porém ao mesmo tempo em alusão as utopias de transformação social irão aflorar os movimentos

contraculturais no ocidente, basicamente uma negação dos valores morais estabelecidos pela família e pelo Estado, não coincidentemente que a ideia da contracultura venha a ser tão alavancada em situações políticas confusas como a Guerra fria ou as ditaduras da América Latina.

Nos Estados Unidos, por exemplo, a guerra do Vietnã levará a inúmeros movimentos juvenis abraçados pela utópica ideologia pacifista de “Paz e Amor”, quando o conflito sendo, um dos primeiros a serem televisionados, levará incerteza e negação quanto a moral americana, algo semelhante ao que o filósofo alemão Herbert Marcuse (1973.P.25) destaca e que muito disseminou nas manifestações de 1968: “Aquilo que é não pode ser verdadeiro” ou seja, as sociedades ditas como justas talvez não fossem tão pressupostas pela noção de liberdade e justiça.

Em uma França totalmente recuperada das perdas da Segunda Grande Guerra, o evento conhecido como “Maio francês”, se caracterizou pela mobilização de movimentos estudantis e trabalhadores engendrados pela perspectiva do maoísmo chinês, ou pelo marxismo, esse aqui mais dosado do que em outros países. Os franceses, exigiam a renovação de valores, revelando um claro conflito entre uma nova geração e a tradição moral, também se mostraram contra a repressão das políticas trabalhistas, e favoráveis as discussões de igualdade de gênero.

Além do ocidente capitalista, o evento conhecido como “A primavera de Praga” no então país comunista Tchecoslováquia, atualmente dividida em República Tcheca e Eslováquia, movimentou milhares de pessoas nas ruas a exigirem uma reforma política, frente a tanques russos e em meio a uma ditadura patrocinada por Josef Stalin.

Itália, Holanda, Brasil, Paraguai, e no oriente, Japão e China, foram alguns dos países que carregaram a cólera militante juvenil em sua eloquente contradição de ideias contracenadas pelo hedonismo e pela transformação que afetava o coletivo.

. No Brasil, as manifestações públicas contra a ditadura ganharam furor com a morte do estudante Edson Luiz no Rio de Janeiro, assassinado por policiais durante um movimento contra o fechamento de um restaurante universitário. A comoção social foi o estopim que denotou grandes problemas com o governo atuante, como a recessão econômica que incomodou, sobretudo a classe média brasileira, que em grande parte havia dado apoio ao golpe de 64. As categorias de grupos de manifestantes, variavam entre operários que organizaram greves contra o arrocho salarial, estudantes que percorriam às ruas dos grandes centros urbanos em

paradas, políticos da oposição em discursos inflamados, e artistas atuantes na ideologia da contracultura e da politização da produção cultural.

Após vários tumultos, paradas e protestos por parte, principalmente de universitários e metalúrgicos, o governo publica no dia 22 de maio de 1968 a lei 5.439, que responsabiliza criminalmente menores envolvidos em ações contra a segurança nacional, “o alvo são os estudantes, claro”, como escreve Ronaldo Costa Couto (1999, P. 91), já que são os ávidos atuantes no processo de embate contra os preceitos do regime. No entanto as notícias de outros movimentos em várias cidades do planeta, tornara-os pouco mais ávidos em seguir uma linha militante, segundo Couto, “as ideias libertárias do maio de 1968 na França empolgam mais ainda os protestos estudantis, agitam o movimento, atizam a revolta contra as estruturas existentes. A palavra de ordem é mudar o mundo” (1999, p. 92).

Com os estudantes brasileiros encabeçando alguns slogans do “Maio Francês” a exemplo do “É proibido proibir”, as paradas se intensificam, assim como os confrontos físicos com a polícia. No dia 21 de junho do mesmo ano quatro pessoas são mortas e mais de vinte são baleadas pela força policial, a data ficou conhecida como a “sexta feira sangrenta”. Segundo Zuenir Ventura (2008),

A morte de Edson Luiz já tinha provocado uma grande comoção, [...], mas o que de fato levou a população a tomar partido, a se revoltar, a entrar fisicamente na guerra, foi a “sexta feira sangrenta”. Graças a ela, a cidade estava quase pronta para a parada dos 100 mil. (P.129).

Cinco dias depois, ocorre no Rio de Janeiro uma parada que reuniu mais de cem mil pessoas. Com uma repercussão negativa preocupante, o presidente Costa e Silva se dispôs a receber em Brasília uma comissão representativa dos organizadores da parada, sem grandes êxitos para diálogo das partes. Poucos meses depois, o Estado decreta o Ato Institucional Nº 5 ou AI-5, um instrumento de força que estipulou unilateralmente, medidas repressivas específicas como: A decretação do recesso do congresso, das assembleias estaduais e das câmaras municipais; Intervenção nas resoluções estaduais e municipais; suspensão de direitos e garantias dos magistrados, como o cancelamento do *habeas corpus* para presos políticos; cassação de mandatos e direitos políticos; limitações de garantias individuais, como a dispensa e aposentadoria de servidores públicos; e pôr fim a determinação da

censura nos artigos de comunicação e cultura, como pode ser notado no artigo 5 do ato institucional:

Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em: (Vide Ato Institucional nº 6, de 1969)

I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;

II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;

III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:

a) liberdade vigiada;

b) proibição de freqüentar determinados lugares;

c) domicílio determinado,

§ 1º - O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados. (Vide Ato Institucional nº 6, de 1969)

§ 2º - As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, defesa a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário.⁵

Essas medidas arbitrárias modificariam as formas de expressão e as produções artísticas. Ser engajado era um tanto perigoso para a época, ou se fazia na surdina ou encontrava maneiras de burlar a censura. Alguns artistas, simplesmente desapareceriam dos palcos brasileiros. Exílios, prisões e intimações tornar-se-iam rotineiras.

1.2 A ditadura militar e a censura na música

Em 1961, é publicada um dos mais influentes romances da literatura distópica, 1984 de George Orwell. A obra fomentou as características de um governo totalitarista, e aludiu as problemáticas relações do século XX, os conflitos de um personagem em crise existencial que se torna um criminoso ao tentar alimentar seu hedonismo e por repensar os valores políticos estabelecidos pelo forte controle do Estado. A intenção de Orwell em escrever as ditaduras, não só comunistas pois a forte alusão ao Stalinismo Soviético ou nazifascistas, definem as angustias das gerações nesse tempo. É válida dentre outros exemplos expostos no livro, a menção do processo de censura que talvez tenha sido o expoente que mais afetava os movimentos contra partidários. A exemplo do seguinte trecho:

⁵ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Último acesso: ago/2017.

O ministério da verdade – Miniver em Nova Fala - era extraordinariamente diferente de todos os outros objetos à vista. Era uma enorme estrutura piramidal de concreto branco cintilante, erguendo-se terraço após terraço, trezentos metros espaço acima. Do lugar onde Winston estava mal dava para ler, encavados parede branca em letras elegantes, os três slogans do partido: Guerra é paz, Liberdade é escravidão, Ignorância é força. (ORWEL, George. 2009.P.14)

No livro 1984, o Ministério da Verdade é o departamento responsável “por notícias, entretenimento e belas artes”, o personagem faz uma descrição diferenciando esse departamento dos demais em que o Estado se apoia, talvez, assim o faça Orwell, pelo impacto imediato da censura sobre a livre profusão de ideias e opiniões a ponto de cercear uma sociedade presa em doutrinas estatais sem qualquer escolha sobre si mesmos.

O AI-5 determinou a censura e estabeleceu os departamentos para controle de conteúdo como o Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), mas é importante esclarecer que a censura prévia já vinha sendo relativamente utilizada desde a promulgação da lei 5.250 em 1967 desde os primeiros momentos do regime, além de não ser uma ação nova e exclusiva da política governamental em questão, como vale lembrar, instrumento semelhante foi decretado pelo presidente Getúlio Vargas em 1939, na política do Estado Novo, através da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que surge para suprir as “deficiências” das ações de controle midiáticas e culturais, existentes desde 1931 com o DOP ou Departamento Oficial de Propaganda, e o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Todos esses serviços de censura procuraram centralizar as informações internas e possuir um controle sobre a produção e o resultado final que chegava à população, como o “Ministério da Verdade”.

Uma das classes mais afetadas, além dos jornalistas, os artistas tiveram uma certa dificuldade em se adequarem as normas de censura, mesmo assim desse grupo se apresentaram ávidos oposicionistas ao regime. Embora historiadores como Marcos Napolitano, denotem a cultura como o grande “calcanhar de Aquiles” dos regentes militares, era justamente o mercado cultural que mais crescia no país.

[...] a modernização capitalista estimulada pelos militares tinha na indústria da cultura um dos seus setores mais dinâmicos. O mercado era paradoxalmente, estimulado por obras criadas por artistas de oposição e de esquerda, consumida por uma classe média escolarizada. Mesmo sendo

uma parcela minoritária da população, a classe média movimentava o mercado da cultura na segunda metade dos anos 1960. O crescimento dos mercados televisual e fonográfico era o principal eixo dessa modernização e, não por acaso, neles triunfaram artistas notoriamente de esquerda, como os dramaturgos comunistas da Rede Globo e os compositores ligados à canção engajada aclamados nos estíves da canção. (2017.p.99).

Desse modo, apesar da censura prévia, até dezembro de 1968 quando o AI-5 é decretado, a classe artística de oposição ainda detinha certo poder de criação sem os clivés da censura, afinal, a atuante classe média, a grande consumidora do mercado fonográfico das produções engajadas, regia o sistema de desenvolvimento econômico na indústria cultural. Com a popularização dos festivais da canção exibidas nas redes de televisão, ocorre um crescimento ainda maior do mercado fonográfico, com a difusão da Música Popular Brasileira (MPB).

Na Rede Globo o Festival Internacional da Canção (FIC), na TV Excelsior o Festival Nacional da Música Popular Brasileira, na TV Tupi o Festival Universitário da Canção e na Rede Record o Festival da Música Popular brasileira, que revelou em rede nacional a canção “Ponteio”(1967) de Edu Lobo e Capinan que com uma letra engajada apontou a viola para o Estado, e apresentou a influência político-social da MPB como uma forma de resistência.

Segundo Zuza Homem de Mello (2003), com a realização do I Festival Nacional da Canção,

[...] pela primeira vez na história da televisão brasileira, quem estava em casa tinha um contato direto com o que acabava de sair do forno, a nova usina na produção da música popular, a privilegiada geração dos anos 60. Esse público tinha liberdade de avaliar de imediato a nova canção, influenciado ou não pelas plateias. Liberdade de avaliar era um direito de cada cidadão, num país em que a liberdade de pensar vinha sendo tolhida pouco a pouco havia quase um ano. (P.74)

Com o decreto do Ato Institucional número 2, o discurso inicial de uma intervenção temporária e breve da força militar acabou por declinar. A morte do secundarista Edson Luís, o crescimento do mercado cultural politizado aludiu à uma intervenção cívica e artística ao texto do AI-2 de 1965 que pode ser lido abaixo:

Não se disse que a revolução foi, mas que é e continuará. Assim o seu Poder Constituinte não se exauriu, tanto é ele próprio do processo revolucionário, que tem de ser dinâmico para atingir os seus objetivos. Acentuou-se, por isso, no esquema daqueles conceitos, traduzindo uma realidade incontestável de Direito Público, o poder institucionalizante de que a revolução é dotada para fazer vingar os princípios em nome dos quais a Nação se levantou contra a situação anterior. [...]. A revolução está viva e

não retrocede. Tem promovido reformas e vai continuar a empreendê-las, insistindo patrioticamente em seus propósitos de recuperação econômica, financeira, política e moral do Brasil. Para isto precisa de (sic) tranqüilidade. Agitadores de vários matizes e elementos da situação eliminada teimam, entretanto, em se valer do fato de haver ela reduzido a curto tempo o seu período de indispensável restrição a certas garantias constitucionais, e já ameaçam e desafiam a própria ordem revolucionária, precisamente no momento em que esta, atenta aos problemas administrativos, procura colocar o povo na prática e na disciplina do exercício democrático. Democracia supõe liberdade, mas não exclui responsabilidade nem importa em licença para contrariar a própria vocação política da Nação. Não se pode desconstituir a revolução, implantada para restabelecer a paz, promover o bem-estar do povo e preservar a honra nacional.⁶

A cena da música brasileira ganha palco e renova no estilo estético, resultado da modernização e cambio de estilos sonoros, mas sobretudo representará o processo de composição politizada focada na visão social do país, certamente, um marco na canção. Geraldo Vandré, por exemplo, foi um personagem importante nessa configuração dos cantores de festivais, sua canção intitulada “Porta Estandarte” (1966), lhe confere o prêmio de primeiro lugar no festival da TV Excelsior.

Olha que a vida tão linda se perde em tristezas assim
Desce o teu rancho cantando essa tua esperança sem fim
Deixa que a tua certeza se faça do povo a canção
Pra que teu povo cantando teu canto ele não seja em vão

Eu vou levando a minha vida enfim
Cantando e canto sim
E não cantava se não fosse assim
Levando pra quem me ouvir
Certezas e esperanças pra trocar
Por dores e tristezas que bem sei
Um dia ainda vão findar
Um dia que vem vindo
E que eu vivo pra cantar
Na Avenida girando, estandarte na mão pra anunciar.⁷

Essa canção seria a introdução do cantor paraibano como um músico engajado ou cronista social, a melancolia e o messianismo estariam sempre presentes em suas composições. “Porta Estandarte” carregaria a transição, quase superada, de um cantor de bossa nova para a MPB. Vandré se reuniu ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União dos Estudantes (UNE), interessado em uma arte focada em questões sociais e com o purismo da cultura brasileira, mas com uma

⁶ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-02-65.htm>. Último acesso: ago/2017

⁷ LONA, Fernando; VANDRÉ, Geraldo. Porta Estandarte. In: **Geraldo Vandré**: Pra não dizer que não falei das flores. São Paulo: Som Livre. 2min12s. Faixa2.

estética instrumental da bossa. O CPC surge justamente com a intensão de juntar artistas universitários interessados em formar uma arte engajada na politização e problemáticas sociais de acesso às massas.

Embora as canções de festivais fizessem parte de uma arte engajada e prestigiada, os artistas não eram tão próximos das camadas populares, exceto, segundo o apontamento de Marcos Napolitano (2008), Elis Regina e Chico Buarque. Essa não era a única contradição, críticas eram exibidas entre o próprio meio artístico e também entre a esquerda, seja pelo pacifismo em composições analisadas por “juízes sociais” acerbados pela euforia dos movimentos das ruas, seja nos experimentos musicais muitas vezes não compreendidos em essência a exemplo dos tropicalistas, ou pelas repreensões veementes ao capitalismo fonográfico.

Em 1968 o furor dos movimentos sociais, chegou até os anseios artísticos. Geraldo Vandré, ídolo de esquerda, que outrora fora premiado por uma composição melancólica, engajada, porém pacífica, substitui a letra profética “Um dia ainda vão findar” de Porta Estandarte (1966), e convoca a população para a luta armada nas letras de “Caminhando” ou “Pra não dizer que não falei das flores”.

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Vem, vamos embora, que esperar não é saber
quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Pelos campos há fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição:
De morrer pela pátria e viver sem razão

Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não

Os amores na mente as flores no chão
A certeza na frente à história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Aprendendo e ensinando uma nova lição.⁸

Os versos da canção de Vandré continham o alarde e apontavam diretamente para os militares: “Há soldados armados, amados ou não/ Quase todos perdidos de armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/ de morrer pela pátria e viver sem razão”. No trecho, o compositor indaga a moral promulgada na formação militar e a ironia forjada no juramento de proteger a nação, cunhada nos discursos de 1964 e no AI-2 quando apresenta uma manutenção da ditadura, e o retardamento da transição democrática através de fortes repressões físicas e morais. “Vem vamos embora/ que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”. Essas palavras foram consideradas uma chamativa   luta armada contra o regime. Muito mais que uma canção de protesto “Caminhando” foi considerada uma composição símbolo da resistência. O conflito físico declarado na música de Vandré exprime o campo de batalha que a rua acabou em se tornar. Por todo o ano de 1968 a violência policial foi empregada no movimento.

As ruas transformaram-se em praças de guerra, há confrontos entre tropas de choque e estudantes a carga de cavalaria, ocupação das universidades, embates sangrentos, tumultos, mortes, depredações e atentados terroristas; entram em cena armas pesadas, carros blindados, os tatus e brucutus da polícia estão nas ruas, estudantes munem-se de cassetetes, paus e pedras, coquetéis molotov, ácido, bombas, terroristas arremessam granadas ou atiram com metralhadoras; instaura-se a insegurança, o perigo, corre solto, há mais mortes. (MELLO, 2003.P.271).

“Pra não dizer que falei das Flores” foi ovacionada pelo público do III FIC. Vandré, aparentemente, havia conseguido apresentar a tensão social-política de modo a ser compreendido por seus ouvintes. Mas, apesar da reação do público exasperado que cantava em milhares de vozes, elegendo-a canção favorita, seria essa composição a causa de um dos eventos mais pol micos da história dos festivais, no ano que o acirramento da ditadura promulgaria o AI-5.

Segundo Zuza Homem de Mello (2003), os diretores e organizadores do III FIC foram pressionados a não concederem o pr mio   música de Vandré, Walter Clark, então superintendente da emissora Globo, teria recebido uma ligação com ordens do general Sizen Sarmento de que as seguintes canções, “Caminhando” e “América, América” do músico espanhol Nino Bravo, não poderiam receber o pr mio pois

⁸ VANDRÉ, Geraldo. Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando). In: **Geraldo Vandré**: Pra não dizer que não falei das flores. São Paulo: Som Livre, 1979. 5min54s. Faixa1.

estavam listadas pela polícia federal. No entanto, sem aparente interferência, os juízes elegeram “Sabiá”, composição de Chico Buarque e Tom Jobim, interpretada por Cynara e Cibeles, como a canção vencedora com quatro pontos de diferença com “Caminhando” que ficou em segundo lugar. O público em fúria, vaia o resultado da premiação enquanto o músico paraibano entoava uma de suas mais emblemáticas frases: “A vida não se resume em festivais” e começa com o entoar de uma única nota no violão e introduz sua “canção manifesto”, que se tornaria a causa de sua prisão. Para Joaquim Aguiar (1993),

“Caminhando” lembra uma entoada à moda dos cantadores nordestinos, ou talvez uma marcha entoando em ritmo lento os versos com acento contínuo na terceira sílaba: “Caminhando e cantando e seguindo a canção”. Os versos longos (alexandrinos, ou de 12 sílabas poéticas), organizado em esquadras, contribuem para o andamento firme e constante da melodia. As rimas pobres (todas em ão) facilitam a memorização do texto longo e descritivo da canção. O propósito de Geraldo Vandré, como se pode ver, era fazer um canto geral (atenção: veja as marcas do coletivo no discurso: somos, vamos, nós, eles) para ser entoado pela multidão. (AGUIAR, P.63 apud SILVEIRA, 2011, P.67)

Em dezembro de 1968 o AI-5 é promulgado, e gera um reboiço na vida de todos esses artistas engajados, sobretudo de Vandré. “Pra não dizer que não falei das flores” é proibida e considerada pelo regime como ofensiva à segurança nacional pelo conteúdo subversivo. Dalva Silveira (2011) escreve que o sucesso da canção no FIC III foi uma situação alarmante que muito inquietou os ditadores e àqueles que os apoiavam, tanto que foi publicado no ano seguinte no jornal Tribuna de Ituverava um poema intitulado “Carta à Geraldo Vandré”, assinada por João Batista da Silva Fagundes, capitão engenheiro de Minas Gerais.

[...]
Semeei milhões de dormentes
Sulcando brasilidade.
Fiz coisa que na verdade nem era para um tenente!
Fiz parto e arranquei dentes...
Dei aulas; semente e pão.
Do povo – fiz a nação
E agora vem um VANDRÉ
Dizendo que é tudo em vão

Que sabes tu da pobreza?
Que sabes tu de nação? [...]
Jamais sentistes na mesa
A falta de vinho e pão
E agora vens ao violão [...]
Com ares lá no calvário
Fazendo da asneira um hinário

Em nome desta nação...
 [...]

Alguém precisa ter raça

Porque milhares não têm!

Alguém precisa também

Zelar por toda essa massa

Antes que a voz da desgraça

Espalhe cantos bestiais

E a sombra dos festivais!

Cultivem grito de guerra

Fazendo de nossa terra

Sepulcro dos bons ideais”⁹.

Vandré foi alvo de perseguições, seus discos foram retirados das lojas e foi proibido de cantar “Caminhando” nos shows. À medida que passava o tempo, após o AI-5, a frequência com que determinadas músicas surgiam com poder de influência à resistência fazia o governo agir de modo mais repressor e punitivo. A prisão de Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros artistas dos movimentos contraculturais ou de protesto fez Vandré temer ser o próximo a enfrentar a hostilidade punitiva. Ajudado por alguns amigos se exila no Chile, a partir daí só deixa a sua “Canção de despedida” (1968):

“Já vou embora
 Mas sei que vou voltar
 Amor, não chora,
 Se eu volto é pra ficar.
 Eu quis ficar aqui, mas não podia
 O meu caminho a ti, não conduzia
 Um rei mal coroado
 Não queria o amor em seu reinado
 Pois sabia, não ia ser amado [...]”¹⁰.

Essa canção foi deveras a despedida de Vandré. Silenciado, ao retornar de seu exílio em 1973, não mais se apresentou no Brasil, pouco mais de uma década depois de seu retorno ele volta aos palcos com shows no Paraguai e com músicas inéditas, por fim retornou à sua profissão de advogado, enquanto muitos autores denotaram sua ausência no meio artístico depois do exílio como a “morte em vida de Vandré”. Em 2010, entrevistado pelo jornalista Sérgio Chapelin para a Globo News, Geraldo Vandré é indagado sobre o impacto da música “Caminhando” na perspectiva

⁹ APUD SILVEIRA, Dalva. 2011. P.80-81.

¹⁰ VANDRÉ, Geraldo; AZEVEDO, Geraldo. Canção de Despedida (1968). In: **Geraldo Azevedo – Luz do Solo.** _____1985. 4min51.Faixa 7.

de canção de protesto, o mesmo responde negando a catalogação e afirma com as seguintes palavras: “Caminhando é uma crônica da realidade. Deu no que deu”¹¹.

Com a regulamentação da censura, várias canções foram vetadas e proibidas de tocar. Curiosamente, nem sempre as composições negadas eram politizadas e dadas como subversiva, havia àquelas na qual os arguidores atribuíam um veto por considerar alguma letra de mau gosto ou contra preceitos morais. Preconceituosamente, a música brega frequentemente carregava esse rotulo, no entanto era o tipo de canção que mais acessava a massa. A música “Em qualquer lugar” (1973) de Odair José, por exemplo, foi completamente vetada, sob a alegação, segundo o historiador Paulo César Araújo (2015), de aludir comportamentos sexuais, outras canções do músico também tiveram trechos censurados, e sua composição “A Primeira noite de um Homem” (1974) proibida de ser lançada.

Ao atentar pela pluralidade histórica, pelas vivências e contrastes sociais é válido ressaltar a música brega e sua importante difusão, apesar de ser frequentemente apresentada como um gênero alheio a política não é possível dissociá-la do atributo de crônica social e por não ter identificação com a massa brasileira. Agnaldo Timóteo, Waldik Soriano, Paulo Sérgio e Lindomar Castilho são apenas alguns nomes que disseminaram a música “cafona” e colocaram em evidência o cotidiano dos cidadãos comuns viventes de uma ordem social firmada pela ditadura militar.

É possível até dizer que eles assistiram à decretação do AI-5 “bestializados”, sem compreender seu significado. E, no entanto, mesmo estando “desligados” da questão política – que uma das esferas dentre tantas outras da vida cotidiana – a, produção musical destes artistas vai denunciar o autoritarismo vivenciado pelos segmentos populares em nosso país. Isto porque o Estado ditatorial era apenas uma das faces do autoritarismo presente na vida social do brasileiro naquele período. [...] Pois é justamente este autoritarismo latente na sociedade brasileira o que será denunciado em diversos textos do repertório “cafona”. Autoritarismo que se expressa através do preconceito aos pobres, aos homossexuais, às prostitutas, às empregadas domésticas, aos analfabetos, aos deficientes físicos e aos imigrantes nordestinos. E – Importante destacar – autoritarismo que é vivenciado no cotidiano pelo público ouvinte desta música e pelos próprios compositores em suas trajetórias de vida. (ARAÚJO, 2015.P.48).

¹¹ Entrevista disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=k4sLANIH7Nk> >. Último acesso: ago/2017.

O regime também possuía seus ufanistas como Wilson Simonal, ou a conhecida canção Eu te amo, meu Brasil de Don e Ravel. A escola de samba Beija Flor também era conhecida pelos enredos cujos temas partilhavam de projetos do Estado, como é válido ressaltar a grande pressão sofrida pelas escolas na apresentação dos enredos, a escola Aruanã-Açu que passou a ser Unidos da Vila Isabel é um exemplo, em 1974 precisou substituir o samba-enredo que denunciava o extermínio dos indígenas da etnia Carajás e o desmatamento da floresta amazônica pelo samba exaltação da Transamazônica.

Aos artistas que não abriam mão do engajamento social e político, e resistiam a força do sistema, restaram-lhes mudar os conteúdos ou os métodos de sua composição. Nas letras, recursos linguísticos foram muitas vezes utilizados pelos compositores críticos como os dualismos, as metáforas, a ironia. Um exemplo seria na notada “canção de fresta”, termo cunhado pelo autor Gilberto Vasconcellos (1977), um estilo onde muito se usou a escrita metafórica e os jogos de palavras afim de confundir os pleitos da censura, geralmente, apresentava uma mensagem crítica, porém velada muitas vezes por sentidos duais e subjetivos.

Consolidava-se o fenômeno que o professor José Miguel Wisnik chamou de “rede de recados”, desempenhado pela canção popular na época da ditadura, que fazia circular mensagens de liberdade e justiça social, ainda que se utilizasse de uma linguagem sutil e simbólica, numa época marcada pela repressão e pela violência. (NAPOLITANO.2008, p. 32)

Algumas canções subjetivas com o uso de disfarces, ainda se mostraram avidas crônicas sociais, o emblemático Raul Seixas era um exemplo de usar o sarcasmo e a ironia em suas canções. Imbuído pelo espírito do rock, e a irreverência traga pelo estilo fazia da música uma sátira, acompanhada de uma interpretação provida de humor e exagero. “A mosca na Sopa” (1973), uma humorada “canção de fresta”, exemplifica essa discussão.

Eu sou a mosca
Que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca
Que pintou pra lhe abusar
Eu sou a mosca
Que perturba o seu sono
Eu sou a mosca
No seu quarto a zumbizar

E não adianta
 Vir me dedetizar
 Pois nem o DDT
 Pode assim me exterminar
 Porque você mata uma
 E vem outra em meu lugar

—Atenção, eu sou a mosca!
 A grande mosca
 A mosca que perturba o seu sono
 Eu sou a mosca no seu quarto
 A zum-zum-zumbizar
 Observando e abusando
 Olha do outro lado agora
 Eu tô sempre junto de você
 Água mole em pedra dura
 Tanto bate até que fura
 Quem, quem é?
 A mosca, meu irmão!¹²

Raul Seixas, assim como tantos outros artistas e grupos engajados na contestação, era a mosca que incomodava a ditadura. Embora a censura tentasse “podar” a perspectiva subversiva das canções e apesar dos métodos repressivos sustentado pelo Estado, sempre existiu uma resistência, como percebemos no verso de Raul: “Porque você mata uma e vem outra em meu lugar”.

Autoproclamado como o “Maluco Beleza”, suas composições muitas vezes escorregaram do julgo da censura, tratadas como letras ilógicas, os censuradores deixaram escapar as “mensagens subliminares” presentes nos dualismos empregados por Seixas, por isso alguns vetos ocorreram quando o disco já estava no mercado e as letras já eram conhecidas pelo público.

Segundo Amilton Sousa (2010) ao analisar um documento da DCDP, “Mosca na sopa”, foi aprovada sem constar nos autos qualquer conteúdo subversivo, mesmo considerada uma composição de mau gosto, cujo tema foi dado como indefinido, a proibição viria logo, após o disco estar nas lojas e o público perceber melhor que os censuradores, a ironia da mosca de Raul Seixas.

Porém, outros personagens também caíam na sopa da censura, como Chico Buarque de Holanda, um dos músicos mais censurados durante a ditadura militar seguido por Gonzaguinha. Holanda, além de pseudônimos adotou por muitas vezes a linguagem de fresta para burlar a censura. A música “Apesar de você” (1978) é repleta de subjetividade, seu conteúdo mesmo que disfarçado por expressões

¹² SEIXAS, Raul. Mosca na Sopa. In: **Krig-Há, Bandolo**. Universal Music: 1973. 5min11s. Faixa 2.

indiretas e aspectos irônicos remetem objetivamente aos anos de chumbo e ao presidente Emílio

Garrastazu Médici, presente no pronome pessoal “você” tantas vezes repetidos na letra.

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

Quando chegar o
momento esse meu
sofrimento vou cobrar
com juro, juro!
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro¹³
[...]

Como de praxe na MPB de protesto, ocorre uma analogia temporal vinculado ao tempo futuro, o futuro libertário, além disso, engaja o autoritarismo logo no segundo, terceiro e quarto verso, abaixo revela o silêncio imposto pelo AI-5, o fato de artistas, intelectuais ou a sociedade em si de não serem livres para exprimir suas opiniões frente ao governo. Ele também coloca em cena sua situação e de outros cantores e compositores que tiveram que se exilar, ou que foram presos e torturados,

¹³ HOLANDA, Buarque Chico de. Apesar de você. In: **Chico Buarque**. Universal Music, 1978.3min55s. Faixa 11.

aos que continuaram o trabalho na arte e não puderam se expressar a ponto de terem suas obras modificadas ou proibidas: “Todo esse amor reprimido/Esse grito contido/Esse samba no escuro”. Para Alessandro Matos (2011) “Apesar de você” se apresenta sob disfarces, mas dada a uma releitura: Apesar na verdade seria “Há pesar”.

Esse jogo de palavras também é trabalhado na conhecida canção “Cálice” composição de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, gravada depois nas vozes de Chico e Milton Nascimento, onde retratam de forma metafórica e ambígua a situação do silêncio imposto aos artistas:

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta [...].

Como é difícil acordar calado
 Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano
 Que é uma maneira de ser escutado
 Esse silêncio todo me atordoa
 Atordoados eu permaneço atento
 Na arquibancada pra a qualquer
 momento Ver emergir o monstro da
 lagoa [...].

De muito gorda a porca já não anda
 De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, pai, abrir a porta
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que adianta ter boa vontade
 Mesmo calado o peito, resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade[...].

Talvez o mundo não seja pequeno
 Nem seja a vida um fato consumado
 Quero inventar o meu próprio pecado
 Quero morrer do meu próprio veneno
 Quero perder de vez tua cabeça
 Minha cabeça perder teu juízo
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel

Me embriagar até que alguém me esqueça¹⁴

Em seu contexto interno “Cálice” (1978) refere-se ao “cale-se” do verbo calar, referente à ordem de silêncio instituída sobre os precursores de opiniões após o AI-5, perceptível quando eles citam: “Quero lançar um grito desumano”; “Esse silêncio me atordoa”; “Essa palavra presa na garganta” e a tentativa de insistir em passar uma mensagem para o público através desse jogo de palavras expresso em “Mesmo calado o peito resta à cuca”. A alusão ao martírio cristão como a morte de Jesus Cristo, os símbolos de religiosidade repassam o sentido de dor e divindade, vinculado ao artista mártir que se sucumbe em prol de uma causa de libertação. Marcos Napolitano (1998) aponta que

Na luta contra a censura e a ditadura, concorreram muitos grupos e indivíduos. Nos anos 70, por exemplo, artistas populares — sobretudo ligados a música [...] —, aproveitando-se do próprio crescimento da indústria cultural no Brasil, tornaram-se porta-vozes dos valores democráticos e emancipadores, que se contrapunham à realidade política vigente. (p. 45)

Enquanto esses artistas resistiam através das frestas, outros com letras banais, aparentemente sem sentido, recriavam o seu engajamento na performance com gestos, alteração de vozes, feições irônicas e negativas, essas eram as chamadas “canções de esgar”, o próprio conceito do termo é referente ao escarnio e às caretas de menosprezo. As canções de esgar foram produções do imediatismo pós tropicalistas, caracterizadas pelas apresentações de intensidade gestual e anti-intelectualíssimo nas composições, que propositalmente não buscavam o perfil cronista da MPB. A música “Gotham City” de Jards Macalé e Capinan (1969) talvez seja uma das canções de esgar mais conhecidas depois de sua apresentação inusitada e satírica no IV Festival Internacional da canção.

Cuidado! Há um morcego na porta principal
Cuidado! Há um abismo na porta principal

Só serei livre se sair de Gotham city
Agora vivo como vivo em Gotham city
Mas vou fugir com meu amor de Gotham city
A saída é a porta principal

¹⁴ HOLANDA, Chico Buarque; GIL, Gilberto. Cálice. In: **Chico Buarque**. Universal Music, 1978. 4min01s. Faixa 2.

Macalé, movimentando entusiasticamente as mãos para a porta de saída, demonstrou a irreverência e a discordância ao regime principalmente no que diz respeito ao exílio, a ironia do herói que se transformou em monstro, à prisão e outras atitudes repressoras direcionadas aos artistas engajados na contestação. Contudo, sua apresentação terminou em vaia, o público, intelectual e de esquerda, ainda valorizavam os arquétipos tradicionais da música, estavam envolvidos pela manifestação direta da MPB.

Em meados da década de 70 e início de 80, a juventude, aos poucos reinicia os movimentos nas ruas. O regime sofria crises e estava em uma demasiada pressão, de um lado militares que temiam uma queda brusca e por outro a população que começava a se levantar em defesa da ascensão democrática.

Esses acontecimentos agitaram o mundo da música engajada, essa repercutiu o ideário de resistência que resultou na queda gradativa do regime. Um exemplo foi a música “O Bêbado e a Equilibrista” (1979) de João Bosco e Aldir Blanc cantada por Elis Regina, que ficou conhecida como o hino da anistia, lei promulgada no governo de Figueiredo, que libertava vários presos e exilados acusados de crimes contra o governo no decorrer dos anos ditatoriais.

Caía a tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto
Me lembrou Carlitos
A lua tal qual a dona do bordel
Pedia a cada estrela fria
Um brilho de aluguel

E nuvens lá no mata-borrão do
céu chupavam manchas
torturadas que sufoco!
Louco!
O bêbado com chapéu-coco
Fazia
irreverências mil
pra noite do Brasil
Meu Brasil,
Que sonha com a volta do irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora
A nossa Pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil

Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança

Dança na corda bamba de sombrinha
 E em cada passo dessa
 linha Pode se machucar
 Azar!
 A esperança equilibrista
 Sabe que o show de todo artista
 Tem que continuar¹⁵

A canção é uma homenagem aos exilados, no trecho: “Meu Brasil / Que sonha com a volta do irmão do Henfil / Com tanta gente que partiu”, ocorre uma saudação ao sociólogo Hebert José de Sousa ou Bentinho irmão do cartunista Henfil, obrigado a se exilar no Chile em 1971. Mais do que símbolo na luta pela anistia, ao alancar o verso “Choram Marias e Clarisses” busca a dramática referência às mães, esposas ou talvez irmãs de pessoas desaparecidas ou mortas por causa da repressão; enquanto em “O bêbado trajando luto” apresenta uma possível analogia aos passos cambaleantes da ditadura prestes a findar.

Aos poucos as ruas do país se enchiam com novas manifestações, agora não só formadas por estudantes esquerdistas, mas por sindicalistas, mulheres que exigiam direitos igualitários, homossexuais, negros, indígenas, grupos subjugados pela sociedade conservadora, com a presença de artistas que defenderão movimentos sociais que não só almejam o fim ditatorial, mas uma mudança ideológica.

1.3. A Tropicália e a música de protesto ao ritmo da guitarra elétrica

Desde o momento em que a humanidade conseguiu racionalizar o som, colocar em ordem e adapta-la as suas informações, a música também se tornou social. Presente nas entoações divinas, nas narrativas heroicas medievais, como símbolo patriótico a exemplo dos hinos nacionais ou como entretenimento em uma sociedade de meios de produção, sobre isso, José Miguel Wisnik escreve que

O mundo tonal, vale dizer, o da cultura social moderna, pode ter sido nada mais que a migração do mundo modal a um outro que só agora começamos a entender). A coincidência do termino do mundo tonal (e suas representações) com o estado terminal da cultura e da sociedade no fim do

¹⁵ BOSCO, João; BLANC, Aldir. O bêbado e a equilibrista. In: **Elis, essa mulher**. 1979. Faixa2. 3min49s.

século XX pode ser encarada como um desafio para escutar o lugar para onde o sentido se desloca. (1989.p.55)

Desse modo é possível prever como as mudanças e dramas no decorrer da História, sobretudo o tão controverso século XX, o quanto a música se tornou o resultado da cultura em transgressão, a fluir pelas novas esferas políticas e pelas identidades mutantes das gerações.

Valdir Montanari (1998), defende o pressuposto de que a música seja a mais popular das artes, antecessora da escrita reflete todos os meios expressivos, principalmente àqueles vinculados as emoções e sentidos. A musicalidade vinculada às massas surge com toda a sua forma nos séculos XIX e XX, e traz como herança certos preceitos da música erudita, e a inserção de características regionais e folclóricas, além das sonorizações presentes no cotidiano, muitas vezes predispostas a ter um ritmo dançante ou trabalhada nas emoções humanas, caracterizada por surgir nos centros urbanos onde o novo plano capitalista que se formava na época, concentrava nesses lugares uma população de trabalhadores formando as classes médias e populares, de modo que o lazer após o expediente era bem vindo, o que acarretou a disseminação de músicas que entoavam elementos culturais do cotidiano, nem sempre intelectualizadas.

Uma vez, o músico grego contemporâneo Yanes Xenaquis (1922) afirmou que para ele “fazer música significa a inteligência exprimir-se com meios sonoros, materializar os movimentos do pensamento com a ajuda dos sons” (J.C. Paz, Introdução à música do nosso tempo). Ora vivemos num século em que temos conhecido fatos que realmente nos surpreendem no dia-a-dia. Nosso pensamento vive dividido entre a euforia das novas conquistas humanas e a angústia gerada pelo temor das guerras e dos males sem solução. Assim, levando em conta as ideias de Xenaquis, podemos afirmar que, quando o compositor contemporâneo materializa seu pensamento em composições, elas findam por espelhar essa realidade extremamente ambígua do século XX. (MONTANARI,1998. p.56).

Porém, essas rupturas com as tradições da música erudita não serão bem quistas por muitos críticos, como lembra Marcos Napolitano, alguns defenderão a ideia de que “a música popular era expressão de uma decadência musical”, um dos motivos por ser facilmente comercializada e não andar de acordo com as normas da grande seleção burguesa em sua complexidade, sendo permitida a liberdade produtiva do compositor. A própria massificação da canção será amplamente criticada. O filósofo Theodor Adorno (2011), por exemplo, repreenderá avidamente a

massificação cultural, “A cultura de massa”, ele acredita, “não apenas nos torna estúpidos, mas também incapazes de agir moralmente”¹⁶. Para o filósofo alemão,

Ouve-se o tempo todo, porque não se suporta o silêncio, como se ele existisse. Ouve-se o tempo todo, porém não se ouve nada. Em gesto a um só tempo onipotente e impotente, a escuta de entretenimento, cujo revestimento preenche das salas de espera dos consultórios médicos ao fundo sonoro dos supermercados, para não falarmos nas danceterias. (2011, p.23-24).

Na perspectiva adorniana a indústria cultural dissolve o processo criativo e libertário do compositor, ou seja, a criação que é o resultado do livre pensamento fica prejudicada pela transformação da arte em produto.

A música engajada brasileira de certo modo, sofre esse paradoxo, ao mesmo tempo em que se cria para comunicar os desejos libertários, ela também se insere nos clivos da indústria cultural, a música politizada se torna produto de consumo.

“Apesar de combatida pelos críticos mais exigentes, a música popular, cantada ou instrumental, se firmou no gosto das novas camadas urbanas, seja nos extratos médios da população, seja nas classes trabalhadoras, que cresciam vertiginosamente com a nova expansão industrial na virada do século XIX para o século XX”. (NAPOLITANO, 2002.p.16)

É válido ressaltar que em várias regiões a música popular abrangia especificidades do lugar, embora o estilo europeu fosse por muito tempo seguido em várias partes do mundo. No Brasil, por exemplo, devido à formação étnica variada, desenvolveram-se ritmos a partir de tradições únicas, desfragmentando-se do segmento europeu e a insurgência de novos ritmos, principalmente sob influência africana e indígena, como o samba. Caso que se torna comum no século XX, principalmente nas Américas.

“Alguns dos “gêneros” musicais mais influentes do século XX podem ser analisados sob este prisma: o jazz norte-americano, a rumba cubana, o samba brasileiro, são produtos diretos dos afro-americanos que incorporaram paulatinamente formas e técnicas musicais europeias. [...] O campo musical popular desenvolvido nas Américas apontou para outra síntese cultural e, guardadas as especificidades nacionais e regionais, consolidou formas musicais vigorosas e fundamentais para a expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas”. (NAPOLITANO, 2002.p.12).

¹⁶ _____, **O Livro da Filosofia**. São Paulo: Globo, 2011. P.267.

No período pós-segunda guerra mundial, a música popular sofre novas modificações com o advento do *rock and roll* e a chamada cultura *pop* que buscam uma denotação de “rebeldia”, principalmente no meio jovem. O jazz oriundo do século XX também se modifica embasado nesses mesmos ideais, é nesse momento que a juventude pertencente à classe proletária e média se revolta através dessa nova contingência musical e contesta o sistema social capitalista.

É em um momento de descontentamento com os autoritarismos e de objeção cultural em todo o mundo, que surge o movimento tropicalista, formado não apenas por músicos, mas por artistas de variadas áreas, como: poetas, teatrólogos, artistas plásticos e cineastas, que juntos revestem as manifestações artísticas de inovações.

O idealismo inovador trazido pelos tropicalistas se inspirou na chamada “Antropofagia oswaldiana”, uma concepção criada pelo poeta, dramaturgo e diretor teatral Oswald de Andrade descrito no Manifesto Antropófago (1928).

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. [...] O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande. Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls. [...]. Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.¹⁷

Oswald de Andrade aludia a uma cultura de experimentações, tratada no processo de “devorar” novos e velhos elementos, e “regurgita-los”. Kátia Eliane Barbosa (2002) pontua que o movimento tropicalista, imbuído pela filosofia

¹⁷ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Último acesso: ago/2017.

oswaldiana, foi uma manifestação de experimentos. Na música, incorporaram o pop e o rock, a bossa e o sertão, ruídos, uma junção do rústico e do moderno, valorizando o brega e o nativo, afim de transformar o tido como "mau gosto" em símbolo de contestação.

No Manifesto da poesia Pau-brasil¹⁸ (1924) Oswald de Andrade já apresentava as dualidades presentes na formação de uma identidade brasileira moderna, “O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna”, fatores trabalhos pelos artistas na semana da arte moderna em 1922.

Seguindo ainda a linha de pensamento artístico construída por Oswald de Andrade, acontecia uma espécie de consagração de objetos artísticos brasileiros vinculados ao passado, sem abrir mão das inovações. Tudo isso influenciou na construção de um novo estilo entre os músicos chamados tropicalistas, que integraram elementos diversificados do floreio nacional com elementos estrangeiros.

O nome dado ao movimento antropofágico, “Tropicália”, foi inspirado no título da exposição do artista plástico Hélio Oiticica. A obra se baseava em um labirinto construído sem teto, com vários elementos que representavam o Brasil como um país tropical, ao fim se encontrava um aparelho de televisão para criar uma perspectiva de imagem voltada às atenções nacionais, mas abertas às novas incorporações. Sobre isso Oiticica (1968) explica:

Da sic idéia e conceituação de Nova Objetividade¹⁹, criada por mim em 1966, nasceu a Tropicália, que foi concluída em princípios de 67 e exposta (projeto ambiental) em abril de 67 (MAM). Com a teoria da Nova Objetividade queria eu instituir e caracterizar um estado de arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas (ver catálogo das exposições Nova Objetividade Brasileira no MAM – abril 1967). A conceituação da Tropicália, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre Nova Objetividade, invoco Osvaldo de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu depois de apresentado entre nós o Rei da

¹⁸ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Último acesso: 20 de agosto de 2017, às 23h45min.

¹⁹ Nova Objetividade foi uma mostra coletiva realizada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com intuito de apresentar as tendências e os caminhos percorridos pela arte brasileira. Hélio Oiticica foi um de seus organizadores.

Vela) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.²⁰

A canção “Tropicália” (1967) de Caetano Veloso apresenta a complexa rede de informações que fomentam as identidades brasileiras com o advento da modernidade, as tradições, os paradoxos e os signos nacionais, pontos de debate dos tropicalistas.

Sobre a cabeça os aviões
 Sob os meus pés os caminhões
 Aponta contra os chapadões
 Meu nariz
 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento
 No planalto central do país
 Viva a Bossa, sa, sa
 Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça
 [...]
 O monumento
 É de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde
 Atrás da verde mata
 O luar do sertão
 O monumento não tem porta
 A entrada é uma rua antiga
 Estreita e torta
 E no joelho uma criança
 Sorridente, feia e morta
 Estende a mão
 Viva a mata, ta, ta
 Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
 [...]
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo
 Do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno
 Meu bem
 [...].²¹

²⁰Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>. Último acesso: ago/2017.

²¹ VELOSO, Caetano. Tropicália In: **Caetano Veloso**. Universal music, 1967. Faixa 1. 3min42s.

Gilberto Gil, um dos precursores do movimento musical tropicalista juntamente com Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão e Tom Zé, em entrevista para o documentário “Uma noite em 1967²²” afirma o seguinte:

Depois de, enfim, dos impactos dos Beatles causados sobre nós, “né”, e de toda aquela música que eles traziam, sic vinham junto com eles, era um pop americano, um pop rock inglês, e a minha visita ao nordeste brasileiro sic fincou uns impactos muito, muito fortes também sobre mim, da música do local, da música regional, das manifestações típicas da música nordestina. Tudo isso provocou em mim um desejo muito grande de revolver de uma forma mais generosa, ampla, mais ousada o terreno todo, arar de novo o terreno, replantar, semear coisas novas, trazer sementes novas, fazer cultivares híbridos, misturar coisas sic pra dar plantas novas [...], essa ideia de “refazenda²³” já sic tava ali, naquilo tudo, eram os Beatles e Luiz Gonzaga, Rolling Stones, e Jorge Ben Jor [...].

Essa chamada revolucionária contracultural foi apresentada no festival da TV Record em 1967. O movimento ainda não possuía a denominação “Tropicália”, mas a filosofia tropicalista já estava presente nas estéticas musicais de Caetano Veloso e Gilberto Gil, vistas nas suas respectivas músicas “Alegria, Alegria” (1967) e “Domingo no parque” (1967).

Veloso construiu uma música mais tendenciosa em relação ao pop que se deflagrava no momento e fragmentos do “iê iê iê”, a letra se baseia no contexto da época: imperialismo americano, Guerra do Vietnã, expansão cinematográfica, guerrilhas, nacionalismo, subdesenvolvimento, mídia, ditadura, guerra fria e o confronto científico e espacial, tudo isso expresso no tom de uma ironia crítica, acompanhada pelo rock dos argentinos Beat Boys, trajados com roupas coloridas e cabelos compridos à moda da “beatlemania²⁴”.

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem
documento no sol de quase
dezembro eu vou...
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou...
Em caras de presidentes

²² TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. Brasil, 2010. 1h25min. Documentário.

²³ Em 1975 Gilberto Gil grava a música “Refazenda”, quase um prelúdio da proposta tropicalista de antropofagia, na ideia de refazer e misturar. “Enquanto o tempo não trouxer teu abacate / Amanhecerá tomate e anoitecerá mamão”.

²⁴ Referente ao estilo da banda inglesa The Beatles.

Em grandes beijos de amor
 Em dentes, pernas, bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot...
 O sol nas bancas de revista
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia
 Eu vou...
 Por entre fotos e nomes
 Os olhos cheios de cores
 O peito cheio de amores vãos
 Eu vou...
 Por que não, por que não...
 Ela pensa em casamento
 E eu nunca mais fui à escola
 Sem lenço e sem documento,
 Eu vou...
 Eu tomo uma Coca-Cola
 Ela pensa em casamento
 E uma canção me consola
 Eu vou...
 Por entre fotos e nomes
 Sem livros e sem fuzil
 Sem fome, sem telefone
 No coração do Brasil...
 Ela nem sabe até pensei
 Em cantar na televisão
 O sol é tão bonito
 Eu vou...
 Sem lenço, sem documento
 Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo, amor
 Eu vou...
 Por que não, por que não...

Gil no mesmo festival incorporou elementos mais regionalistas na música “Domingo no Parque” (1967), contrapôs o berimbau com a guitarra elétrica de “Os mutantes” e a música erudita da orquestra de Rogério Dubrat. Também regressou as raízes ao invocar a cultura baiana e africana. Ruídos foram inseridos ao fundo, sons que remetiam a um verdadeiro parque de diversões. Com a parceria de Torquato Neto e Capinam, a composição esbanjou muitas figuras de linguagem.

O rei da brincadeira – ê, José
 O rei da confusão – ê, João
 Um trabalhava na feira – ê, José
 Outro na construção – ê, João
 A semana passada, no fim da semana
 João resolveu não brigar
 No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra Ribeira jogar
 Capoeira
 Não foi pra lá pra Ribeira
 Foi namorar

O José como sempre no fim da semana

Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio
 Foi no parque que ele avistou
 Juliana
 Foi que ele viu

Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão
 Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração

O espinho da rosa feriu Zé
 (Feriu Zé!) (Feriu Zé!)
 E o sorvete gelou seu coração
 O sorvete e a rosa
 Ô, José!
 A rosa e o sorvete
 Ô, José!
 Foi dançando no peito
 Ô, José!
 Do José brincalhão
 Ô, José!...

O sorvete e a rosa
 Ô, José!
 A rosa e o sorvete
 Ô, José!
 Oi girando na mente
 Ô, José!
 Do José brincalhão
 Ô, José!...
 Juliana girando
 Oi girando!
 Oi, na roda gigante
 Oi, girando!
 Oi, na roda gigante
 Oi, girando!
 O amigo João (João)...
 O sorvete é morango
 É vermelho!
 Oi, girando e a rosa
 É vermelha!
 Oi girando, girando
 É vermelha!
 Oi, girando, girando...
 Olha a faca! (Olha a faca!)
 Olha o sangue na mão
 Ê, José!
 Juliana no chão
 Ê, José!
 Outro corpo caído
 Ê, José!
 Seu amigo
 João
 Ê, José!...
 Amanhã não tem feira

Ê, José!
 Não tem mais construção
 Ê, João!
 Não tem mais brincadeira
 Ê, José!
 Não tem mais confusão
 Ê, João!...²⁵

Quando a Bossa nova apareceu com uma estética em grande parte dualista, entre samba e jazz, exaltadas discussões foram travadas por críticos que temiam o imperialismo americano a intervir na música brasileira. Alguns antagonistas da MPB que se opunham fortemente à inserção do estrangeirismo, realizaram em protesto a Marcha contra a guitarra elétrica em 1967. Assim como os “bossa novistas”, os tropicalistas não apresentavam temor incorporar elementos estrangeiros, inclusive a capa do álbum de “Tropicália ou Panis et circensis”, trabalho em conjunto de vários artistas que aderiram ao movimento, tinha grande influência do Lp dos Beatles intitulado “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”.

O lançamento do LP Tropicália ou Panis et Circensis, em agosto de 1968, foi o grande acontecimento musical do movimento. O disco era uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais. Em meio às composições assinadas por Gil, Caetano, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé, com arranjos de Rogério Duprat, pode ser ouvidos diversos fragmentos sonoros e citações poéticas, um mosaico cultural saturado de crítica ideológicas: “Danúbio azul”, Frank Sinatra, “A Internacional”, “Quero que vá tudo pro inferno”, Beatles, hinos religiosos, sons da cidade, sons da casa, carta de Pero Vaz de Caminha etc. Em outras palavras, as “reliquias” do Brasil surgiam uma após a outra, nas letras e sons, sem a mínima preocupação de coerência sistêmica por parte dos autores.” (NAPOLITANO.2008. p.69)

Figura 1: Capa do disco Tropicália ou Panis Et Circenses lançado em 1967.

²⁵ GIL, Gilberto. Domingo no Parque. In: **Gilberto Gil**. Gege Edições Musicais Ltda. (Brasil e América do Sul) / Preta Music, 1968. Faixa 10.



Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/KliwbHqtb7w/maxresdefault.jpg>. Acesso em abr./2017.

Os elementos antropófagos também estavam incutidos no visual dos músicos tropicalistas, interessados em personificar elementos que demonstravam a mistura que exibiam em suas músicas.

A imagem também traduzia as canções e o idealismo do movimento, roupas de plástico com cores fortes, colares de macumba, usados por Caetano quando apresentou “É Proibido Proibir”, eram elementos que enfatizavam o efeito cafona. A alegoria, o riso, a zombaria, a ironia, o grotesco sic encarregavam-se de explicitar a função crítica das músicas, discutindo gêneros, estilos e a própria concepção de arte da burguesia, a alegoria para o Tropicalismo era um procedimento. (NAVES, 2001.p.56).

A linguagem múltipla das composições muitas vezes confundia os ouvintes, certamente foi o que levou o público a vaiar a música “É proibido proibir” (1968) inspirada em um famoso slogan do Maio Francês. O evento polemico foi em um festival, onde o encabulado Caetano Veloso fez um discurso questionador avesso àquela juventude universitária que queria derrubar o governo ditatorial, mas que não sabia entender as mensagens do movimento, enquanto os Mutantes continuavam a tocar ao fundo de costas para a plateia. O público, grande parte de esquerda,

acostumados as músicas de analogias nacionais, não conseguiram entender em todo, o manifesto que os tropicalistas também estavam a fazer.

A plateia, de costas viradas para o palco, continuava a vaiar. Os Mutantes, de costas para a plateia, continuavam a tocar. E Caetano continuava a discursar e a cantar: “Vem, me dê um beijo, meu amor/ os automóveis ardem em chamas/ derrubar as prateleiras/ as estantes/ as vidraças/ louças/ livros, sim/ eu digo não/ eu digo é proibido proibir [...]”. Definitivamente, não era este tipo de revolução que a juventude engajada queria. Longe das “barricadas do desejo” parisienses, os estudantes brasileiros de esquerda estavam mais interessados em derrubar a ditadura do que as “prateleiras da sala de jantar”. (NAPOLITANO, 2017.p.116).

A Tropicália não foi em sua essência, diferentemente da MPB, um movimento que debatia em âmbito maior, contra o regime militar, ou que discutisse somente temas políticos embora tenha sido muitas vezes silenciada pelo sistema vigente, foi sim contracultural por questionar os valores existentes e as promiscuidades sociais, similar ao movimento hippie americano. Além disso, o movimento lembra em algumas de suas vertentes a semana de arte moderna de 1922 que queria revolucionar o campo artístico com novas tendências, mas a ousadia também assustou de certo modo o público da época.

O comportamento considerado fora dos padrões, em um país governado por um regime autoritário, demonstrado pelos artistas da música tropicalista, além de questionar a cultura padronizada, a intertextualidade das letras mostrava a realidade do cotidiano brasileiro. As atitudes de seus arautos declaradas pela censura como excessivas e imorais, foi o que aparentemente resultou no exílio de vários dos seus, como foi o caso de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Gil em despedida compôs a música “Aquele Abraço” (1969), que segundo Santuza Cambraia Naves (2001.p.57) “tornou-se o hino carnavalizado de toda uma geração que se sentiu oprimida pelo regime militar e por outros constrangimentos culturais.”.

A fragmentação tropicalista foi consequência do AI-5, promulgado no ano anterior ao exílio de seus principais precursores, após isso Gal Costa se torna a principal influência da música do movimento no Brasil, com um tom mais comedido, pois a censura já estava posta a qualquer efervescência artística e intelectual que aparentemente se mostrasse fora dos padrões morais.

A incompreensão da crítica de esquerda em torno da Tropicália, das Canções de Esgar e até da bossa nova, possivelmente vinha em desfavor de uma ideia de

exaltação imperialista e pelo anseio de manter somente as raízes, a “Marcha contra a guitarra elétrica”, ocorrida no dia 17 de julho de 1967 foi um exemplo disso. Curiosamente, membros da “Marcha”, como Gilberto Gil, se tornaram hábeis guitarristas, usando o instrumento com regularidade.

Figura 2: Marcha contra a guitarra elétrica.



Disponível em: <http://imagesvisions.blogspot.com.br/2015/02/a-passeata-contras-guitarras-eletricas.html>. Acesso: abr/2017.

Caetano Veloso recusou-se a participar da “Marcha”, considerando-a equivocada. Não por acaso, foi justamente Caetano que trouxe os Beat Boys, uma promissora banda de rock, para tocar com ele, durante o Festival da MPB de 1967. Em 1968, a dupla Gil e Caetano convidaram já consagrados Os Mutantes para acompanhá-los.

Figura 3: Gilberto Gil, Caetano Veloso e os Mutantes tocando juntos



Fonte: Acervo do Projeto Tropicália de Ana de Oliveira. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/olharcolirico/fotos?page=3>. Acesso: Jul/2017.

Em todo caso, essa dinâmica de aproximação e afastamento por parte da MPB com o rock jamais se resolveu totalmente. Em todo caso, essa polêmica não foi o bastante para que o rock, por exemplo, não tivesse conquistado o público crítico; artistas como Raul Seixas mostravam irreverência em suas canções e letras críticas e politizadas, além de refletir questões sobre morais instituídas pela sociedade vigente.

Por que cargas d'águas
 Você acha que tem o direito
 De afogar tudo aquilo que eu
 Sinto em meu peito
 Você só vai ter o respeito que quer
 Na realidade
 No dia em que você souber respeitar
 A minha vontade
 Meu pai
 Meu pai

Pai já tô indo-me embora
 Quero partir sem brigar
 Pois eu já escolhi meu sapato
 Que não vai mais me apertar²⁶

²⁶ SEIXAS, Raul. Sapato 36. in: **Isso aqui não é Woodstock, mas um dia pode ser**. Universal Music, 1977. 3min19s.

Na canção “Sapato 36” (1977), por exemplo, Raul faz uma crítica à ditadura, no sentido de a mesma não deixar livres escolhas à sociedade, do lado autoritarista e da imposição. Seixas era considerado um exímio “manipulador” de letras, capaz de confundir a censura na época de grande retaliação da mesma.

Nos anos 80, o governo militar se mostrava instável. O rock juntamente com a MPB, o Samba e outros gêneros da música brasileira, que surgiam em uma época de grande crescimento da indústria fonográfica, vão influenciar, juntos no processo de redemocratização, como expõe Marcos Napolitano (2008):

A MPB, o samba e o rock acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneciam referências diversas para a ideia de resistência cultural. A MPB com suas letras engajadas e elaboradas, o samba com sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernidade conservadora capitalista e o rock com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows e discos, entre os artistas dos três gêneros (P.111- 112)

Com a queda do regime militar, o campo artístico em parte inicia um novo momento. Mas “o caso do regime militar foi marcado por reviravoltas surpreendentes. O Brasil pensou que o primeiro civil a ocupar a presidência depois do ciclo dos generais seria eleito pelo povo. Não foi” (MORAES NETO, 2005). Tancredo Neves venceu o candidato conservador Paulo Maluf no Colégio Eleitoral, mas morreu antes de tomar posse. Temeu-se a volta dos militares. Como solução, assumiu o vice, José Sarney, até recentemente filiado ao PDS.

É nesse contexto que se dá o desenrolar de uma nova geração de artistas, que assumem o rock como modelo estético. Agora, o meio artístico se depara com um processo massificado de consumo, liderado pela indústria fonográfica, o que desestabiliza de certo modo alguns preceitos da MPB e outros gêneros que possuíam um teor político e social.

2 “QUE PAÍS É ESSE”? O PUNK DE BRASÍLIA E A MÚSICA COMO CRÔNICA SOCIAL NO CONTEXTO DA REDEMOCRATIZAÇÃO

2. 1 Brasília, capital do futuro no passado

Brasília foi concebida com ares proféticos e salvacionistas a partir de mitos fundadores. O sacerdote italiano São João Bosco (1815-1888), conhecido entre os católicos pelos sonhos proféticos, é um personagem tido como o profetizador de Brasília. Devido a um sonho que o mesmo teve, surgiram várias alegações no período da construção da cidade. A profecia seria a seguinte:

Entre os paralelos 15º e 20º havia um leito muito extenso, que partia de um ponto onde se formava um lago. Então, uma voz disse repetidamente: 'Quando escavarem as minas escondidas no meio destes montes aparecerá aqui a grande civilização, a terra prometida, onde jorrará leite e mel. Será uma riqueza inconcebível'.²⁷

Outras qualidades utópicas foram atribuídas à Brasília, tais como: paradisíaca, mudancista, modernista, nacionalista. O governo de Juscelino Kubitschek tratou de propagar intensamente um ideário otimista para o plano de mudança da capital; como aponta Luiz Sérgio Duarte da Silva (1997) esse esquema utilizado para engendrar a utopia legitimava o modelo de desenvolvimento contido, sobretudo no plano econômico de JK. Porém, para além desse esquema observável na superfície, exibido no cine jornais e fotos oficiais,

Brasília em construção era o espaço do malandro, do sonhador, do aventureiro, do estrangeiro e do candango (na raiz quimbundo: “ruim, ordinário, vilão”). As regiões de fronteira – indeterminadas e indefinidas – aparecem como eldorados para todos os desarraigados que podem estabelecer-se ali. Todos eles sós, individualizados, sem boas maneiras, “cada um por si”, “na rua”. Ao mesmo tempo, submetidos a uma organização moderna, a Novacap, controlados patriarcalmente por um autocrata governante de um microterritório. (SILVA, 2010, pg. 82-83).

²⁷ Fonte: Página do Senado Federal. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasilia50anos/not08.asp>. Acesso: Jul/2016.

A ideia de interiorização da sede do poder político brasileiro remete ao século XIX, no entanto a mesma só se materializa em 1960 com a construção de Brasília no planalto Central. Os planos econômicos engendrados pelo então presidente da época, Juscelino Kubitschek culminaram na realização do intento. A nova capital, planejada, segundo renomados modernistas, foi descrita como a realização de uma utopia que englobava os anseios sociais políticos e econômicos, mas alguns críticos atentam para a ausência da inclusão do elemento humano.

A obra dos arquitetos de Brasília é, indubitavelmente, de grande beleza. No entanto, preocupados como estavam com as estéticas pura, descuidaram às vezes dos objetivos funcionais — de início, por exemplo, haviam esquecido de deixar espaço para escolas! Lapsos como estes poderiam transformar Brasília em um monumental gabinete de Doutor Caligari. (FREYRE, 2003, pg. 243)

O teor desenvolvimentista do discurso de JK, construiu uma cidade não apenas para receber a capital vinda do litoral carioca, e assim concretizar a política de integração nacional ao centralizar a sede do poder, mas também construiu um símbolo arquitetônico da modernidade brasileira. Contudo, a concretização de uma sociedade ideal na Brasília real foi mais complexa, a cidade não resolveu os problemas sociais, os segregou; tampouco conseguiu eliminar os temores relacionados com a política e a economia das gerações seguintes afetadas pelas problemáticas da modernidade. Para Silva,

Um bom exemplo de utopismo salvacionista exercitado nessa fase é o da fundação da Universidade de Brasília – UnB. O objetivo básico era, através de uma reforma da universidade brasileira (mais um experimento que depois deveria ser ampliado), formar uma nova elite intelectual “fiel ao povo, cheia de indignação, consciente e integrada à realidade brasileira”. A ideia de uma reforma universitária com fins de adequação aos interesses nacionais é de Anísio Teixeira, mentor intelectual e patrono do antropólogo e educador que fundou a UnB. (2010, pg. 98)

Justamente nesse meio universitário e entre difusores culturais jovens foi apresentada a resposta para o projeto inicial da nova capital. Como fundo musical, o movimento underground punk surgiu no planalto no final da década de 70, e percebeu Brasília como uma cidade distópica e monótona, a censura imposta pela ditadura militar colaborou na composição pessimista contida nas letras das novas bandas que surgiam sob o pretexto de diminuir o tédio juvenil. Esse movimento de origem

européia teve que se adaptar às particularidades do território do cerrado. Essa vocação para a contestação veio de origem, por meio dos construtores da cidade.

Os aventureiros – pioneiros e candangos – foram treinados para a liberdade. Criou-se um ambiente que não deixava ao acaso o lugar da espontaneidade: um campo onde sua existência estava prevista. Foi isso que animou mentes sonhadoras de todo o mundo. O lugar foi criado para servir a outros objetivos – como vimos, os mais importantes foram a refundação do Brasil e a determinação de uma identidade nacional, mas isso é também importante, pois o acaso deve ser incorporado à ciência da cultura. Vale lembrar, em Weber, que os recursos metodológicos para tal denominam-se “causalidade adequada” e “possibilidade objetiva”. (SILVA, 2010, pg. 107)

A UnB de fato tornou-se um epicentro para atividades consideradas subsecivas.

“A efervescência cultural da instituição não tardou a chamar a atenção de mentes mais conservadoras. Chamado a depor na Comissão de Educação e cultura da Câmara dos Deputados, Darcy Ribeiro é acusado de dirigir uma “instituição voltada para a difusão do ideário marxista”. (SILVA, 2010.p.99).

Um ideário que iria ganhar novas facetas no cerrado, por meio de movimentos contraculturais que ocorreriam nesse território. Cabe aqui um aparte para melhor identificação do conceito e da historicidade do território do cerrado. O conceito de “Território” engloba elementos não só geográficos, mas históricos, antropológicos e com vertentes econômicas, políticas, militares, baseadas em um emaranhado de construções seja de cunho imaterial, material ou ambos.

A conceituação é consolidada pelo tempo e pela estrutura de organização das sociedades, a partir dessas e a relação dessas com o espaço, o território constrói sentido e identidade. Marcos Aurélio Saquet (2007) perpassa o teor de diversidade presente na referência de Território, as tantas abordagens são pressupostas em tempos históricos variados, uma discussão, que segundo ele vem desde o século XV, mais abrangente que uma ideia de habitat, mas como instituição de poder, conquista, base econômica, posse e a imposição e construção de identidade.

Na constituição de nação os pressupostos de território e Estado, se aliam para consumir um exercício de poder a partir da delimitação de fronteiras que demarcam

uma área, muitas vezes aparada por uma conquista militar e pela base legal de uma jurisdição, de modo que tal porção territorial se torne uma base física de poder.

[...] entre os qualificativos do Estado Moderno – uma forma de Estado específica e historicamente localizada – está o fato de ele possuir um espaço demarcado de exercício de poder, o qual pode estar integralmente sob seu efetivo controle ou conter partes que constituem objeto de seu apetite territorial” (MORAES, 2002.P. 61)

No cenário brasileiro, o território foi dado como símbolo, como acontece na constituição dos estados-nação, quando seu conceito permeia em sentido de identidade nacional, o espaço demarcado ganha roupagem de singularidade, se torna signo e a imagem da população que ali se consolida. Como a forma física de um poder engendrado pelo Estado, esse concebe a ordem social e econômica demarcada até os limites da fronteira.

O Brasil moderno, foi um dos discursos mais enfatizados a partir da década de 30, nesse momento a idealização sobre o território também se modifica a fim de concluir as metas governamentais. A urbanização planejada, migrações dirigidas, cientificação agrícola e a intensificação de indústrias, serão exemplos disso. Outro fundamento proposto pelo governo é o da interiorização, ou centralização geográfica do poder, baseada no discurso de integração nacional, e maiores atuações econômicas na área denominada Cerrado, espaço constantemente dado como esparso.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 2007. p.24).

O progresso técnico e científico embalará os pleitos dos discursos do estado brasileiro, e o território passará por mudanças técnicas e ações de infraestrutura, segundo Milton Santos e Maria Laura Silveira, “nos últimos decênios, o território

conhece grandes mudanças em função de acréscimos técnicos que renovam a sua materialidade, como resultado e condição, ao mesmo tempo, dos processos econômicos e sociais em curso” (2001.p. 55).

O cerrado tornou-se território material na idealização do desenvolvimento brasileiro. A construção de Goiânia, a marcha para o oeste e a construção de Brasília, cada qual a seu tempo, foram os principais fatores de grandes leva migratórias para a região.

Sabe-se que desde a crise aurífera, o centro goiano voltou-se a atividade agropecuária. Com a constituição do Estado Novo, essa região se concentrará ainda mais no aspecto da agricultura. Aliás, com a política integracionista proposta e efetuada por Getúlio Vargas, haverá o investimento em infraestrutura, como a abertura de estradas rodoviárias, ferrovias e colônias agrícolas.

Das oito colônias nacionais construídas durante o referido período, a primeira foi a Colônia Agrícola Nacional de Goiás (CANG), localizada na região do vale São Patrício, mobilização fundadora da cidade de Ceres. A partir disso adentrará como grande personagem o trabalhador rural, esse, segundo Jadir Pessoa (2009), irá se deslocar temporariamente de um lugar a outro afim de vender sua mão de obra para a apropriação de terras situadas na colônia agrícola, expandindo o processo migratório já avante pelo Brasil com a intensificação global capitalista.

No discurso modernista vinculado as políticas integracionistas no Brasil, o termo “espaço vazio” dado às regiões pouco habitadas foi continuamente utilizado e precedido da palavra “ocupação”, de modo a fazer entender que eram desertos populacionais. O que absolutamente, não constituía a realidade, uma vez que habitavam estas regiões os caboclos e indígenas menosprezados pelos discursos desenvolvimentistas. Sobre isso Robert Moraes diz: “a ideia de levar as Luzes para o interior longínquo acaba por conformar uma mentalidade em que a natureza e os meios naturais originais são associados à situação de barbarismo e atraso, ao passo que a devastação do quadro natural é entendida como progresso” (2002.p.119).

A partir disso é possível dizer que sob a perspectiva da modernidade, a natureza é vista como anti-progresso, algo a ser desbravado e dominado pelo homem; o que justifica o fato de dois estadistas que possuíam em seu discurso os pressupostos integracionistas terem sido qualificados como “bandeirantes”: Getúlio

Vargas com a Marcha para o Oeste e Juscelino Kubitschek com a construção de Brasília.

O progresso é delimitado pelo entroncamento do espaço-vital, e sobre esse é pressuposto o expansionismo territorial baseado na prerrogativa da conquista e como resultado no uso dos recursos naturais, como bem salienta Moraes:

Tal visão é bastante funcional para justificar um padrão de apropriação do solo altamente dilapidador como o praticado no Brasil desde a descoberta. Um padrão, ao mesmo tempo extensivo e intensivo, que reconhecendo a existência de vastos fundos territoriais no país exercita-se com elevado nível de destruição de fontes e recursos naturais. Enfim, civilizar é uma outra forma de qualificar a expansão territorial, que reafirma as determinações da conquista colônia: a apropriação da terra e a submissão dos “naturais” (2002.p.118).

Desse modo, o cerrado dado como bravio, “vazio”, e isolado, perspectivas para justificar o processo de integração de desenvolvimento capitalista de expansão, foi alavancado por latifúndios, represas, barragens hidrelétricas, grandes pastagens para o exercício da pecuária resultando em um estado crítico de devastação ambiental. Brasília foi construída como cidade modelo em meio a esse emaranhado de interesses. Muito por isso, seu enfoque no trabalho; e, mais precisamente, no trabalho burocrático como meta de sentido do ordenamento urbano. Segundo Gilberto Freyre (2003),

É estranho que esse esquecimento proviesse não de uma civilização protestante, calvinista, de europeus nórdicos que durante séculos foram criados na mística de que o trabalho é virtude e lazer é pecado, mas de um povo neolatino, católico e ibérico, como o brasileiro, que sempre foi criticado pelo estrangeiro pelo seu desdém ao trabalho sistemático e prazer exagerado pela dança, pela música e pelo ócio. Agora que a tecnologia está proporcionando lazer ao homem moderno em proporção jamais sonhada anteriormente, a não ser pelos poetas, o homem vai ter de aprender como empregar seu tempo livre como os povos ibéricos de Andaluzia e os neo-ibéricos da América tropical, que transformaram o lazer puro (ou ócio improdutivo) quase que em uma modalidade de arte. E estes deveram estar capacitados a treinar os que foram criados na tradição calvinista para os hábitos do lazer, auxiliá-los a escapar do que um sociólogo escocês denominou “o grande vazio”. (P. 244-245).

Até a diversão é planejada burocraticamente. A existência de um setor de clubes é a maior prova dessa perspectiva. Diante disso, Gilberto Freyre (2003) faz a seguinte indagação:

Quando Brasília estiver completa, daqui a dez ou vinte anos, o trabalho que hoje é considerado demorado normalmente se terá tornado supérfluo. E, então, o que acontecerá? O povo simplesmente terá de ter mais espaço para suas horas de lazer e para suas recreações do que o mínimo insignificante deixado atualmente". (idem).

É nesse cenário que o movimento punk em Brasília surge e se desenvolve, como uma nova fase da contestação durante o processo de redemocratização. Um movimento artístico e cultural moderno, em uma cidade moderna, mas ainda impregnada de relações sociais e econômicas arcaicas, como é possível compreender no trecho abaixo de uma entrevista dada por Renato Russo:

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 teria tanta necessidade assim. Acho que Brasília é importante por causa disso, você tem essa motivação. É uma cidade que te inspira, é uma coisa muito dela, é uma cidade muito bonita. Tem um certo astral, não parece uma cidade brasileira. Agora, 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 você prever que possam surgir problemas, num futuro próximo, por causa desse disparate social que existe. Da última vez que fui, senti isso, um ressentimento bravo das pessoas que circulam pela Rodoviária. Não estou dizendo que todo mundo na Ceilândia tem que ter piscina, mas respeitar um pouco os outros, não ser esse exagero de mordomias que é Brasília, esse exagero de ostentação. (1985). (ASSAD, 2000, pg.41)

De acordo com esse depoimento, Brasília era, aos olhos de sua juventude, a cidade do tédio. Durante o crepúsculo do Regime Militar esse estado de coisas seriam os temas das novas canções de protesto composta pelos punks.

2. 2 Os filhos da Revolução: as bandas punks de Brasília

A história do rock começa nos EUA em 1945, quando um estilo rural, descendente do blues ganha um espaço um tanto significativo, o country music, esse, que embalado por um grupo chamado os *Saddlemen* liderado por William John Clifton Haley Jr.(1927-1981), ganha uma estrutura mais urbana e se torna o *Rock and Roll*. A estabilização do novo estilo se dará a partir dos *Saddlemen* que em 1952 mudam

o nome para *Bill Halley and the comets*. Nesse ambiente, surge a primeira geração de artistas do rock, como Chuck Berry, Bill Haley, Little Richard, Fats Domino e vários outros. Sobre essa nova vertente que marcaria a década de 50 e a geração Baby Boomer, Paul Friedlander descreve:

O rock and roll não era musicalmente complexo – ele continha elementos de rhythm and blues, blues e gospel misturados com quantidades variadas de country e rock. Os vocais eram carregados de emoção. [...]. Os jovens reagiam emocionalmente à música, movendo seus corpos em vibrações que acompanhavam o movimento dos artistas. [...]. Na era do homem de empresa, na qual os pais trabalhadores se esforçavam para ter seu lugar e se conformar, o rock se tornou um catalisador para os adolescentes formarem sua própria identidade em grupo – [...]. Muitos jovens dos anos 50 viam no rock and roll uma expressão de rebeldia e de uma inquietude crescente contra a perceptível rigidez e banalidade de uma época dominada por políticos republicanos conservadores e pela musicalidade de Mitch Miller. O rock and roll lhes deu um senso de comunidade, como dariam os protestos da geração seguinte. (2012.p.46).

O rádio também seria um grande influenciador na disseminação do novo estilo em território nacional, assim os brasileiros conheceram o ritmo dançante de Elvis Presley e a guitarra gritante de Chuck Berry, e alguns anos depois o romantismo dos Beatles. Segundo Tupã Corrêa (1989),

Podemos definir rock como o gênero de música pelo qual se estabelece um limite de confronto com os padrões sonoros convencionais, mediante o preenchimento de todas as extensões possíveis entre forma e conteúdo, pela proposta de ruptura do tradicional, do usual e daquilo que pode vir a ser estabelecido, bem como de todos os discursos auxiliares e não necessariamente sonoros. O que significa dizer que o rock tem muito que ver com rebeldia. Daí talvez porque todos os seus representantes (do lado principalmente dos autores e intérpretes) ostentem a marca da juventude. Uma juventude descomprometida com tradições, valores estáveis, padrões e moldes permanentes da música, do mundo ou da vida. Enquanto os demais gêneros musicais circunscrevem-se ao centro da criação, respaldados nessas tradições, valores, moldes e padrões, o rock caracteriza-se por se um gênero de periferia e tem sobretudo nos movimentos sociais de protesto seu principal veículo de difusão. Quer dizer: ele serve de linguagem a esses movimentos, enquanto os movimentos o difundem pelo mundo. (P.39)

Esses artistas do rock and roll despertariam em um grande número de jovens brasileiros uma euforia empolgante, principalmente com a exibição do filme “No balanço das horas” de 1956 nos cinemas, a juventude fica extasiada pelo balanço de *Bill Halley and the comets* e *The Platters*.

A seu modo, esses segmentos juvenis incorporavam a febre americana para distribuir iras e energia por cima das cadeiras empoeiradas dos cinemas. Daí pra frente a selvageria do rock invadiria de vez as grandes cidades brasileiras, ao som de Rock Around the Clock, de Bill Haley e seus cometas. (MEDEIROS,1984. P.14)

Esse novo gênero musical ultrapassou as fronteiras americanas e virou um fenômeno no mercado fonográfico. No Brasil, para a desconfiança de muitos críticos, geralmente ligados aos ideais de esquerda nacionalista, muitos artistas irão incorporar elementos da música americana, como a Bossa Nova, por exemplo, um estilo que agradou muito a classe média alta, não coincidentemente durante o governo progressista de Juscelino Kubitschek. A bossa em essência denotava uma fusão de samba e jazz, a fluidez de vozes como João Gilberto e a criação de uma música cool, sofisticada, porém transgressora.

Já o rock ganha forma com artistas como Celly Campelo, os cantores do iê,iê,iê que tendiam para uma linha mais branda, sobre o cotidiano do jovem de classe média alta, adentra o experimentalismo tropicalista, e revela nomes influentes como os Mutantes.

Alguns críticos jovens universitários temiam que o imperialismo americano desconstruísse a música brasileira. Embora a musicalidade sofisticada da bossa nova fosse muito apreciada, a absorção dos elementos jazzísticos, o conteúdo despreocupado e a elitização do gênero, foram elementos muito mal julgados. Contudo,

Marcos Napolitano (2004) explica que “para alguns ativistas estudantis não era o caso de jogar fora a bossa nova, mas de politizá-la, trazendo suas conquistas musicais para o terreno da arte engajada” (P. 34).

Porém, o *rock and roll* seria ainda mais preocupante aos jovens ativistas e puristas da música nacional, era a face do Imperialismo dos Estados Unidos. É certo que no Brasil, quando tal estilo revelou seus artistas do rock, estes não revelaram um conteúdo tão revolucionário como alguns roqueiros estrangeiros, até porque no momento “todos” queriam dançar e se embalar no otimismo da modernidade, e a tão sonhada saída do país do grupo dos emergentes.

Dentro desse contexto é possível citar o caso da cantora Celly Campello, famosa com as músicas “Banho de Lua” (1960) e “Estupido Cupido” (1959). A cantora além de exaltar em ritmo dançante o otimismo pregado pela

modernização brasileira, inicia uma questão de cunho jovial, da obtenção de um pouco da independência familiar, tema que seria repetido em várias ocasiões por cantores que formariam o movimento que depois se chamaria de Jovem Guarda. Renato e seus Bluecaps trouxeram a rebeldia nada revolucionária em seu repertório, mas que colocavam em cena os chamados playboys ou rebeldes sem causa.

No Brasil o rock influenciaria no chamado iê iê iê, trazendo nomes como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, esses exprimiam em suas canções o romantismo jovem ao lado da exaltação do consumo, através de bens materiais sendo expostos como objetos de status e ostentação, principalmente os automóveis, como o “calhambeque” (1964) na música de Roberto.

A rede de televisão Record, apostando na moda dos programas musicais abre em 1965 espaço para o programa “Jovem Guarda” apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, essa última que de minissaia, o ícone criado pela inglesa Mary Quant, expõe a emancipação feminina e a perspectiva de mudança nos valores tradicionais das questões de gênero. Aliás, a imagem era muito preconizada por esses artistas dando-lhes o aspecto de traduzir suas canções e o sentido do iê,iê,iê.

O cabelo comprido de Roberto (tamanho John, Paul, George e Ringo), os anéis e colares reluzentes de Erasmo, as roupas berrantes, as gírias (é uma brasa moral!), qualquer gesto repetido no palco se transformava logo em signo, moeda circulante a atestar quem estava “na onda” entre os maiores de 12 anos, em 1967. (MEDEIROS,1984. P.48)

Os roqueiros dos Mutantes eram mais críticos e inovadores, faziam chamativas para problematizações sociais, além de inovarem e criarem um som com pitadas psicodélicas, anos antes do psicodelismo virar um gênero proveniente do rock. Por muitas vezes tal grupo fez parcerias com renomes da música popular como, Caetano Veloso e Gilberto Gil, integrantes do movimento tropicalista.

Os icônicos Mutantes, Raul Seixas e a Jovem Guarda, de diferentes maneiras contribuíram para o desenvolvimento do rock brasileiro, abrindo as portas para que se chegasse movimentos mais pesados, como o punk na década de 1970.

Internacionalmente, começava na Inglaterra e nos Estados Unidos o movimento punk, fundado em uma radicalização da estética rebelde do rock.

Punk, em inglês, significa lixo, ou coisa pobre, também pode significar estopim. Os Sex Pistols foram coerentes até mesmo como relação ao significado do estilo que representaram na sua efêmera existência. Integrado por John Simon Ritchie, Paul Cook, Steve Jones e Johnny Rotten, os Sex Pistols em breve tempo ficaram famosos como o “apocalipse musical”, por causa da total ausência de perspectiva que se denotava em suas músicas. Com isso identificaram toda uma tendência existente entre os milhares de jovens desempregados que constituíram sua audiência. (CORRÊA, 1989, P. 85)

Figura 4: Legião Urbana e Paralamas do Sucesso



Disponível em: <http://blogs.atribuna.com.br/blognroll/2017/03/microfonia-35-ainda-existe-cena-rock-em-brasilia/>. Acesso: abr/2017

É a partir dessas influências midiáticas, somadas ao momento político de ditadura, e início do processo de abertura e redemocratização, que surgem o fenômeno do punk rock em Brasília. O cenário de origem da gestação desse movimento foram os prédios residenciais de alunos e professores da UnB, chamados de Colina. Lá formou-se a Turma da Colina, movimento de bandas de Brasília fundado no fim da década de 1970. Nasceu ali as bases do que seriam os Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial, além de outras. Essas bandas foram se mesclando e desmontando ao longo dos anos. Seus membros passaram de uma banda para outra, compartilharam repertório e participações de membros. Os pioneiros foram o trio composto pelos Paralamas, inclusive foram os primeiros a se profissionalizar e, justamente por isso, de certo modo, participaram

pouco do aspecto político do movimento, e, sobretudo, desse momento no qual a estética punk prevalecia.

A banda símbolo da Turma da Colina foi mesmo o Aborto Elétrico. Ela surgiu em 1978 quando Antônio Felipe Villar de Lemos, conhecido como Fê Lemos, voltou de uma estadia na Inglaterra e decidiu formar uma banda punk, influenciado pelo que ouviu e viu na Europa. Ganhou uma bateria e juntou-se a Renato Manfredini Júnior, chamado de Renato Russo, André Predrik Pretorius e André Muller formando o Aborto Elétrico. Possuíam uma proposta crítica agressiva, que já se apresentava no nome.

Segundo o próprio Renato, Aborto Elétrico era uma referência a um cassete usado pela polícia do Distrito Federal, que, posto em ação para dissolver uma manifestação em 1968, induziria uma jovem grávida ao aborto. Segundo Fê, o nome nascera de um *brainstorm* em torno do nome de uma banda americana, Electric Flag. Estando os três membros da banda de acordo com a presença da palavra “elétrico”, foram experimentando outras que caíssem bem com ela. Pretorius sugeriu “aborto”, aprovada por aclamação. Aborto Elétrico. Renato, porém, gostava de lembrar que os anárquicos Sex Pistols tinham uma música contra o aborto (“Bodies”, do LP *Never Mind the Bollocks*). (DAPIEVE, 2006. P. 45)

O que mostrava certa faceta conservadora do movimento punk. Aspecto pouco explorado pelo movimento em Brasília, mais focado em criticar o momento político brasileiro, a moral burguesa e, principalmente, o tédio. Segundo depoimento de Renato Russo,

O movimento *punk* foi uma coisa estritamente musical no início. Depois, com o discurso e aumento do movimento, é que pintou essa visão mais radical. Se você prestar bastante atenção no discurso punk, você percebe que eles falavam a mesma coisa que o pessoal dos anos 60. O Sex Pistols falava a mesma coisa, só que com toda aquela agressividade dos 70, *tipo my generation*. Era outro jeito de falar de amor, porque é algo do que o ser humano não pode escapar. Alguém pode passar o resto da vida martelando a sua guitarra e dizendo que odeia todo mundo, mas não se esqueça: quando Johnny Rotten cantava *And I don't care*, ele era a pessoa que mais importava. Isso eu sei, porque a Legião Urbana usou o mesmo discurso punk no início. Uma coisa totalmente niilista, destrutiva e anarquista, mas que no fundo, estava falando que queria paz e harmonia no mundo. Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos anos 60 tinham falado disso da maneira mais clara possível, através de flores e de amor. Não deu certo; então, vamos falar de outra maneira, mais dura. (1989). (ASSAD, 2000.P.202)

Aos poucos o que era apenas brincadeira foi se tornando mais sério e ganhou um grande potencial de mobilização do público jovem de Brasília e arredores. Arthur Dapieve (2000) escreve que,

O pessoal que se conhecera na Colina da UnB conseguira organizar um mês de festival no auditório da Associação Brasileira de Odontologia, no final da

Asa Sul. De quinta a domingo, todos os fins de semana de abril, tocariam Legião, Plebe Rude e XXX (que se dividiam o aluguel da sala 2090 no Brasília Radio Center, forrada por embalagens de ovos à guisa de “isolamento acústico” para os ensaios), além do Capital Inicial (ainda sem Dinho nos vocais, divididos por Loro Jones e por uma menina que também tocava guitarra, Heloísa, filha de militar cujo sobrenome se perdeu na história). Era uma mudança de patamar. Pela primeira vez o som das bandas seria profissional, um PA armado por Toninho Maia, guitarrista do Artimanha, banda mais velha, mais ligada em MPB e jazz. Pela primeira vez seriam cobrados ingressos. (P. 57)

Muitos outros shows aconteceram, sendo que alguns deles mostraram elementos que fortalecem a ideia de que os jovens de Brasília se relacionam fortemente com a herança contestatária da MPB das décadas de 1960 e 1970.

Após a experiência em Patos de Minas, os próximos shows da Legião ocorrem dentro das quatro retas que delimitam o Distrito Federal. No estádio do Cave, no Guarará, a apresentação no projeto Rock na Arena é definida pelo vocalista como “um grande acontecimento tribal” por reunir, pela primeira vez, todas as bandas da turma: Legião, Blitz, Plebe Rude, além da banda 69, Os Marginais e o recém-criado Capital Inicial, dos irmãos Flávio e Lê Lemos. No fundo do palco, uma pintura gigante de Elis Regina, que tinha morrido em janeiro, aos 36 anos. Considerada a maior cantora brasileira, a gaúcha Elis Regina tinha emocionado os fãs de seu estado pouco antes de morrer. As relações andavam meio estremecidas. Muitos diziam que ela havia se deslumbrado com o sucesso no Rio-São Paulo e esquecido as origens, o próprio sotaque. Mas, em show no Gigantinho, Elis virou o jogo. (MARCELO, 2012, P. 240)

É interessante destacar a presença dessa foto de Elis Regina como uma passagem de bastão, mas de modo mais radical e direto. “Nos estertores da ditadura militar iniciada em 1964, são os jovens poetas do rock que encontram o tom certo para falar sobre o Brasil e para o Brasil em que vivem. Vão direto ao assunto, sendo curtos e grossos, distantes da profissão de metáforas usadas pela MPB” (CANEPPELE, 2016, P.239). Sobre essa herança, Renato Russo diz:

“a gente era um híbrido, entre o querer ser uma *tribo* punk e uma ligação com uma geração anterior. Brasília tinha muito disso — pessoas que faziam teatro coletivo, transavam alimentação natural, pintura *batik*, faziam suas próprias roupas — e, para gente, isso foi uma ponte para a coisa coletiva dos punks” (1988) (ASSAD, 2000. P.202).

Mas o mais importante é perceber o que esse movimento da Turma da Colina realizou em seu conjunto, independentemente de intenções conscientes. De modo geral, esses punks, que se tornaram porta-vozes de uma geração brasileira, ainda não em um contexto nacional, fizeram uma crítica consistente do momento social e político, considerando que

as músicas que foram registradas são a base de um monumento. Nelas, se encontra a preocupação social do Aborto Elétrico – e de seu principal letrista, Renato ainda Manfredini Jr. Breve Russo – e do meio peculiar de onde o grupo emergiu. Classe média alta, bem-nascida, bem-educada, bem-informada, nãoalienada. A primeira letra escrita por Renato seria transformada em hino dessa geração, dita “Coca-Cola”. A música era punk até a medula: protestava contra os Estados Unidos da América (na abreviatura em inglês, presente também numa música do Clash, “I’m So Bored With the USA”), falava em lixo comercial e industrial, em cuspir de volta. “Somos filhos da revolução/ Somos burgueses sem religião/ Nós somos o futuro da nação/ Geração Coca-Cola” era o refrão, daqueles feitos para serem cantados em barricadas – como se fosse possível fechar com barricadas as largas vias expressas de Brasília, que pareciam ter sido projetadas por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer sob a inspiração do velho barão Georges Eugène Haussman, mentor dos largos bulevares contrarrevolucionários da Paris da segunda metade do século XIX. Sete anos depois de escrita, “Geração Coca-Cola” seria um dos grandes sucessos do primeiro LP da Legião Urbana, posto nas lojas nos primeiros dias de janeiro de 1985. (DAPIEVE, 2006. P. 48-49)

Mas o que exatamente consistem em essa crítica realizada pelas bandas punks de Brasília? Do que trata suas músicas?

2. 3 - Distopias e utopias urbanas no punk rock brasileiro

O punk brasileiro demonstrou ser um interessante arranjo de expressão para entender uma cidade forjada como símbolo do “moderno” brasileiro, em um momento de política altamente controladora da ditadura militar (1964-1985).

É importante considerar que esse não foi o único movimento musical vinculado ao rock na cidade, nem anterior, durante ou posterior à delimitação temporal desta proposta, que compreende os anos de 1978-1988. O movimento em questão sob a influência do punk britânico e estadunidense supriu as carências causadas pela monotonia da ainda jovem capital federal, logo a formação de várias bandas de rock seria destaque da asa norte a asa sul, proliferaria ideias contrárias ao

imaginário de paraíso brasileiro daquela cidade, essa considerada uma síntese modernista do país amparada por utopias.

As músicas do Rock Brasília se tornam fontes para uma possível análise de um espaço planejado a ser ideal, ao trazer reflexões muitas vezes opostas aos discursos emitidos. James Holston (1993) aborda dentre vários aspectos, a organização urbana vinculada à integração social, a criação de uma cidade avessa aos conflitos sociais, porém segundo o mesmo, uma projeção “naufregada”, cujos discursos se contradizem pela diferença socioeconômica entre o plano piloto e as cidades satélites, visto como segregativo.

Embora houvesse uma bela canção de amor em *Legião Urbana, Ainda é cedo*, o disco era majoritariamente político, no sentido amplo. “Aquele disco dava um panorama de tudo o que estava acontecendo com jovem daquela época e, por tabelinha, com o jovem de hoje em dia”, avaliaria Renato. “É um clássico, um livro completo”. Suas músicas falavam de como crescer sem perder a inocência (*Será*); do descaso das autoridades com a juventude do país (*Petróleo do futuro*); da falência do sistema educacional (*O reggae*); da violência na televisão (*Baader-Meinhof blues*); da confusão das drogas (*Perdidos no espaço*). Estava tudo amarrado na cabeça de Renato, inclusive o final reflexivo com *Por enquanto*, embora no começo ele tenha pensado em fechar o LP com *Teorema*.

“O disco tem aquilo que todo grande disco de rock tem. Por que *Revolver* termina com *Tomorrow never Knows*”?, comparava, sempre às voltas com referências. (DAPIEVE, 2000, P. 69)

Desse modo a música punk é aqui brevemente e concisamente utilizada como fonte para a análise de um complexo urbano, cultural e político interpretado por uma geração que indaga a outrora utópica modernidade.

O futuro, objeto de ocupação histórica, razão maior de experiência de hominização, tem sido a questão central que distingue utopia de distopia. É um nó que permanece atado à existência e que insiste em mobilizar sonhos e/ou arrefecer possibilidades. Ao longo dos tempos as sociedades vêm testemunhando movimentos que vão da “reinvenção do futuro” (Santos, 1999, p.322), da criação simbólica de um novo mundo/lugar (Morus, 1990,1997,2011) ao proclamado “fim da história” (Fukuyama, 1992). De qualquer modo, o futuro está na cena cotidiana da vida, desafiando o presente e sustentando “sonhos diurnos” (Bloch, 2005). (BIANCHETTI; THIESEN. 2014.P.32).

Maria Adélia Menegazzo (2004.p.33) defende a ideia de que o “espaço da arte é universal” desse modo o artista não precisa necessariamente de elementos da realidade contidas em seu cotidiano para produzir algo que o identifique com o seu

espaço geográfico, porém isso não impede que o artista seja reflexivo e exponha sua preocupação para com tal. A capital brasiliense mesmo com a censura política e cultural, foi palco de um movimento musical formado por jovens que utilizaram a música para retratar sua realidade espacial, suas angustias juvenis, e seu pessimismo frente à situação do país.

O Rock Brasília pareceu ser um lado da história de jovens músicos que tinham a sede do regimento bem perto de suas residências. Adequavam-se a uma cidade onde até então, não existiam casas de shows, aproveitavam o espaço da universidade ou centros municipais de exposições, “eram jovens entoando canções de protesto em locais patrocinados pelo governo”. (ALEXANDRE, 2013). Prisões e censuras eram constantes para os conhecidos “punks de fim de semana”.

Ricardo Alexandre (2013) sugere que até o Rock Brasília não houve uma produção musical estritamente brasiliense que causasse tanto impacto, mas foi um começo para que a capital se tornasse palco de várias bandas futuras conhecidas pelas críticas a moral social burguesa, como Raimundos e Galinha Preta, porém não com a mesma unidade musical, já que Brasília antes dada como uma espécie de cidade ilhada, fez a partir do Rock Brasília, com que o movimento se tornasse descentralizado.

Na segunda metade da década de 70 as ruas fervilharam com a volta das manifestações públicas; o desejo pela ascensão democrática era cada vez mais latente. As músicas de contestação também voltaram mais ávidas e politizadas, com o desbarrocho da censura realizada no final do governo de Geisel. Enquanto isso, novos gêneros compartilhavam a insígnia da crítica social com um espaço maior.

Nos subúrbios paulistanos e entre os blocos de Brasília, os jovens assimilavam um novo gênero proveniente do rock importado do Reino Unido e dos Estados Unidos, o *Punk*. O *Punk* florescia do movimento *underground*, notoriamente urbano e contracultural. Paul Friedlander descreve esse gênero da seguinte forma:

O punk foi um estilo heterogêneo, compreendendo uma miscelânea complexa de ingredientes e orientações, que se espalhou sobre uma infinidade de artistas. A música era geralmente conduzida por um ritmo frenético levado por todo o grupo. [...]. A maioria das letras refletia sentimentos em relação à sociedade corrupta e em desintegração e à situação difícil dos companheiros da subcultura. A música e as letras revelavam uma atitude de confrontação que refletia graus variados de ódio justificado, performance técnica, exploração artística do choque de valores e intenção de renegar as instituições oficiais de produção de música. (2012.P.352.).

Como o Punk se opunha ao Rock “sessentista” e vinha como uma forma mais brusca e direta de contrariar as ideologias vigentes, o rock brasileiro assim como outros que se apresentaram ao Brasil com suas contestações estavam descontentes com os velhos ídolos “mpbdistas” e tropicalistas que decaíram produtivamente com a intensa opressão por parte da censura, além disso, havia uma oposição à música *dischotequé* que ganhava grande espaço.

Caetano, o grande anarquista que acusou aquela velha esquerda de não estar entendendo nada nada nada, não representava mais a transgressão. Dançar para o corpo ficar odara?! Ah, vai...

O Brasil não era mais o mesmo. A velha esquerda não seduzia mais uma juventude que, depois de ler os existencialistas, começava a ler Nietzsche. A melancolia dopava como Mandrix e Artane. Não se tinha fé na utopia, no futuro. Os hippies acabaram com tudo. Na periferia, os hippies eram chamados de “bundengos”. Fodam-se os hippies com sua passividade irritante, seu isolamento, sua busca por essência de vida (vida que não faz sentido). (PAIVA; NASCIMENTO. 2016. P.20-21)

O conflito entre as gerações encabeçava o processo hedonista que percorre a identidade de juventude, que paradoxalmente se torna também uma vontade de coletividade, “de não ser para ser outra coisa”. A geração de 80, ou a “geração Coca-Cola” atentando para canção de Renato Russo, cresceu depois do “The dream is Over”²⁸, cantar como Buarque cantou o verso “Amanhã há de ser outro dia”, não parecia mais verossímil. Agora a sensação era outra: “Até bem pouco tempo atrás poderíamos mudar o mundo. Quem roubou nossa coragem?”²⁹

A nova autonomia da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude – o rock. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones, membro dos Rolling Stones, Bob Marley, Jimi Hendrix e várias outras divindades populares caíram vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce. O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição. (HOBBSAWM, 1995. p.318).

²⁸ Famosa frase do beatle John Lennon ao anunciar o fim da banda, mas que também acabaria por representar a morte da utopia de uma geração.

²⁹ RUSSO, Renato. Quando o sol bater na janela do seu quarto. In: **As quatro estações**. EMI, 1989. 3min13s. Faixa 4.

Essa perspectiva de gerações fundamentaria os ciclos da cultura brasileira, ao mesmo que a evolução do tempo reconstrói as identidades, o mundo líquido (BAUMAN-2007)) em constante movimento, a juventude insurgente em sua crise existencial foca na descoberta de si mesmo, do seu espaço e no seu lugar na sociedade. Desse modo a geração Coca-Cola possuía seus desdobramentos próprios, uma missão diferente da geração anterior. Como é possível perceber em uma fala do integrante da banda Legião Urbana, Dado Vila-Lobos em sua biografia:

Segundo nosso vocalista, “Andreia Doria”, nome de um navio italiano que afundou em 1956, “coloca bem a questão da juventude, [de] ter sonhos, fazer planos e esbarrar neste mundo de hipocrisia, de mentira, do capitalismo, do consumismo”. (VILA-LOBOS; DEMIER; MATTOS, 2015.p.90)

Brasília e São Paulo foram as cidades brasileiras que mais preconizaram o evento da cultura punk no final da década de 70 e 80. A organização espacial foi possivelmente a responsável pelas diferentes formas pela qual os jovens dessas duas cidades receberam esse novo gênero proveniente do rock. Milton Santos (2013) sugere que o espaço possibilita a construção da vida cultural através das relações humanas com o seu meio. A cidade é um lugar cheio de divergências, um lugar propício para levantes sociais e intercâmbio cultural, realizados pelo fator econômico que potencializa uma gama de pessoas que relacionam entre si.

A partir dessa perspectiva, temos São Paulo como importante metrópole econômica e industrial, não planejada e possuidora das mais divergentes formas de relações pessoais. Segundo Jon Savage (2009.p.54) “Essa modalidade primária de organização social dos jovens era local e territorial. Também refletia a cidade onde viviam”. O Punk paulista difundiu-se pelas periferias, porém alcançando diferentes estratos sociais, principalmente a juventude operária. O movimento se fragmentou em áreas e em oposições. Os punks do ABC, onde residia a maior parte dos operários as bandas vislumbravam uma anarquia politizada, com críticas avidas a perspectiva da indústria cultural, “O rock ‘n’ roll é rebelião, não consumo!”.³⁰

Em Brasília, a segregação era ainda mais evidente, visto socialmente. Por não possuir formação de uma cidade comum, foi planejada e demarcada de modo que sua organização social fosse bem seletiva e apta para um controle social, perceptível

³⁰ PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. **Meninos em Fúria e o som que mudou a música para sempre**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. P.9

na distância entre o Plano Piloto e as cidades satélites. Certamente isso deixou o movimento punk mais centralizado ao plano piloto, visível na relação das turmas dos núcleos urbanos diferentes do Distrito Federal, como aponta Philippe Seabra, vocalista da banda Plebe Rude:

Lembro de duas 'outsiders' que queriam entrar na Turma. Elas começaram a aparecer em várias festas, iam para a Adega, mas ficavam só olhando de longe. Elas se vestiam muito mais punk que as meninas da Turma, com olhos fortemente pintados, meia-calça rasgada, cheias de buttons e alfinetes, talvez um pouco exagerado, tipo 'punk's not dead, era uma alta e uma baixa, que algumas pessoas, especialmente as meninas, apelidaram maldosamente de 'as pistoleiras'. Um dia resolvi conversar com elas no Giraffa's do Lago Sul, e fiquei interessado na menina alta, mas como não teria aprovação do resto do pessoal, deixei para lá, mas era assim mesmo, extremamente segregado. (MARCHETTI, 2013.p.30).

Para Luiz Alberto de Campos Gouvêa (1995), Brasília foi planejada de forma que a distância e o espaço dificultassem a realização de movimentos sociais. José William Vesentini (1986) defende a ideia de que Brasília seria a capital perfeita para o Estado se auto proteger, um lugar onde o poder por se centralizar se tornaria maior e mais intenso. Essa percepção vinha já na projeção do espaço moderno.

[...] os construtores do "movimento moderno" do período posterior à Primeira Guerra Mundial, na arquitetura e no urbanismo, voltaram-se radicalmente contra essa fantasia moderna: marcharam ao comando do grito de guerra de Le Corbusier: "Precisamos matar a rua". Foi a sua visão moderna que triunfou na grande onda de reconstrução e retomada do desenvolvimento iniciada após a Segunda Guerra Mundial. Durante vinte anos, as ruas foram por toda parte, na melhor das hipóteses, passivamente abandonadas e com frequência (como no Bronx) ativamente destruídas. Ironicamente, então, no curto espaço de uma geração, a rua, que sempre servira à expressão da modernidade dinâmica e progressista, passava agora a simbolizar tudo o que havia de encardido, desordenada, apático, estagnado, gasto e obsoleto – tudo aquilo que o dinamismo e o progresso da modernidade deviam deixar para trás. (BERMAN, 2007.p.372)

Porém, mesmo que o planejamento de Brasília dificultasse aglomerações, a ponto de segregar movimentos como o dos punks da cidade, o "boom" do rock nacional dos anos 80 projetou para o conhecimento em todo o país algumas bandas cuja perspectiva crítica, brusca e politizada poderiam ter se mantido isoladas entre os blocos da capital federal, mas que foram participantes em movimentos que insistiam em preencher as ruas brasilienses no limiar da redemocratização.

Os punks de Brasília criam uma visão oposta ao utopismo moderno na qual inclusive a cidade foi moldada. As músicas falam da violência na cidade, principalmente militar, reescrevem uma parte feia e suja do espaço urbano, a segregação e a desigualdade social entre plano piloto e cidades satélite.

Figura 5: Reportagem com diversas bandas de Brasília: Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial. Data imprecisa. Início da década de 1980.



Disponível em: <https://tkdvida.wordpress.com/tag/plebe-rude/> Acesso: abr/2017

A canção “Até quando esperar”³¹ da banda Plebe Rude é um exemplo dessa conjuntura, como demonstra o texto a seguir: “Não é nossa culpa/nascemos já com uma benção/mas isso não é desculpa/ pela má distribuição”. Neste trecho percebemos uma autocrítica ao pertencimento de classe e uma crítica para com a diferença na distribuição de riquezas. O refrão segue com a seguinte analogia: “Até quando esperar/ A plebe ajoelhar esperando a ajuda de Deus?” Nesse momento é possível perceber alguns dualismos, a primeira interpretação sugere a existência de subordinação, ou seja, a interiorização da massa pobre e a situação de superioridade da elite e do governo. Com o termo “Deus”, a “ajuda” sugere um “conformismo” por parte dos brasileiros para com a desigualdade social.

Outra composição do mesmo grupo intitulada “Proteção” relata um acontecimento de grande relevância para o Brasil, mas que na época foi pouco

³¹ X, André; WOORTMAN, Gutje; SEABRA, Philippe. Até Quando Esperar. In **Plebe Rude: O concreto já rachou**. EMI Music, 1985. 4min28s. Faixa1.

divulgado pela mídia nacional. A Emenda Dante Oliveira para as “Diretas Já” foi negada pela constituição, as ruas de Brasília ficaram cheias de manifestantes, e é decretado estado de sítio, a Capital Federal é isolada. A crítica vem de duas formas, através da expressão direta e do uso da ironia, porém o mais importante é o detalhamento dos fatos.

Será verdade, será que não
Nada do que eu posso falar
E tudo isso pra sua proteção
Nada do que eu posso falar

A PM na rua, a guarda nacional
Nosso medo sua arma, a coisa não tá mal
A instituição está aí para a nossa proteção
Pra sua proteção

Tanques lá fora, exército de plantão
Apontados aqui pro interior
E tudo isso pra sua proteção
Pro governo poder se impor
A PM na rua nosso medo de viver
O consolo é que eles vão me proteger
A única pergunta é: me proteger do quê?
Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar repressão
É para sua proteção
É para sua proteção

Tropas de choque, PM's armados
Mantêm o povo no seu lugar
Mas logo é preso, ideologia marcada
Se alguém quiser se rebelar
Oposição reprimida, radicais calados

Toda angústia do povo é silenciada
Tudo pra manter a boa imagem do Estado!
Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar da RAM!
É para sua proteção
É para sua proteção
Armas polidas e canos esquentam
Esperando pra sua função

Exército brabo e o governo lamenta
Que o povo aprendeu a dizer "Não"
Até quando o Brasil vai poder suportar?
Código Penal não deixa o povo rebelar

Autarquia baseada em armas - não dá!
E tudo isso é para sua segurança
Para sua segurança³²

³² SEABRA, Philippe. Proteção. In: **Plebe Rude**: O concreto já rachou. Emi Music, 1985. 2min09s. Faixa2.

“Nada do que eu posso falar”, “oposição reprimida” expressões que remetem a dificuldade de comunicar-se livremente, embora a ditadura tenha naquela década afrouxado suas “rédeas”, as batidas policiais nos shows e em festas, a conhecida prisão de Legião Urbana e Plebe Rude em Patos de Minas, o carimbo “vetado” constantemente nos documentos de autorização do departamento da censura, exprimia o emprego de medidas autoritaristas também sobre essa geração.

“Jhonny vai à guerra (outra vez)”³³, postula muito bem essa questão. Inspirada no filme Jhonny vai à guerra de 1971, escrito e dirigido por Dalton Trumbo, baseado em seu livro homônimo, a composição aborda o conflito entre civis e militares e os métodos violentos e repressores executadas nos movimentos de rua e nos porões de quartéis. No enredo de Trumbo, o soldado Jhonny é ferido na Primeira Guerra Mundial, perde a fala, o olfato, a audição, a visão, os braços, as pernas e o rosto, ele apenas sente.

Go Johnny, go!

Jhonny vai à guerra outra vez
diversão que ele conhece bem
Jhonny vai à guerra outra vez
enquanto que a trégua não vem (não vem...)
Ele era apenas uma pequena ilha de luz na escuridão
sentado debaixo de um poste somente a pensar
Quem está lá fora?
Ele queria saber.

O Jhonny punk, se sente ilhado em Brasília talvez como o personagem do filme americano, inutilizado e cheio de limitações. Aqui ele não é o soldado, é o opositor fatigado moralmente e as vezes fisicamente pela “guerra”, confrontado pelo próprio Estado. A ironia aos generais é acertada.

O que a noite lhe espera?
Ele procura saber. Saber!
Festa cheia de soldados
Que insistem em batalhar por ausentes generais
Meia volta volver!
Eles atacaram por trás com tapinhas nas costas
já se conheciam há muito tempo, mas tinham que disfarçar
Trocaram papéis, informações falsas
Se esconderam atrás de sorrisos procurando vitórias. Vitórias!
Todos sabem a procedência, mas não seu destino
Vão para todos os lugares

³³ X, André; WOORTMAN, Gutje; SEABRA, Philippe. Go Jhonny Go. **Plebe Rude**: O concreto já rachou. Emi Music, 1985. 3min35s. Faixa 3.

[...]
 Agora a noite terminou mais
 uma batalha foi ganha
 Mas ainda restam outras
 guerras outros fins de semana
 E a trégua não vem nunca!

A última estrofe demonstra a descrença da geração de 80, apesar de uma vitória democrática não parecia existir somente um tipo de Estado opressor, e as mudanças nem sempre eram tão boas, como visto pelos governos de José Sarney, com a decadência do Plano Cruzado, e muito menos ao fracassado governo do primeiro presidente eleito de forma direta Fernando Collor de Mello

A canção “Que País é Esse?”, do Aborto Elétrico demonstra um certo pessimismo em relação ao futuro do país, diferente do otimismo de “mudança” presente nas manifestações de 1968 e nos movimentos artísticos nacionais e internacionais que marcaram tal época. A música acabou por caracterizar dois momentos da história brasileira, a ditadura militar e a utopia perdida. “Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a Constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação/ Que país é esse?”³⁴.

Aborto Elétrico foi a primeira banda “punk do cerrado”, suas composições críticas e fortemente explícitas possuíam um conteúdo muito politizado, tanto que algumas foram censuradas, a exemplo de “Veraneio Vascaína”³⁵ onde banaliza abertamente a ação repressora e violenta da polícia militar.

Cuidado, pessoal, lá vem vindo a Veraneio
 Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho
 Com números do lado, dentro dois ou três tarados
 Assassinos armados, uniformizados

Veraneio vascaína vem dobrando a esquina
 Porque pobre quando nasce com instinto assassino
 Sabe o que vai ser quando crescer desde menino
 Ladrão pra roubar, marginal pra matar
 Papai, eu quero ser policial quando eu crescer
 Cuidado, pessoal, lá vem vindo a Veraneio
 Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho
 Com números do lado, dentro dois ou três tarados
 Assassinos armados, uniformizados
 Veraneio vascaína vem dobrando a esquina
 Se eles vêm com fogo em cima, é melhor sair da frente

³⁴ RUSSO, Renato. Que país é esse? In: **Legião Urbana: Que país é esse?** Emi Music, 1985. Faixa 1. 2min58s.

³⁵ RUSSO, Renato. Veraneio Vascaína. In: **Capital Inicial**. Universal Musica, 1986. 2min15s. Faixa 6.

Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente
 Com uma arma na mão eu boto fogo no país
 E não vai ter problema, eu sei, estou do lado da lei
 Cuidado, pessoal, lá vem vindo a Veraneio
 Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho
 Com números do lado, dentro dois ou três tarados
 Assassinos armados, uniformizados
 Veraneio vascaína vem dobrando a esquina
 Veraneio vascaína vem dobrando a esquina
 Veraneio vascaína vem dobrando a esquina

A violência militar seria frequentemente tema das bandas de Brasília, Mario Luis Grangeia, cita por exemplo, a canção “1965 (Duas tribos)” como uma denúncia explícita dos atos de tortura, “a crítica contundente a essa pratica vocaliza uma visão hoje corrente de que ela é um crime de lesa-humanidade, vitimando não só os torturados, mas todos nós” (2016. P.42.).

Cortaram meus braços
 Cortaram minhas mãos
 Cortaram minhas pernas
 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 o 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 pera, 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 cima³⁶

A composição permeia entre a ironia ao utilizar o slogan do Estado “O Brasil é o país do futuro”, depois de aludir versos contra o autoritarismo e a repressão violenta. O sujeito ainda questiona uma posição do ouvinte e deixa claro que não está do lado dos militares, “Estou do lado do bem / Com a luz e com os anjos”. Apesar da visível amenização do som, em uma clara perspectiva pós-punk, “As quatro estações” é um álbum de discurso antiautoritário e puramente engajado.

A música acaba com repetições de que “o Brasil é o país do futuro” e de que o eu lírico quer “tudo pra cima”. Esse trecho está entre os mais irônicos do compositor, que já estava saturado daquela expressão em voga que, mais do que revelar uma confiança no potencial pátrio, adia a felicidade da nação para um amanhã indefinido. (GRANGEIA, 2016.P.43)

Em 1997, o Legião Urbana lança o álbum “Uma outra estação”, com a faixa La Maison Dieu, dez anos depois do fim do regime. Pouco se sabia sobre os desaparecidos na época, Renato Russo então compõe com nítida melancolia, um manifesto angustiado sobre a truculência do Estado, a impunidade dos torturadores e faz uma veemente crítica sobre a indiferença de como a situação estava sendo tratada.

Se dez batalhões viessem à minha rua
 E 20 mil soldados batessem à minha porta
 Á sua procura
 Eu não diria nada
 [...]
 Eu sou
 Eu sou a pátria que lhe esqueceu
 O carrasco que lhe torturou
 O general que lhe arrancou os olhos
 O sangue inocente
 De todos os desaparecidos
 Os choques elétricos e os gritos
 - Parem por favor, isto dói
 [...]
 Eu sou a lembrança do terror
 De uma revolução de merda
 De generais e de um exército de merda

³⁶ RUSSO, Renato; VILA-LOBOS, Dado. 1965 (Duas Tribos) In: **Quatro Estações**. EMI Music, 1989. 3min45s. Faixa 6.

Não, nunca poderemos esquecer
 Nem devemos perdoar
 Eu não anistiei ninguém
 Abra os olhos e o coração
 Estejamos alertas
 Porque o terror continua
 Só mudou de cheiro
 E de uniforme
 Eu sou a tua morte
 E lhe quero bem
 Esqueça o mundo, vim lhe explicar o que virá.³⁷

Outra vertente dessa nova faceta da canção engajada, é o progresso e antiprogresso, o paradoxo de urbano e natureza nos mesmos pilares que sustentam a identidade nacional brasileira, como as belezas naturais e a modernização. Em grande medida, Brasília, uma cidade surgida do nada, no meio da antiga terra da etnia dos extintos indígenas *goyazes* é um símbolo disso. A música “Índios”³⁸ (1986), composta por Renato Russo incorpora essas características. O sentido da música configura-se na perspectiva do contexto e do sujeito que o cria; essa canção carrega a referência do pessimismo para com o progressismo moderno e traz uma percepção purista do indígena como sujeito desse contexto. Notemos que o pseudônimo “Russo”, como o cantor declarou em diversas entrevistas, é uma homenagem ao filósofo iluminista Jean Jacques Rousseau, autor da noção de “bom selvagem” uma romantização da figura do nativo.

A proposta traz uma reflexão pautada por Cristiano Gomes (2008), que caracteriza a música em particular como uma composição de indignação, que utiliza o indígena para representar toda uma geração desfavorecida pela “modernização corrupta e excludente” segundo o qual, o “índio é assumido como símbolo da precariedade da relação sociocultural estabelecida na modernidade ocidental”.

A configuração da identidade nacional da década de 30 propagou a perspectiva identitária brasileira baseada nas três raças dadas como fundadoras, o branco, o índio e o negro. Todavia, no país, com a disseminação deste discurso, apesar de toda transformação progressista, o indígena continuou a ter essa fisionomia perante a identidade nacional, mas na prática burlada pelas ações do progresso econômico postulado.

³⁷ RUSSO, Renato. La Maison Dieu In: **Uma outra estação**. EMI Music, 1997. Faixa 4. 6min53s.

³⁸ RUSSO, Renato. Índios. In: **Dois**. EMI Music, 1986. Faixa 12. 4min17s.

Em contraponto da utopia difundida na modernização brasileira, Renato Russo profere composições cujo futuro nada tem de promissor, enquanto o presente revela a desigualdade e frustração, Cristiano Gomes (2008) caracteriza o compositor, como “porta voz” de uma geração em processo de desfragmentação identitária, de negação ao modernismo e da prescrição de indícios pós-modernos.

A música “O Concreto já Rachou!”, da banda Plebe Rude também produz uma visão de distopia ao desconstruir as referências otimistas da cidade símbolo de modernidade brasileira.

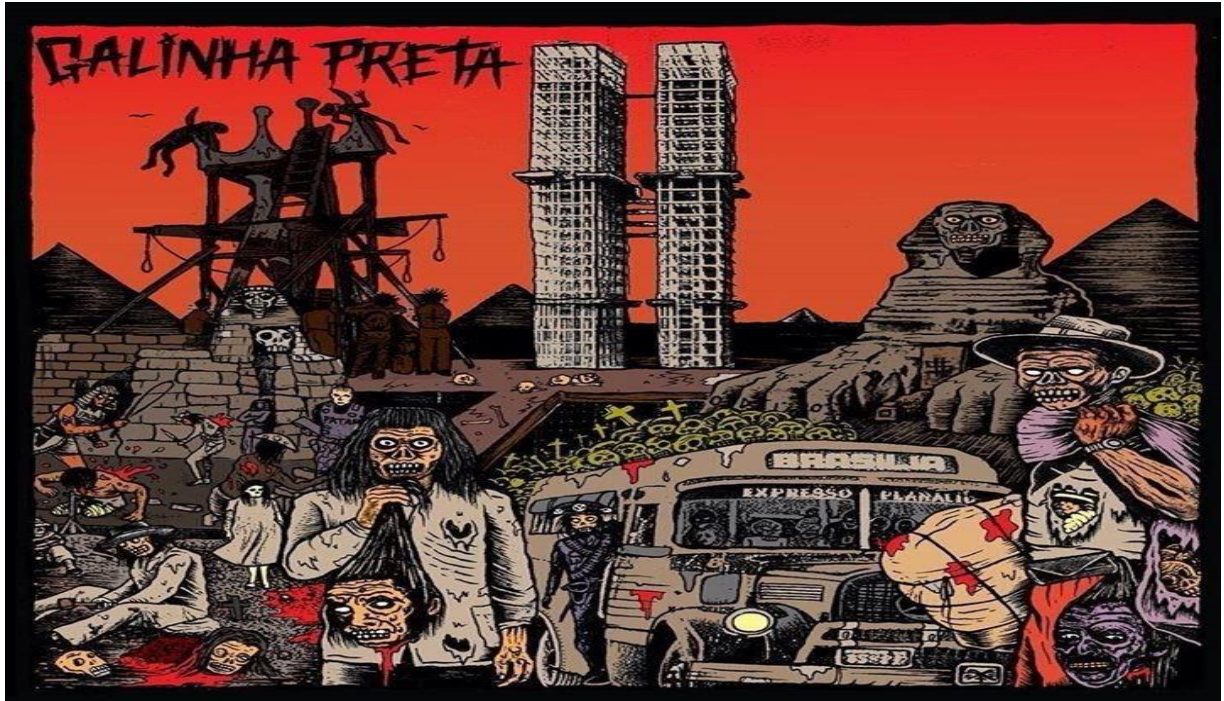
Capital da esperança
 (Brasília tem luz, Brasília tem carros)
 Asas e eixos do Brasil
 (Brasília tem mortes, tem até baratas)
 Longe do mar, da poluição
 (Brasília tem prédios, Brasília tem
 máquinas) mas um fim que ninguém
 previu[...] (Árvores nos eixos a polícia
 montada)
 (Brasília), Brasília
 As luzes iluminam os carros só passam
 A morte traz vida e as baratas se arrastam

Essa canção revela uma cidade suja e violenta, tanto por meios repressores do governo como em sentido popular, quando menciona “um fim que ninguém previu” emerge uma resolução que confronta a realidade daquele momento aos discursos de fundação da cidade engajada na esperança e na mudança da modernização, ou seja, a utopia da capital da esperança, segundo a música, não se concretizou.

Tal reconstrução distópica se assemelha ao conto *Urbanização* (Relatório) do escritor goiano Bernardo Élis, na qual a influência remetida ao paradoxo da Capital brasileira pode ser bem visualizada. A construção da cidade de *Newtown*, um título bem imperialista e mudancista da cidade imaginada por Élis, viabilizava em teoria o progresso de toda uma nação, planejada não apenas para ser cérebro das decisões administrativas, mas criar habitantes harmoniosos, um lugar utópico sem luta de classes (o que lembra aos discursos marxistas dos projetores de Brasília, o arquiteto Oscar Niemeyer e urbanista Lúcio Costa), contudo o intento fracassado, sem sustentação econômica, e com uma população descontente com seus marechais, antes heróis, abandonam o paraíso urbano, enquanto que moradores do subterrâneo, construtores segregados, retornam ao subsolo.“ – Mas que é progresso? –

Justamente progr+Esso; ou proc+Esso; ou prof+Esso. E nunca prt+Esto; ou just+Issa; ou liberdade. Ok?” (ÉLIS, 1984.p.164).

Figura 5: capa do álbum “Expresso Planalto” da banda punk brasileira Galinha Preta, lançado em 2014. Uma referência a Brasília distópica em uma versão pós apocalíptica, monumental e com relações sociais conflituosas.



Fonte: <https://galinhapreta.bandcamp.com/>

Essa linha pessimista, sem utopias será a ideia primordial do movimento punk e que de súbito, depois da desilusão da profecia de “paz e amor” da geração passada, a juventude oitentista adotará a fúria ou a melancolia na composição musical. O escritor Marcelo Rubens Paiva em conjunto com Clemente Nascimento, um dos nomes icônicos do punk paulista, descrevem no livro *Meninos em Fúria*, essa nova percepção ideológica abarcada pela geração punk.

Nos anos 1960, a juventude combateu com pedras, coquetéis molotov, pichações, negou-se a se enquadrar no padrão do adulto-pai, anunciou que era proibido proibir. Parte dela pegou em armas. Nos anos 1980 outra juventude viu que a luta armada que acabou no terrorismo não dava em nada. O futuro não tinha solução. O desencanto virou cultura. O rock, uma arma. Desprezávamos a fama e o consumo. (2016.p.9)

Na canção Índios (1986) é possível também pensar no indígena cuja identidade se desfragmenta, afetado pelo progresso e a atuação desde em atuações e movimentos em prol de direitos e descontentamento pelo tempo de incerteza, e subjugação perante ao Estado.

A letra revela com certo tom romântico ou rousseauiano, um indígena afetado pela colonização europeia, que o “antigamente”, no sentido do tempo anterior do encontro com o colonizador, eram dias gloriosos assim como remete a utopia preconizada pela modernidade de um futuro glorioso, contraposto por problemáticas do presente, não existe mais o otimismo, mas a necessidade de posicionamento, que garanta sua existência.

No trecho: “Quem me dera, ao menos uma vez/Provar que quem tem mais do que precisa ter/Quase sempre se convence que não tem o bastante”, é possível interpretar a atuação capitalista acima de prerrogativas indígenas, que por, aliás, partindo de uma figuração histórica, a concentração econômica, desde tempos coloniais e com maior avidez com a expansão progressista, sempre afetou a existência e os direitos indígenas.

Defender os interesses dos índios pode acarretar a acusação de envolvimento em uma trama internacional para impedir que o Brasil utilize de suas riquezas minerais. [...] Mas agora, como antes, tornou-se comum ouvir que o “índio não pode ser um obstáculo ao desenvolvimento nacional”. (LARAIA, 1986.P.210).

A questão religiosa e também identitária é citada nos versos: “Quem me dera, ao menos uma vez/Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três/E esse mesmo

Deus foi morto por vocês/É só maldade então, deixar um Deus tão triste”. A questão histórica vinculada a catequização é evidente, alguns pesquisadores defendem a premissa de que a colonização, no caráter do domínio de um povo por outros remete à desconstrução de costumes e a inserção da identidade da sociedade que domina, claro, que nesse processo como bem atentam, Stuart Hall (2015) e Zigmund Bauman (2005), ocorre a transfiguração identitária para todos os envolvidos, uma absorção de saberes pelos dois lados, observável em “conquistas” desde a antiguidade.

A violência, tanto psicológica como física que ocorreram no processo chamado tantas vezes de “civilizatório”, citada em algumas passagens da canção, ainda se

mostram atuante em tempos modernos nos conflitos entre subjugadores e minorias subjugadas.

Essa percepção dentro do contexto temporal em questão, prescinde um problema de crise de identidade na geração desse período, que Cristiano Gomes (2008) chamará de período de transição do moderno para o pós-moderno; o indígena inserido nesse contexto luta pela legitimação do que define sua etnia, e do que o define como indígena, visto que a aceleração de teor econômico, movimentos técnico científicos não ficarão somente nos centros urbanos, mas também nos aldeamentos em interação com suas tradições, compreendido na frase, “saudades que eu sinto de tudo que eu ainda não vi”, do futuro incerto, da utopia não concretizada e da sobrevivência daquilo que perfaz o “ser índio” ou o “ser brasileiro”.

Na estrofe: “Quem me dera, ao menos uma vez/ Como a mais bela tribo, dos mais belos índios/ Não ser atacado por ser inocente”, tem-se mais uma percepção romântica, levantada através do homem natural de Jean-Jacques Rousseau, do indígena ingênuo, que vive de forma idílica e desligado dos movimentos sociais e políticos, no entanto é válido ressaltar a participação indígena em pleitos de organização política efetivados nos anos 70 e no final da década de 80.

A música antagoniza tempos plurais, uma confraternização entre passado e presente, um retorno para a história de cunho fundador, para comparecer as ações encaradas como mazelas da modernidade, como se a história em um ciclo vicioso, se repetisse, e a subjugação do outro, pela exploração voltasse à tona.

Trazer à tona a situação indígena e o sentimento de perda oriundo da relação entre os índios e os europeus indiciam, tomando por referência o ponto através do qual Russo se norteia para fazer a sua crítica, a indignação perante um quadro que se apresente antigo, mas que coloca sua geração numa condição de descrença perante o mundo. (GOMES, 2008. P.84)

Há também uma citação ao escambo, a troca de bens comerciais para europeus que em troca dava objetos supérfluos aos indígenas, como espelhos. Ver o reflexo, como coloca a música é talvez, perceber a si mesmo dentro de um contexto de desalento, perceber-se em desvantagem nesse conjunto de relações, e ser alvo de enganos na pauta de um contingente econômico, como foi o caso das reservas de etnias conjuntas, a diminuição de áreas demarcadas, e a disputa por terras e bens naturais com grandes empresas, que refutaram acordos e bases legais destinados aos indígenas.

Enfim, *Índios* (2008) revela a pureza do indígena antes do processo colonizador, da mesma forma que preconiza a negação de valores modernistas, descrentes de utopia. O indígena, na letra, representa os reflexos do progresso em sua existência e identidade, no entanto esse, diferente da referência da canção, longe de ser inerte ou ingênuo diante dos constantes conflitos recendidos pelas políticas progressistas, assim como outros grupos dados como minorias, se mobilizaram em prol de bandeiras de lutas contundentes.

Outro exemplo é a música *Faroeste Caboclo*³⁹, também composta por Renato Russo, quando o mesmo fazia suas apresentações como trovador solitário, uma reflexão sobre o indivíduo esmagado diante da cidade. Narra a história de um homem chamado João de Santo Cristo que entre tantos contratempos se muda para Brasília, depois das palavras otimistas de um boiadeiro que lhe dá uma passagem para a viagem alegando que “Lugar Melhor Não Há!”. A primeira reação do personagem diante da cidade é de estupefação:

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

Nesse trecho é possível perceber a alusão à alguns discursos, do processo da construção da cidade em termos simbólicos, como a cidade da esperança. Contudo, isso poderia ser uma premissa utilizada na maioria dos casos de migrações para grandes cidades, quando muitas pessoas tentam encontrar melhores oportunidades. A diferença de Brasília é a ideia de seu planejamento, o arquétipo da mudança, da modernidade, do progresso e da unidade nacional, a cidade foi realmente propagandeada intensamente como uma utopia urbana e como a capital da esperança.

“Moramos na cidade, também o presidente...” Enquanto o jovem de classe média que não tinha gasolina, carro nem “nada de interessante para fazer” patinava no tedioso Plano Piloto do final dos anos 1970, João de Santo Cristo percorria os quatro cantos do Distrito Federal à caça ao seu destino. Talvez os dois tenham se esbarrado numa das festinhas da cidade, mas dificilmente

³⁹ RUSSO, Renato. *Faroeste Caboclo* in: **Legião Urbana**: Que país é este? EMI musica, 1987. 9min07s. Faixa 07.

foram vizinhos. O primeiro morava numa superquadra; o segundo vivia nas cidades-satélites. Personagens criados por um autor recém-saído da adolescência, ambos surgem da observação de uma das características inerentes à capital: a dualidade da vivência cotidiana dos habitantes com a sede do poder constituído. (MARCELO, 2012, pg. 403)

O desfecho da história de João de Santo Cristo contraria essa primeira impressão, essa ideia; o mesmo tem um final trágico, após se tornar um traficante de drogas. É morto em um duelo com outro traficante em uma cidade satélite, em um combate televisionado ao vivo. Na cidade da utopia a audiência vale mais do que a vida.

Temos ao longo da música uma sucessão de perspectivas sobre Brasília sendo apresentadas. Elas se sucedem à medida que a narrativa passa por diferentes ambientes e representa diferentes tipos humanos da cidade, mostrando sua diversidade, mas também a forma como a vocação para a violência pode estar submersa na sensação de tédio, exposta na composição clássica do Aborto Elétrico “Tédio (Com um T bem grande pra você)”.

O cenário do enfrentamento é apresentado inicialmente por meio da visão mitificada de terceiros (“Neste país melhor lugar não há”), depois pela impressão de encantamento do recém-chegado: “Meu Deus, que cidade linda”. Brasília, capital da esperança. Representantes da sociedade local desmoronam a expectativa do migrante: comete roubos pela influência dos “boyzinhos da cidade”; recebe de oficiais mais graduados do Exército a proposta de promover atentados contra colégios e bancas de jornal. Aqui não há nuances. Os vilões vestem camisas de grife, furtam, usam farda, prendem e mandam prender. A fantasia ufanista, alimentada diariamente pela “A voz do Brasil” (“O noticiário que sempre dizia que o seu ministro ia ajudar”), é desfeita pela realidade: para sobreviver dignamente, só à margem da lei. Brasília, capital da desilusão. Não foi só você, Maria Lúcia, que feriu João. (MARCELO, 2012. P. 406)

O protagonista da música morre ao final. Essa conclusão, justamente com a sugestão messiânica de seu nome, e a lembrança do Sonho de Dom Bosco, que apresentava Brasília, como uma utopia possível, reforça a mensagem de que projetos com intenções positivas podem se tornar muito rapidamente forças fora de controle, como “monstros de nossa própria criação”, para citar a música do Legião Urbana.

Esse “monstro” poderia ser a Emenda Dante de Oliveira, que previa o retorno das eleições diretas, mas que não foi aprovada pelo Congresso. “A população ocupou as ruas nas Diretas Já, campanha que Dr. Ulysses coordenou no país, se

comprometeu com a democracia já, com o fim das prisões e da tortura, com a escolha de seu destino e dirigentes” (MELHEM; RUSSO, 2004.p. 10). As intenções eram boas, e as esperanças muitas, mas nem sempre se alcançou o intento. A produção musical da época é testemunha e documento.

3 “MUDARAM AS ESTAÇÕES”: O PÓS-PUNK E A NOVA REPÚBLICA

3.1 Longe demais das capitais: porta-vozes de uma geração

As bandas punks de Brasília, uma vez que foram descobertas pela mídia e pelo mercado brasileiro do período pós-regime militar, com a Reabertura política acontecendo, tiveram que se adaptar aos novos tempos. É fato que algumas dessas bandas se tornaram muito importantes no cenário nacional, assumindo um protagonismo na preferência entre os jovens, substituindo de algum modo os artistas que fizeram a história da MPB até aquele momento. Na realidade da Reabertura política, a voz do rock assumiu o protagonismo.

A música sempre foi fundamental na construção da identidade dos brasileiros. Podemos notar isso desde os projetos de Educação Musical de Villa-Lobos durante a Era Vargas, a musicalidade presente em eventos religiosos populares ou hierárquicos, até realidades estabelecidas pelo mercado. No caso dos jovens brasileiros do início da década de 1980 essa experiência particularmente amplificada pela indústria cultural, uma vez que

a música popular desempenha o principal papel na generalização de tal identidade, na medida em que, em nível de massa, ela assume a linguagem por meio da qual se expressam todos os desejos, todos os sonhos e todas as ilusões em comum a uma geração. Geração que é vista e entendida pelo mercado como sua principal força de consumo” (CORREIA, 1989, pg. 13).

Quando pensamos em consumo, é preciso ter em mente que o grande capital, representando neste contexto por grandes gravadoras internacionais que atuavam no Brasil, como EMI, Warner e Sony, apenas se interessavam por realidades nas quais artistas patrocinados se transformem em produtores de bens culturais que sejam consumidos por fartas fatias do público alvo. Para isso se viabilizar é preciso tornar artistas em marcas reconhecíveis.

As bandas punks de Brasília, até acostumadas com pequenos shows no Plano Piloto, na UnB ou em cidades satélites, começaram a ser citadas na imprensa, ganhar reportagens televisivas e destaque na programação das rádios AM e FM. O jornalista Hermano Vianna percebeu que estava ocorrendo um fenômeno cultural que não

poderia ser mais ignorado e decidiu fazer uma reportagem enfocando essas bandas e quais seriam seus objetivos.

O texto de Hermano Vianna, com o título de “Ai de ti, Brasília”, é publicado em número de revista que traz o Kiss na capa. Começa com uma curiosidade: “Quem diria! Os primeiros punks brasileiros nasceram em Brasília, à sombra do poder, e eram quase todos filhos de figuras importantes do governo federal” [...] “Avisa aos punks paulistas e cariocas que eles podem ficar com raiva, “mas não posso fazer punks.” Conta que inquiriu os moradores da capital: – Quem tem a verdade do punk? E ouviu como resposta: – Punk não é uniforme, cara, é revolta. E revolta não é privilégio de proletariado paulista ou do subúrbio carioca. Punk é uma revolta sem planos de guerra detalhados, sem líderes estrategistas. (MARCELO, 2012, P. 256)

Aqui se estabelece um conflito pelo pioneirismo no surgimento do movimento punk no Brasil. Ocorreu em Brasília, como afirma Vianna, ou no eixo Rio / São Paulo, cidades mais cosmopolitas e, portanto, mais preparadas para receber e adaptar tendências mundiais ao modo brasileiro? Os brasilienses defendem sua hegemonia pelo fato de que por ser habitada por muitos jovens filhos de diplomatas, e por receber pessoas do mundo todo nas embaixadas, os discos e a cultura punk chegaram lá primeiro por esses canais.

Essa é uma polêmica que não nos cabe resolver. O fundamental é que as bandas punks de Brasília que começaram a ter prestígio na cena musical brasileira precisavam necessariamente sair de Brasília, onde o mercado é restrito e amador, para se aventurar nas grandes metrópoles brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro, onde estavam as sedes das gravadoras importantes e os melhores contatos de mídia e para shows. A banda pioneira, que abriu espaço para todas as outras, foi o Paralamas do Sucesso, que, apesar de ser originalmente de Brasília, logo ganhou uma forte identidade carioca. Portanto,

a repercussão da Temporada de Rock Brasiliense, a reportagem de Hermano Vianna e a construção dos Paralamas pela EMI-Odeon avivam o interesse pelo rock produzido na capital. Em julho de 1983, Legião Urbana e Capital Inicial tocam no Circo Voador, abrindo para Lobão e os Ronaldos (MARCELO, 2012, pg. 257).

Os Paralamas do Sucesso, já galgando degraus no cenário musical, foram os grandes responsáveis por levar o Legião Urbana para o Sudeste do país.

No estúdio da EMI, no Rio, os Paralamas do Sucesso incluem uma nova música no repertório de seu álbum que não tem a assinatura de Herbert. Chama-se “Química”. Os executivos da multinacional logo percebem a força da composição e tratam de caçar Renato e sua banda. Meses depois, a Legião Urbana assina o primeiro contrato. Nesse sic meio-tempo, o cantor, deprimido, ansioso e compulsivo, corta os pulsos. E, quando já estão prontos para entrar no estúdio, tudo tem que parar. Russo precisa passar por fisioterapia para recobrar os movimentos das mãos. Tocar baixo, nem pensar. Assim, o instrumento vai para Renato Rocha, o Negrete. (CANEPPELE, 2016, pg.243)

Esse registro é importante porque o Legião Urbana logo assumiria o protagonismo da cena, sendo alavancado a condição de “porta-vozes” informais de uma geração. O líder da banda, Renato Russo, inicialmente disputando com Cazuza, mas depois sozinho, assumiria uma posição semelhante a que Chico Buarque e Caetano Veloso tiveram décadas antes. Ser uma espécie de intelectual público roqueiro, dando entrevistas onde exibia alguma erudição e críticas políticas. Diferentemente de outros ídolos roqueiros como Paulo Ricardo, do RPM, e Evandro Mesquita, da Blitz, Russo não cultivava uma imagem de galã, pretendia-se ser um poeta maldito, um artista que falava “verdades”. Manter certo distanciamento estudado da grande mídia, aparecendo pouco em programas de TV por exemplo, ajudou na construção dessa imagem de “messias” de uma geração.

Renato Russo, numa entrevista, explicou como pensou o conceito da banda que liderava. Nota-se que destaca uma noção de coletividade. O nome Legião Urbana foi escolhido

RR – Por causa da turma e porque éramos da cidade. Eu sempre inventava nomes para turma. Era para ser Organização do Desespero, O.D. Mas aí as pessoas falaram: “Pô, Renato! Que nada! A gente não é dessa turma!” Depois, foi Sociedade Pré-Cambriana. Não deu certo e a organização virou desorganização. Sempre gostei de “tchurma”. Desde pequeno eu era ligado em filmes de “tchurmas” e, aí, armei a turma. Eu era muito pentelho — juntava as pessoas, tipo “o que vamos fazer hoje, vamos mudar o mundo”, e não-sei-oquê. Eu era uma espécie de catalisador. Várias pessoas eram, mas eu insistia muito nisso. E eu nunca tinha percebido o lance de cidade mesmo, desemprego [...] Isso me espantava muito. A gente morava bem e em São Paulo fomos para lá no *bas-fond* mesmo, no sujeito. A Fernanda morava perto da Praça da República e era aquela coisa: você abria porta da geladeira do apartamento de um cara lá só um litro de vodka. Coisa de *junkie* (risos)! E eu: “Mamãe” Eu quero a minha mãe!” [...] Era fogo, porque, gozado, a gente estava acostumado a acordo de manhã, geladeira cheira e, em São Paulo, íamos tomar um chocolate no boteco e falávamos: “Moço, põe mais um pouquinho de Nescau” E ele: “Não, tem de pagar mais tantos cruzeiros.” E a gente: “Por favor!” Vivíamos assim, de iogurte, *ontheroad* mesmo, dormindo no chão, supermocionente. (In: DAPIEVE, 1996.P.125)

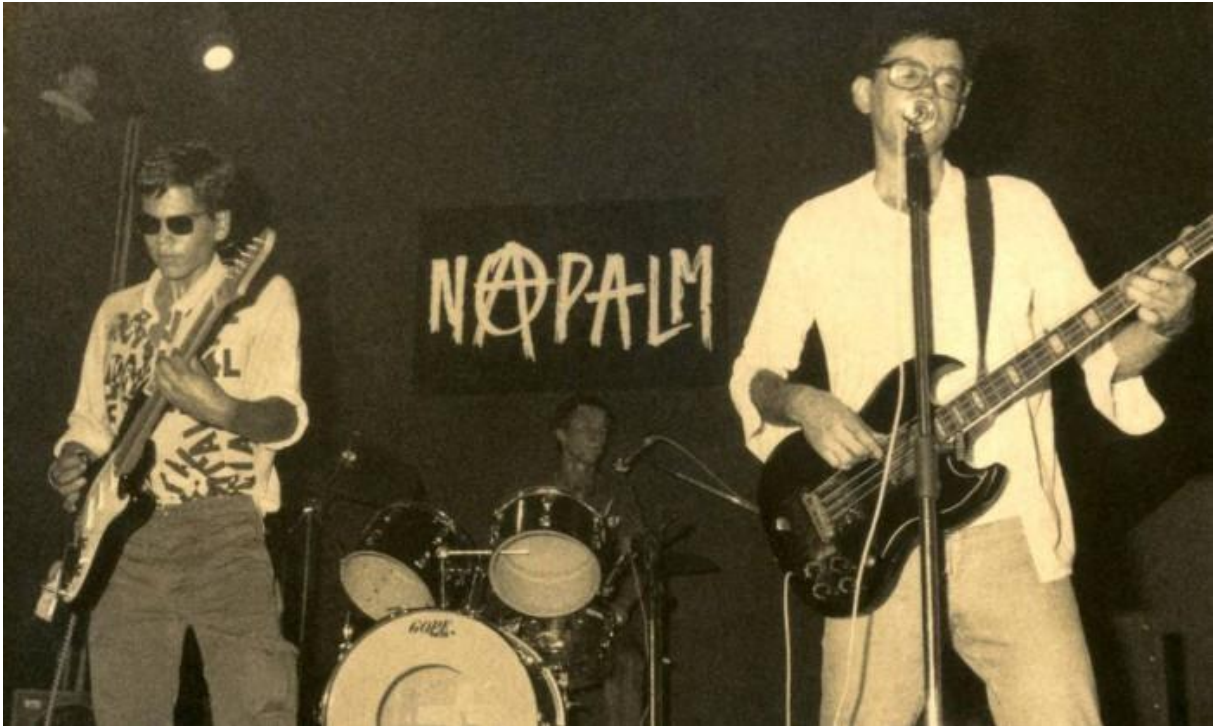
Embora assumissem a estética e o ideário punk ainda eram, basicamente, jovens fora de sua zona de conforto, jovens que precisavam se provar. Essa provação começou com a árdua aceitação da banda Legião Urbana pelos punks cariocas e paulistas, ressabiados pela polêmica sobre a origem do movimento no país. Marcelo, ex-empresário da banda, deu seu testemunho sobre essa fase de expansão:

Eu era o empresário da banda e não sei por que cargas d'água viemos para o Rio e aqui ficamos sabendo de algumas casas noturnas em São Paulo. E eu entrei em contato com o pessoal de lá — lembro que ficava horas e horas falando com a Fernanda [empresária da Legião Urbana durante um tempo e atual mulher de Dado], e ela já conhecia muitas bandas. Porque, mesmo entre as pessoas que sabiam de certas bandas, haviam algumas — como Young Giants, minha favorita — que pouca gente conhecia. E pintou uma sic superempatia, pois a Fernanda tinha morado em Nova York. Bem. Assim armamos apresentações sem São Paulo. Acho que eles gostavam, porque até hoje temos amigos lá. Se fôssemos uma banda ruim mesmo, não deixariam a gente tocar no circuito todo que fizemos: Woodstock, Clash, Paradise etc. Era bacana, porque tinha uma galera que sempre ia aonde a gente tocava. (1989) (Idem.2000.p. 232-233)

Todo movimento cultural possui certos lugares que funcionam como epicentro das atividades. A juventude da década de 1980 elegeu os seus.

Os anos 80 viram nascer muitas danceterias e casas de shows que fizeram história. Napalm, Carbone 14, Circo Voador, entre outras. Mas nenhuma casa foi como o Madame Satã. Nenhuma durou tanto, misturou tantas formas de expressão cultural (havia shows, dança, teatro, performances, poesia, artes plásticas etc.), loucura, cenas inusitadas e pessoas expressivas. Flashes rápidos de memória mostram bandas como RPM, Titãs, Legião Urbana e Ira fazendo seus primeiros shows em um palco minúsculo na pista de dança; João Gordo brigando com Cazuza; Erasmo Carlos, o Tremendão, conversando com punks; uma mulher nua comendo repolho numa gaiola, artistas plásticos lutando boxe; gangues brigando; um transexual mergulhando em uma banheira de groselha; artistas misturados com darks da periferia; socialites com poetisas; estilistas com jornalistas culturais relevantes passaram por lá – boa parte deles simplesmente começou ali. E milhares de anônimos, gente sedenta por diversão, surpresa e novidades. A cena noturna da velha capital da garoa nunca mais foi a mesma. Se hoje há uma cultura noturna em São Paulo, é porque os seus alicerces foram cimentados antes, com aquela geração. (MORAES, 2006.p. 15-16)

Figura 5: Legião Urbana tocando no clube Napalm, reduto punk no Sudeste.



Fonte: Acervo do jornal O Globo. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/dado-villa-lobos-conta-em-livro-historia-da-legiao-urbana16042672>. Acesso em: jul./2017.

Como citado acima, o Madame Satã, casa de shows batizado com o nome do famoso travesti do começo do século XX, que desafiou os valores burgueses de sua época, motivação que recebia simpatia dos punks, foi um importante agregador do movimento. Tocar ali era uma prova de fogo. Consta que

o palco do Madame Satã tinha dez ou quinze centímetros de altura e ficávamos muito próximos do público. Se bem que ninguém olhava muito para os olhos, era uma coisa tão energética e impulsiva, que você ia e entregava o seu recado independente da reação das pessoas" (MORAES, 2006.p.113).

Diversas bandas de Brasília, como Plebe Rude, Legião Urbana e Capital Inicial, passaram pelo teste e, pouco a pouco, ganharam espaço na cena.

O espírito do tempo pediu uma atitude mais radical dos ídolos populares, para enfrentar o momento político, onde se temia que a repressão pudesse voltar. Esse temor, alavancado pelo Movimento das "Diretas Já!" fortaleceu a cultura jovem brasileira.

Nunca a cultura underground teve um momento tão intenso no Brasil quanto aquele que aconteceu em meados dos anos 80, em São Paulo. Uma combinação de fatores contribuiu para isso. O fim da ditadura coincidiu com a renovação do rock, e da cultura jovem em geral, causando uma comoção naquela safra das artes – não só na música, mas no teatro, na performance, no cinema e vídeo, na literatura e assim por diante, em várias linguagens. Foi como se três gerações do pop, com suas respectivas marcas: a mais espontânea dos anos 60, a mais engajada dos anos 70, a mais cínica dos 80, tivessem ficado encapsuladas sob a repressão do governo militar, e acabassem por desabrochar todas ao mesmo tempo. (MORAES, 2006.p.12)

Um elemento importante foi o fato de que, do ponto de vista comercial, apostar em bandas de rock poderia ser uma alternativa consistente e até mesmo econômica, quando em comparação com a produção necessária para viabilizar a produção musical dos artistas da MPB. Isso ocorria porque “lançar bandas de rock é negócio incerto, mas potencialmente lucrativo: como a companhia possui estúdio e os artistas tocam os próprios instrumentos, não há gastos com a contratação de músicos. Renovação sem custos exorbitantes” (MARCELO, 2012.p.272).

Porém, não se tratava apenas de economia imediata, mas também de necessária renovação do catálogo e, sobretudo, de atenção aos novos tempos. O caso da gravadora EMI, é sintomático do período.

A EMI atravessa momento de transição. Com a perda de nomes importantes da MPB, tem dificuldades para enfrentar a grande rival, Polygram. Tinham acertado na contratação da Blitz, mas precisa de mais nomes. Não dá para viver exclusivamente de Queen – a banda de Freddie Mercury responde por 10% do faturamento mundial da companhia – nem de Gonzaguinha, o grande campeão de vendas do momento. Quando encontra o filho de Luiz Gonzaga no pátio da gravadora, Davidson mostra algumas letras de seus novos contratados. Ao ler os versos de “Geração coca-cola”, o autor de “Explode coração” demarca a diferença de enfoque das duas gerações. (MARCELO, 2012.p. 272)

Essa observação vinda de Gonzaguinha, considerado um dos principais nomes da MPB da década de 1970, autor e interprete de diversas canções de protesto que se tornaram clássicos do cancioneiro nacional, não pode ser ignorada. Se por um lado, os jovens roqueiros que assumiam o protagonismo naquele momento também se esmeravam em produzir músicas contestadoras, tanto no aspecto político quanto no aspecto moral, de certa forma se posicionando como herdeiros e continuadores da geração de artistas anterior, não se poderia ignorar que enquanto produto o rock, de modo geral, se expunha muito mais a se assumir como derivativo de um contexto de consumo do que o antigo modelo voz e violão da MPB.

Isso posto, deve-se alinhar o gênero rock numa perspectiva que possibilite a formulação de hipóteses de estudo e análise voltadas para a solução do problema inicialmente esboçado, de tal sorte que se possa responder por que o rock tornou-se, por exemplos, o gênero musical dominante, influenciando os demais gêneros populares; sobretudo, por quais razões as manifestações sociais jovens (a exemplo dos movimentos hippie e punk) tendem a associar-se a esse gênero; e por que ocorre a citada relação entre o mercado de discos e o da moda, apoiada no rock que tem sido utilizado pela propaganda enquanto argumento de consumo, sugerindo com isso uma articulação de mercado a partir da exploração sistemática da música jovem. (CORRÊA, 1989.p.28)

Não por acaso os shows eram muito mais bem produzidos, à exemplo do espetáculo que consagrou o RPM, dirigido por Ney Matogrosso, e grandes festivais, como o Rock in Rio, vieram na esteira da consagração do rock à brasileira como trilha sonora do país naquele período. O número de discos vendidos também é um significativo elemento de análise. As vendas multiplicaram. Apenas para comparar, um disco de venda média de um ídolo como Chico Buarque chegava talvez a 50 mil ou 100 cópias na década anterior, enquanto bandas como Blitz e RPM ultrapassou largamente a barreira de um milhão de cópias vendidas. Outras, não tão populares, mas com respeitabilidade, como Titãs e Paralamas do Sucesso batiam entre 100 mil e 300 mil. Legião Urbana, até o fenômeno que foi o disco Quatro Estações, ficava entre um grupo e outro.

O fato é que os números eram muito superiores. O que nos coloca a observação de Gonzaguinha é: é possível ser rebelde e crítico fazendo parte do status quo? O rock passou a ser o próprio status quo. Não por acaso, talvez como forma de se tornar mais palatável para o grande público, é nítido que, de modo geral, o som das bandas de Brasília tornou-se mais leve. O punk se tornou pós-punk. O som, suavizado, poderia ser consumido largamente na rádio, TV e se desdobrar em muitos outros produtos.

Assim, quando um jovem passa a usar as mesmas cores que seu ídolo do rock, está apenas acrescentando um conteúdo material (a roupa) ao estilo de música que está ouvindo. E isso pode acontecer com qualquer outro elemento, desde que esteja associado aos motivos pelos quais foi adquirido e está sendo usado. No fim do processo, todavia, descobre-se que até mesmo a ruptura dos padrões existentes, originando o estilo da música que se ouve, acaba sendo convertida em um padrão de consumo. (CORRÊA, 1989.p. 97)

Esse padrão de consumo, em algum momento, pode se transformar em um elemento de afastamento da noção artística original, como na percepção de Theodor Adorno, A forma toma o lugar do conteúdo. Isso ocorrendo, eventualmente podem ocorrer momentos em que o público se afasta tanto do artista que se torna seu inimigo, voltando-se contra ele. Foi o que aconteceu no infame show que o Legião Urbana realizou em Brasília em 1988. O que poderia ser uma celebração se tornou uma situação de guerra e marcou o definitivo afastamento do punk rock brasileiro de suas origens.

3.2 O tumulto no Estádio Mané Garrincha: o individualismo como novo inimigo

O Legião Urbana se tornou a mais importante entre as bandas punk de Brasília, sendo sua trajetória simbólica para compreender os destinos desse movimento. A partir desse momento, a tomaremos como base para nossa argumentação.

Embora o tumulto no show do Legião Urbana tenha se tornado um marco, esse episódio não foi inédito. O público de Brasília não é tradicionalmente conhecido por compor uma audiência fácil de ser conquistada, como lembra Carlos Marcelo (2012):

Shows em Brasília nem sempre transcorrerem em clima de tranquilidade. Em maio de 1979, Milton Nascimento vai à cidade pela primeira vez. Encara mais de 20 mil pessoas no ginásio de esportes. “Esse show é muito importante para mim”, afirma o cantor, antes de iniciar “Nada será como antes”. O público entra em frenesi e avança em direção ao palco por meio de uma passarela deixada para desfile de misses na semana anterior. Policiais reprimem a plateia, brandindo cassetetes. O clima é de tensão, de iminente enfrentamento. Milton se assusta e ninguém consegue mais vê-lo. Some em meio a fotógrafos, cinegrafistas, fãs e policiais. Uma jovem quebra a perna ao pular da arquibancada, um grupo sobe nas caixas de som para escapar do empurra empurra. O show é reduzido e encerrado com “Maria, Maria”. (2012.P. 136-139)

Vale ressaltar que o episódio destacado acima ocorreu em um show de Milton Nascimento, artista conhecido por suas composições e interpretações críticas, mas não necessariamente agitadas. Ocorrendo um frenesi em uma apresentação com esse perfil, indica que a intenção do artista não é mais importante para fomentar a ação do que a vontade individual de cada membro da plateia. Não sendo, portanto, o

caso de fazer um julgamento de valor e defender que o público roqueiro é potencialmente mais propício a se entregar a ondas de violência do que fãs da MPB.

Sobretudo, quando se recompõe o ambiente da ocasião, no qual o referido show é antecipadamente festejado como o retorno ao lar de uma banda local muito querida, que saiu e fez sucesso nas grandes metrópoles brasileiras, se tornando uma referência de Brasília nessas cidades. Em outras palavras, a Legião Urbana, diferentemente dos Paralamas do Sucesso, que de imediato desvinculou-se da imagem de uma banda do Planalto Central, era chamada de Banda de Brasília, e se colocava como tal. Mas a expectativa não se cumpre. O show no estádio Mané Garrincha,

tem tudo para celebrar o retorno apoteótico da banda à sua cidade natal. Renato está empolgado. Mas ao entrar no palco, a banda percebe o caos instaurado. A polícia joga cavalos em cima do público, machucando e assustando as pessoas. Além disso, há apenas uma entrada, que também funciona como saída. Para piorar as coisas, o show começou muito atrasado, com metade da plateia ainda do lado de fora. A banda abre com “Que país é esse?”, e o público passa a jogar bombinhas no palco. Por volta da quarta música, um fã entra em cena e, possuído, salta sobre as costas do cantor. É a deixa para os seguranças começarem a abusar da truculência, tentando conter a plateia a qualquer custo, diante disso, Renato discute com a produção e também repreende a audiência: “Isto é coisa de garoto que não consegue arrumar namorada e fica se masturbando no banheiro. Eu consegui chegar onde eu queria. Eu tô rico! E vocês são o que? Vocês pagam para assistir ao show e quem ganha dinheiro sou eu. Eu me dei bem na vida, só que o show acabou! acabou!” (CANEPPELE, 2016.p.244).

Notemos os argumentos que Renato Russo usou para atacar a plateia. É certo que percebeu os problemas relativos a organização do evento, mas após repreender os produtores, argumenta que o público deveria se comportar colocando-se numa posição paterna diante dos jovens ali presentes. Exige respeito ao expor sua condição de

“porta-voz” de uma geração, messias do rock Brasil, e, o mais importante, um homem rico diante de expectadores que pagam para vê-lo.

É possível que o cantor, dono de reconhecido temperamento explosivo, não tenha articulado suas falas nesse momento, e expos o que primeiro lhe passou pela cabeça. Esse argumento, na verdade, reforça o tom monetarista e conservador das colocações.

O ex-empresário da banda, Marcelo, apresenta o epicentro do tumulto a partir de um outro ponto de vista.

Cinquenta e oito minutos depois do início do show, Renato, Dado, Negrete e Bonfá deixam o palco. Sem boa-noite nem bis, a Legião Urbana sai de cena. O público, incrédulo, espera a banda voltar. Aguarda cinco, dez, vinte minutos. As luzes se acendem. O jornalista Irlam Rocha Lima se posiciona na saída do camarim para tentar uma palavra dos integrantes da banda. Só encontra o empresário, Rafael Borges. O repórter pergunta se o grupo não se precipitou ao deixar o palco após tocar por menos de uma hora: “– Que nada, show de rock é assim mesmo. Os Pistols faziam exatamente isso na Inglaterra: tocavam por vinte minutos e ninguém protestava. Isso é que é punk rock! Ao se dar conta que a noite acabou, o público converte indignação em destruição. Garrafas e sapatos voam e despenham no palco. Os mais irados arrancavam as cercas metálicas que protegem o tablado reservado aos músicos, e avançam nos equipamentos. Com golpes de cassetete, a polícia os dispersa. Outros botam fogo nas lonas usadas para proteger o gramado. A fumaça sobe. Os seguranças tiram as camisas de identificação e dispersam. No chão, abandonadas, dezenas de bandanas com o nome Legião. (MARCELO, 2012.p. 361-362).

A frase “show de rock é assim mesmo”, e a subsequente referência à banda inglesa Sex Pistols, conhecida por realizar apresentações que não raramente terminavam em tumultos que se espelhavam pelas ruas londrinas, mostra que o Legião Urbana num primeiro momento pretendeu justificar suas atitudes não como se figuras que potencializaram uma situação limite, mas como veículos para uma ação comum no gênero de música que tocam.

A música “Será”, talvez uma das mais icônicas do grupo foi a composição que fechou a noite, “com um título conjugado no futuro e versos atentos ao presente, analisa Grangeia (2016.P.38), “Será” trata, em resumo, de uma juventude com aspirações frustradas”, naquele momento cantar uma canção revolucionária, com um eu lírico defensor de um ideal libertário, pareceu se condizer. Talvez a grande pergunta presente na letra da canção tenha sido respondida: “Nos perderemos entre monstros da nossa própria criação?”.

O que a banda não conseguiu vislumbrar é que a música de protesto que faziam anteriormente, onde o confronto com a sociedade era parte constituída do discurso, não se aplicava mais, uma vez que estavam dentro da estrutura de mercado que rege a música feita para multidões. Ou seja, se atitude agressiva era considerado requisito básico para ser punk na década de 1970, na segunda metade da década de 1980, era preciso ter a atitude para impressionar esteticamente a plateia, mas também era necessário entregar o produto que os presentes pagaram para receber.

O individualismo que marcou a década de 1990 começava a se esboçar e as ações violentas coletivas perderam seu sentido político. Eram agora, basicamente,

violação ao direito de propriedade e destruição de bens públicos. A música de protesto não poderia significar atitude real na redemocratização. Era a estetização do descontentamento.

As reações ao show se desdobraram para além da noite do tumulto. Tornou-se o estopim de uma atitude de condenação geral à banda.

A onda da revolta se espraia e chega ao meio de comunicação diretamente responsável pelo sucesso da Legião Urbana: o rádio. As emissoras locais decidem banir a banda de suas programações. Dizem ter recebido muitas ligações de ouvintes exigindo o boicote, alguns deles queriam obter o endereço da família Manfredini para tomar satisfações pessoalmente com o cantor. “Ordens superiores” de uma rádio, de Taguatinga, determinam a exclusão de “Faroeste Caboclo” da programação por um mês. Na frente de uma emissora do Plano Piloto, fãs se reúnem para queimar os LPs do grupo. A charge do jornal mostra um disc-jóquei, ao receber a ordem “Não toque as músicas do Legião Urbana”, jogando o disco da banda no lixo. (MARCELO, 2012.p. 365)

Figura 6: pichação no muro em frente à casa de Renato Russo em Brasília, após o show no Mané Garrincha



Fonte: <https://blogfilhosdarevolucao.wordpress.com/2012/10/25/1988-o-ano-que-nao-terminou/>. Acesso em: jul./2017.

Dez anos depois, em 1998, Renato Russo deu uma entrevista na qual, com mais maturidade e com a distância do tempo colocando o episódio em perspectiva, revê sua posição sobre o tumulto do Estádio Mané Garrincha. Segundo ele:

Eu não sei o que aconteceu em Brasília. Mas acho que houve foi uma espécie de catarse coletiva. Levada para um lado errado. As emoções das pessoas vieram à tona, foi uma coisa muito visceral, no caso da banda, a gente entrou inocentemente, a gente realmente achava que ia ser uma festa, sem pensar que seria perigoso juntar 50 mil pessoas em Brasília. A gente se esqueceu do badernaço que teve em Brasília, que foi o mais violento de todos no país. O que aconteceu foi o seguinte: perdeu-se o controle. Todos perderam o controle. Todos têm uma parcela de culpa. Nossa parcela foi a de ter feito o show. Acho injusto as pessoas dizerem que o que aconteceu foi porque a banda — principalmente eu — incitou a plateia. Porque, agora é sabido que os atos de violência já estavam presentes antes mesmo de pensar em atraso do show. Às seis da tarde, na Rodoviária, já estavam quebrando ônibus. Antes das nove e meia, horário mercado, já tinha gente tacando morteiro nas outras pessoas, gente com as pernas fraturadas, com a clavícula quebrada. (2000.p.42-43)

Nota-se que houve uma grande mudança de atitude. Da justificativa inicial que “show de rock é isso mesmo” para a conclusão de que todos os envolvidos, da banda até a organização do show, passando pelos seguranças e pelo público perderam o controle há enorme distância. Não há orgulho pelo que aconteceu. Ao contrário, nota-se profundo desgosto. O que mostra apreço pela ordem e coloca a música não mais como elemento catalizador de mudanças, via protestos, mas como produtos midiáticos que deveriam ser consumidos com parcimônia. Se houvesse mudança não seria de ordem política, mas pessoal.

Essa proposta está muito distante do ideário punk original. Mudaram os punks ou mudou o mundo?

3.3 Geração Coca-Cola: O disco “Quatro Estações” e o romantismo apolítico

Os tumultos em Brasília podem ser considerados fatos isolados na carreira tanto da Legião Urbana quanto do conjunto das bandas punk brasileiras que se destacaram nacionalmente. Certamente, episódios de violência eventualmente ocorreram em outros shows, mas nenhum outro se tornou um marco de mudança de comportamento

simbólico do público, no sentido de que a reação abrupta foi apolítica e fora da estética eminentemente bruta no punk enquanto gênero musical.

Nesse sentido, esse episódio foi interessante para marcar de que forma o mercado da música jovem estava se desenhando na virada da década de 1980 para 1990, desenvolvendo-se ao longo dos próximos anos. De modo geral, considerando que as bandas de Brasília se tornaram importantes personagens da cultura de massa brasileira, o que se constatou é que:

1. Juventude é fundamento incondicional para que o mercado de discos, como espaço de circulação e difusão dos novos estilos, encontre respaldo nas gerações mais novas para prosperar. Um respaldo que traz uma garantia adicional, porquanto inexiste uma condição de excelência no tocante à qualidade (subjetiva) do som, para fazer com que um disco seja vendido. Basta apenas que ele represente o novo estilo.
2. Inconsistência social diz respeito à facilidade de alteração dos padrões existentes. Com isso não apenas a renovação dos estilos musicais fica mais fácil. Com a extensão desse estilo sobre tudo quanto se associa a eles torna-se mais eficiente. Desse modo, roupas e adornos que os intérpretes do rock usam, além das rupturas que assumem, convertem-se facilmente em moda.
3. Ausência de tradição reflete um fundamento necessário à permanente renovação do mercado fonográfico, uma vez que sem tradição fica mais fácil promover a ruptura e a aceitação de novos padrões. O que significa dizer que nenhum padrão musical consegue estabelecer-se definitivamente no rock.
4. Necessidade de uma constante renovação, por sua vez, surge como uma decorrência de ausência de tração. Pois, se esta inexiste enquanto forma musical definida, torna-se necessário estabelecimento de formas alternativas que se sobreponham umas às outras, ensejando aquilo que poderíamos denominar de renovação como norma.
5. Possibilidade de articulação de mercado, o último desses fundamentos, diz respeito a uma interdependência existente entre o disco e os produtos que o circundam. O que significa dizer que o disco de rock não seria o mesmo produto atrativo numa indústria em que predomina a transitoriedade, não fosse a capacidade que ele apresenta de associar os estilos que difunde a outros elementos que, no período dessa transitoriedade, transformam-se em um produto de consumo em escala. Significa também dizer que tanto reforça a disseminação desses produtos quanto é por eles reforçado. (CORREIA, 1989, pg. 115-116)

Portanto, o mundo profissional da música, independentemente do eventual desejo intrínseco dos artistas de se manterem fieis a uma postura contestadora prévia exige que eles se dobrem às exigências do mercado. Esse universo, embora tenha como base a criatividade, se sustenta por meio da conjunção complexa de fatores que envolvem questões econômicas, políticas e, sobretudo, de mudança dos valores sociais e de expectativa do público. A indústria da música é movida às novidades. Os veteranos que se mantêm em alta, o fazem, sobretudo, devido à renovação de sua potência artística e, sobretudo, pela capacidade de evoluir juntamente com seu

público. Esse quesito envolve também o envelhecimento cronológico tanto do artista quando do fã.

Portanto, uma vez fora do contexto amadorístico e de protesto despretensioso, no sentido de que o artista não pertence ao *status quo* que se pretende preservar, revezes econômicos e políticos podem interferir drasticamente na trajetória de uma banda, considerando que a vida pessoal de seus membros é afetada como as de quaisquer outras pessoas.

Isso aconteceu com a subida ao poder de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito democraticamente no período pós-regime militar. “Para a esquerda, Fernando Collor de Mello é um jovem aventureiro e, principalmente, um legítimo produto das oligarquias tradicionais do Nordeste” (LEONI, 1997.p.255). Para alguns representava uma esperança de renovação, por ser jovem e desligado das desgastadas grandes estruturas partidárias e por apresentar um programa modernizador das relações comerciais e de produção. Mas Fernando Collor começou sua gestão aplicando um arriscado e polêmico plano econômico (CONTI, 1999). A reação da população brasileira ficou entre o estarrecimento e a confiança (LEONI, 1997, p. 256).

A Legião Urbana preparava uma grande turnê nessa época. Foi surpreendida pelas novidades.

Ainda no período de ensaios uma bomba caiu sobre a cabeça de todos os brasileiros. Um dia depois da posse de 15 de março de 1990, o presidente Fernando Collor de Mello congelou por 18 meses todas as contas correntes, cadernetas de poupança e aplicações financeiras de valor superior a 50 mil cruzados novos (ou 1.250 dólares). O pretexto era acabar com a inflação com um tiro só. Renato ficou transtornado. O pacote econômico afetava diretamente seu plano de comprar um apartamento. “Essa Zélia acabou de confiscar tudo!”, comunicou aos outros depois de receber um telefonema de Rafael. “Tá tudo bloqueado, o dinheiro do meu pai, do meu avô...” Havia até dúvidas se seria possível ou não realizar a turnê. Quem o visse seria capaz de desconfiar que ele havia votado no Collor, tal o sentimento de traição que o assaltou. No entanto, na época da eleição ele havia manifestado o desejo de votar em Roberto Freire, candidato do PCB. A desilusão se dava em outro nível. Renato sempre tendia a acreditar nas boas intenções das pessoas. Fora assim com o presidente José Sarney, anos antes. (DAPIEVE, 2006.p. 123)

Esse desgaste pessoal se somou aos problemas internos entre os membros da banda. Durante as gravações do disco “As Quatro Estações”, Renato Rocha mostrou-se pouco profissional, atrasando ou faltando em sessões no estúdio, em entrevistas e demais compromissos.

O desgaste chegou a um ponto insuportável. “Você tá fora”, comunicou Renato, na porta do elevador da EMI. “Eu não preciso de você para nada”, respondeu lhe Negrete. E foi embora. No fundo, o baixista achava que esse dia não chegaria nunca. Acreditava que desempenhava também um papel simbólico e conceitual na banda: era o negro que, com o lourinho e o moreninho, espelhava a diversidade étnica do Brasil. Não adiantava Rafael dizer-lhe que não era bem aquilo. “Era um bando de meninos, chatos e mimados”, diria o ex-baixista da Legião Urbana. “Sou pobre, filho de sargento. Vivía constrangido com pessoas que não tinham tesão pela vida, que tinham grana, iam num puto restaurante, numa puta roupa, mas de mau humor...” (DAPIEVE, 2006.p.108)

É interessante pensar nesse afastamento de Renato Rocha, bem como suas declarações após o ocorrido, em um contexto mais amplo. A narrativa comum sobre o episódio destaca que o baixista não cumpria seus compromissos profissionais a contento, sendo irresponsável e, em uma palavra, anárquico. Nesse sentido, podemos concluir que ele manteve o espírito punk que marcou o início da trajetória da banda. Sua postura pouco ortodoxa só pode ser assim considerada dentro de um universo corporativo, que exige resultados de seus empregados. Na condição de punk, carregando tudo que tal título impregna, Rocha questionava os valores e a ordem burguesa na qual havia entrado. Não pode ser perdoado por isso e foi excluído. Esse resultado foi inevitável, pensando em retrospecto, uma vez que “a indústria do disco, como qualquer outra, é submetida a acordos mundiais entre os fabricantes do produto, seja para evitar concorrência, seja para desenvolver padrões de consumo equivalentes” (CORREIA, 1989.p.96).

O país em crise e a banda em crise desenhou uma mudança drástica na estética da Legião Urbana, que, na condição de principal representante do punk rock brasileiro, pode ser compreendida como um catalizador do contexto geral da cena artística. Trata-se da suavização temática das letras, bem como do peso musical dos instrumentos, da banda. Percebe-se que

quando Faroeste Caboclo se tornou uma das mais pedidas nas FM's, Renato já dava pistas da mudança. ‘Tenho pavor de me repetir’, disse. ‘Não estou a fim de falar de enchentes, Aids, governo. Quero cantar canções de amor, baladas íntimas, musiquinhas para cantar junto. Já desisti de fazer músicas para salvar o mundo. Eduardo e Mônica estão divorciados’ (DAPIEVE, 2006.p.109).

A expressão “Eduardo e Mônica estão divorciados” marca a ruptura de uma proposta musical que até então dominava a estética punk brasileira. Passados vinte

anos, os valores mudaram. A letra da música “Geração Coca-Cola” (1985), de Renato Russo, onde se questiona religião e costumes, é sintomática.

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

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
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-Cola⁴⁰

⁴⁰ RUSSO, Renato. Geração Coca-Cola. In **Legião Urbana**. Emi Music. 1985. Faixa 6. 2min22.

Interessante perceber que quando se falava em “Geração Coca-Cola” entre o final da década de 1970 e começo de 1980, referia-se a uma geração que assumia serem consumidores de produtos pasteurizados da indústria cultural, mas que tendo consciência disso, tais como os antropófagos da Semana de Arte Moderna de 1922, pretendiam engolir esses símbolos capitalistas para regurgitá-los como crítica ao próprio sistema que os tornou possíveis. Ou seja, tomar para si e usá-los contra o inimigo. Usa a garrafa de Coca-Cola como arma.

Agora, na década de 1990, o sentido mudou. A Geração Coca-Cola tornou-se prisioneira dos bens de consumo e, tal qual as substâncias químicas distribuídas ao povo em “Admirável Mundo Novo”, elas passaram a definir o indivíduo, não mais sua postura. Tornou-se um valor por si só, não mais um objeto de crítica. O tomar “Coca-Cola” não é nada mais que isso, “tomar Coca-Cola”.

O mesmo se dá com a música. Se antes ela pretendia levantar questões a serem debatidas, ou mesmo despertar consciências, e, sobretudo, protestar contra a realidade, cada vez mais servia ao entretenimento imediato ou ao apaziguamento de humores.

Nesse sentido, ressalta-se que a oportunidade, e não o planejamento, tem contribuído para a ampliação do consumo em áreas cujas relações podem ser consideradas totalmente anacrônicas, como as áreas que envolvem a produção fonográfica e a produção do vestuário, por exemplo. Dificilmente, poder-se-ia associar música e roupa em outra época e sob circunstâncias diferentes daquelas que são comuns hoje em dia. Contudo, aquilo sempre representou uma necessidade de agasalho e abrigo para o ser humano, por causa de uma oportunidade de consumo em larga escala e graças a um novo significado que lhe imputou, acabou sendo transformado no principal elemento de identidade visual deste tempo. A roupa deixou de ser apenas agasalho, para assumir essa identidade. Mas deve ser lembrado que essa identidade significa necessariamente uma maneira de ser disseminada a partir dos mais variados produtos à venda e enfatizada pela mídia mediante recriações sem fim que patrocinam a insaciável fome de lucros instalada nas engrenagens do capitalismo. (CORRÊA, 1989.P.13)

A Era Collor ficou conhecida como o período onde o gênero sertanejo ganhou notoriedade, assumindo roupagens aproximadas das canções românticas e atributos cada vez mais urbanos. Foi o auge de duplas como Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano e Chitãozinho e Xororó. Essas duplas ganhavam destaque com músicas nas trilhas sonoras das novelas globais e em shows particulares para a elite política brasileira, ganhando assim o perfil necessário para serem assumidas como material de consumo da classe média brasileira, que, é preciso considerar, grande parte dela, possui raízes rurais.

As escolhas desses artistas entre falar e calar ilustram os polos presentes na população, que oscilou do engajamento nos comícios das Diretas Já ao silêncio no dito estelionato eleitoral de 1986, quando o congelamento de preços pelo Plano Cruzado ajudou a eleger 23 de 24 governadores. Com a volta da democracia, calar sobre algumas vicissitudes do país não era mais uma necessidade e falar sobre elas deixava de ser subversão. (GRANGEIA, 2016.P.46)

De modo geral, com algumas exceções, os temas abordados nas letras da vertente sertaneja que assumia o comando das paradas de sucessos eram referentes a casos amorosos, brigas de casais, infidelidade e sofrimento romântico. De certo modo, tratava-se uma exacerbação e aprofundamento das raízes rurais do gênero romântico, desenvolvido com sucesso por cantores populares como Roberto Carlos, Waldique Soriano, Altemar Dutra entre outros.

A Legião Urbana, consciente ou inconscientemente, aproxima-se desse contexto romântico, afastando-se gradativamente da crítica social e canções de protesto. É notável que elas ainda estavam presentes nos discos, mas de modo cada vez mais discreto e com menor destaque. Apesar da difícil situação financeira experimentada durante a Era Collor, a música produzida no momento foi de escape, não de crítica. Pelo menos as de maior sucesso. No caso da Legião Urbana, disco a disco, a banda se suavizou seu discurso.

Dois, para dentro, pessoal. *Que país é este*, novamente para fora, explosivo. *As quatro estações*, outro disco para dentro, sereno. Por isso, seria mais ou menos lógico que o quinto disco fosse de novo para fora, político, explosivo. O álbum que emergiria das brumas da Era Collor e da Aids, contudo, seria um drible nessas expectativas. Produzido por Mayrton Bahia e pela banda, V conseguiria a proeza de ser conceitual (mesmo sucedendo a um disco que emplacara nada menos que seis de suas 11 faixas como *hit singles* nas rádios), de ser pessoal (mesmo refletindo a política de terra arrasada da República de Alagoas) e de ser político (mesmo se referindo pouco implicitamente à terra de ninguém das drogas.) (DAPIEVE, 2006.p. 125)

Sintomaticamente, o auge desse processo, e do sucesso popular decorrente dele, ocorre quando o elemento punk da banda, o baixista Renato Rocha, é expulso do grupo.

Mas em pouco tempo está de volta, lançando o belíssimo *As quatro estações*, que ultrapassa a marca de um milhão de cópias vendidas. O disco vem carregado de expectativas. Com a saída do baixista Renato Rocha, o grupo demora cerca de um ano para gravar o álbum. Quanto aos temas cações, passam pela bissexualidade, em “Meninos e meninas” e “Maurício”, por religião, em “Monte Castelo”, uma letra que mescla trechos da “Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios”, da Bíblia cristã, e versos de um soneto

de Luís Vaz de Camões. Há ainda uma crítica social em “1965 (Duas tribos)”, na qual menciona as torturas praticadas durante a ditadura militar, nos anos de 1970. Sucesso de público e crítica, *As Quatro Estações* também é o álbum preferido de Renato Russo. (CANEPPELE, 2016, p.245)

O fato de Renato Russo declarar que o suave, lírico e romântico disco “*As Quatro Estações*” é seu preferido, não deixa de ser sintomático. Pode tanto representar seu amadurecimento enquanto artista, bem como a exteriorizações de ideais que já existiam em seu imaginário desde muito antes, mas que ficaram ocultos devido a integração à estética punk.

Mas qual a verdadeira postura do roqueiro punk, Renato Russo, quanto a política? Suas músicas de protesto foram estetizações do gênero ou constituíam em obras legítimas de crítica pessoal ao sistema? Em 1987, Russo deu uma declaração sobre esse tema:

Eu não gosto muito de falar de política, não. O máximo que posso fazer é pegar uma música no baú, uma música de dez anos atrás, e ficar cantando e reclamando. O que é que eu vou fazer? Virar político, deputado, para ser massacrado pelo rolo compressor do Centrão [*grupo de centro-direita que, na época, era maioria no Congresso Nacional*]? Mas eu não entendo dessas coisas, eu não gosto de falar dessas coisas. A gente fala disso porque afeta a nossa vida pessoal diretamente. O que eu sei é que, de repente, o Bonfá chega para mim e diz que seu aluguel passou de 8 mil para 35 mil. O que eu sei é o que eu vejo na televisão os caras se digladiando lá no Congresso Nacional, como se fossem animais (DAPIEVE, 2000, P.196)

Certamente, não é uma declaração conclusiva, mas, certamente, indica que, para Russo, possuir uma postura crítica não significa necessariamente ser engajado. A crítica e o protesto podem existir de modo casual. Inclusive convivendo com posturas, aparentemente, contraditórias. Alguns anos depois, em 1995, Renato Russo declara:

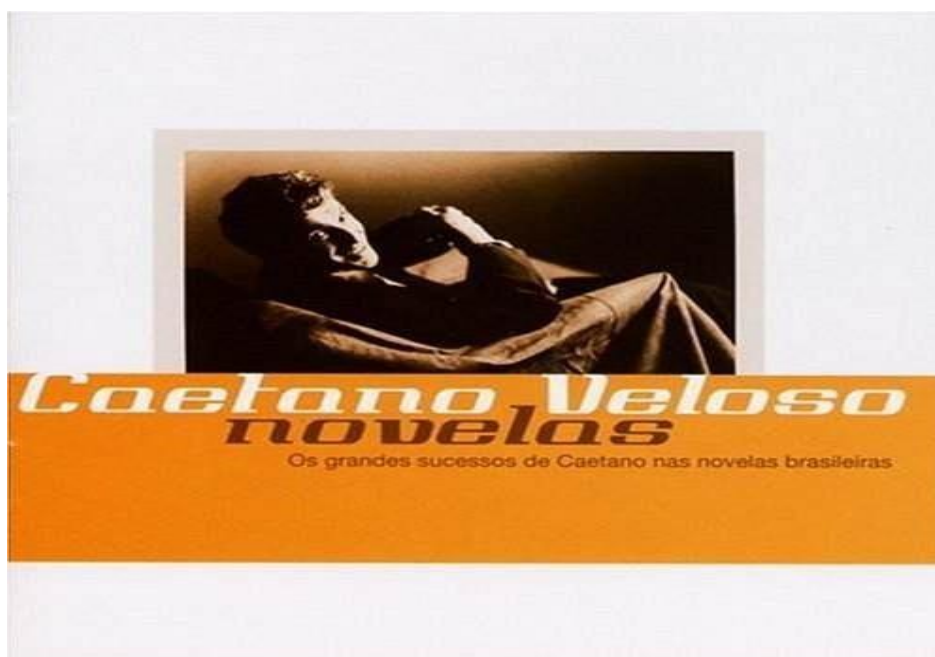
A Marlene [*Mattos, diretora dos programas da Xuxa*] está querendo que eu faça o *Xuxa Hits* com este disco [*Equilíbrio Distante*]. E se eu estou pensando. Eu estou ficando menos ranzinza com certas coisas, o que é um exercício para mim. Você tem que levar o seu trabalho até o público, não é? A gente, da Legião, protege muito as coisas do grupo: “Não, isso a gente não faz”. “Esse, não”. Por que não fazer? *Faustão* eu não faria. Mas, por que não um *Xuxa Hits*? (DAPIEVE, 2000.P. 276)

Em termos objetivos parece não haver muita diferença entre participar de um programa dominical como o do *Faustão* e uma seleção musical como o comandado por Xuxa, mas, talvez para se preservar psicologicamente, Russo traça uma separação imediata entre um e outro. O primeiro seria mais danoso do que o

segundo, talvez por ser voltado para um público mais amplo, as grandes audiências do final de semana Global. Ao passo que, mesmo no universo de programação da mesma emissora, há espaços considerados nobres, mais sofisticados, e, portanto, passíveis de participação sem que ocorra ranhuras na imagem da banda. O Fantástico é o maior exemplo, nesse sentido. Ainda em 1995, Renato Russo afirmou que “eu gosto muito de fazer imprensa, mas a gente não faz clipe. É muito raro a gente fazer Rede Globo. É muito raro. Agora, também acontece de a gente fazer o clipe de *Perfeição* e ele ir direto para o *Fantástico*. A Globo é importantíssima” (DAPIEVE, 2000.p.213).

Esse reconhecimento da Rede Globo, normalmente demonizada pelo discurso da classe artística “independente” brasileira, como sendo importantíssima é fulcral para se pensar o ponto de chegada da geração punk de Brasília. Formados na esteira das músicas de protesto da MPB, esses artistas de gerações distintas também se tornaram parte do status quo. Se Caetano Veloso e Gilberto Gil se transformaram em presenças constantes nas trilhas sonoras das novelas globais a partir da década de 1980, o mesmo ocorreu com as bandas punk. A música “Meninos e Meninas”, do disco “As Quatro Estações” fez parte da trilha sonora da novela global “Rainha da Sucata”, exibida entre abril e outubro de 1990.

Figura 6: coletânea de temas de novelas de Caetano Veloso



Fonte: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-716870593-805-cd-caetano-veloso-novelas-frete-gratis> JM. Acesso em: jul./2017

Talvez, anos antes a proposta fosse recusada. Em todo caso, Renato Russo ainda declarou:

Acho que a função do artista está mais ligada a pão e circo. Mesmo que sejam pão e circo emotivos, uma coisa que vá te alimentar psiquicamente. Entendo que o artista não deve se envolver em política partidária. Faço uma política diferente: falo de coisas que interferem na minha vida. Em outra época, talvez não estivesse falando *Que país é este*. Para mim, vai ser muito fácil fazer uma música para alguém que perdeu o emprego, porque estou vendo isso tenho muitos amigos nessa situação. São coisas que me tocam emocionalmente. Chego, então, nesses assuntos ligados à política do Estado através da emoção. Simplesmente, fui tocado pelos fatos, e isso filtra nas músicas, embora eu não tenha nenhum plano e não entenda de política. (1988) (DAPIEVE, 2000.P.196)

A ideia do “pão e circo” anunciada por Russo é, geralmente, relacionada com a tradição comercial da música. Porém, considerando a forma como a indústria cultural se desenvolveu não é impossível imaginar que a música crítica e de protesto seja por si só um produto para ser consumido, por um grupo específico de entusiastas da crítica social enquanto formadora de identidade.

Nesse cenário é interessante a fala de Russo, quando ele diz que

O Legião chamou muita atenção porque surgiu no período da abertura, da redemocratização. Mas, basicamente, o que escrevemos são canções de amor. Uma coisa talvez até adolescente demais. Até pelo meu histórico familiar, eu preservo a família. Falo mal é das instituições. Eu já fiz estádio vir abaixo e tomei várias atitudes rebeldes, mas dou muito valor à família. Porque é ela que me segura. (1996.p. 201)

Talvez essas sejam as palavras definidoras para a geração punk de Brasília. Rebeldes sim, mas também gente de bem e de família. Alguns podem achar que isso lembra perigosamente “tradição, família, propriedade”. É possível, mas, ainda assim, é que a mensagem de contestação foi dada. Seu grau de embasamento ou engajamento depende da visão de cada um: seja o artista seja o público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhuma proposta artística/estética está desligada das condições políticas e sociais imediatas do período onde ela foi gerada. O punk rock de Brasília, que se tornou fundamental para compreender a juventude brasileira entre as décadas de 1980 e 1990, nesse sentido, advém do projeto de JK para o Brasil.

A construção de Brasília, no Planalto Central, foi uma ideia secular concretizada finalmente em 1960, durante o governo de Juscelino Kubitschek. O planejamento urbano de Brasília foi concebido a partir de projeções utópicas e pela ideia bastante otimista e ingênua de reconfigurar o Brasil e, por extensão, o seu povo.

A política desenvolvimentista, amplamente adotado pelo governo JK, investiu na transferência da capital visando não apenas observar ao princípio da integração nacional, mas, também, objetivando a construção e difusão de um símbolo físico e arquitetônico que representasse a tão desejada e propalada modernidade brasileira.

No entanto, a materialização desse projeto, dessa ideia, foi mais onerosa e mais complexa do que se esperava. Brasília não aboliu os problemas sociais, simplesmente os segregou, os escondeu. Dessa forma e por esse motivo, o movimento underground punk que surgiu em Brasília no final da década de 70 criou uma cidade distópica e monótona.

O regime antidemocrático, a censura e a própria estética urbana de Brasília, com seus grandes espaços vazios, contribuíram para que o movimento punk se expressasse por meio de composições com caráter pessimista, em que o tédio, a desigualdade, a incompreensão, o cansaço são protagonistas ou têm papel fundamental no contexto. Assim, além de acompanhar a trajetória da música de protesto no Brasil, relacionando a MPB com o rock Brasil da década de 1980, este trabalho propôs uma leitura do espaço urbano brasiliense presente nas canções de bandas punks de Brasília, dentre 1978 e 1988.

O Rock Brasília, resultado de uma retrospectiva negação a geração artística anterior, foi episódio importante da música no Brasil. Influenciou mais de uma geração e se destacou dentre tantas outras vertentes das canções de protesto. Entre outras coisas, esses grupos construíram uma crítica em torno da organização do próprio espaço brasiliense e colocou em evidência a distopia juvenil para com o moderno.

A maioria das letras das bandas punks de Brasília, no período em questão, expressam, direta ou metaforicamente, o destemor e a rebeldia próprios do movimento punk. O Rock Brasília acabou por se tornar um meio de expressão em uma época que o Brasil ainda estava politicamente instável. Embora o movimento punk de Brasília não tenha tido caráter popular, o mesmo não fechou os olhos para os problemas sociais, demonstrando que mesmo sendo parte da elite, mesmo sendo filhos dos conservadores que constituía o Plano Piloto, havia ali uma música com conteúdo contestador, reivindicador e de protesto.

Gerações após o Brasil tomar conhecimento do movimento punk do Planalto, as canções continuaram a ter uma significação, ressaltando assim seu caráter atemporal. Por esse motivo e pela repercussão positiva conquistada pelo movimento, o público ouvinte das bandas que constituíram o movimento Punk de Brasília cresceu enormemente, mas manteve suas características. Na época, tal público era formado sobretudo por estudantes da Universidade de Brasília; atualmente, esse público continua a ser constituído por uma juventude universitária, porém não restrita ao Brasil Central, mas em dimensão nacional.

A diferença entre conteúdo e fundamento de canções de uma banda para outra eram notórias. A banda Plebe Rude, por exemplo, que defendia a exacerbação punk, brutalizada e “gritada” de dentro para fora, de forma explícita e escancarada. Por outro lado, a banda Legião Urbana, que surgiu com a desintegração do Aborto Elétrico, era, musicalmente falando, mais dinâmica, com letras mais irônicas e metafóricas, com uma percepção de mundo mais sensível.

Uma hipótese plausível para entender essa diferença entre o conteúdo das bandas é a familiaridade ou não dos componentes de cada banda do universo da literatura. Assim, dependendo de cada banda, o viés literário pode ter contribuído no processo de criação de distopias nas músicas do Rock Brasília. A propósito, o livro Admirável Mundo Novo, de Aldous Huxley, que circulava entre os jovens da Colina (de onde saía o Aborto Elétrico), pode ter contribuído para que tais jovens adquirissem uma visão do pessimismo frente à modernização e ao progresso. Contudo, a referência maior vem do exterior, principalmente o punk. Em um processo comparativo a principal diferença, entre as visões e concepções contidas nas canções de protesto do Rock Brasília e as de outros importantes gêneros brasileiros, está nas perspectivas ideológicas. Por exemplo: os punks da colina ouviam “*God save the Queen*” – uma contundente crítica contra a política inglesa, interpretada por

Sex Pistols – cujo conteúdo era agressivo e estava longe de retratar otimismo. Bem distante da atmosfera pacifista que atuou na cultura musical dos anos 60 e que de certa forma inspirou a Tropicália.

Nessas bases em que se misturou influências externas e a necessidade de se assumir o legado crítico de uma geração anterior o movimento punk de Brasília de desenvolveu. Saindo desse espaço foi conquistar o Brasil, para se tornar o novo status quo da música jovem brasileira.

REFERÊNCIAS

_____, **O livro da filosofia**. São Paulo: Globo, 2011.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Unesp, 2011.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta**: O Rock e o Brasil dos anos 80. 2ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: fev/2017.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**: Música Popular Cafona e Ditadura Militar. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2015

BEZERRA. G. M. **Brasil Cuba**: Relações Político-democráticas no contexto da guerra fria (1959-1986). FUNAG. Brasília. 2010.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIANCHETTI, Lucídio; THIESEN, Juares da Silva. O hoje atravessado pelo passado e aberto à (ante)visão do futuro. In: BIANCHETTI, Lucídio; THIESEN, Juares da Silva.(orgs). **Utopias e distopias da modernidade**. Ijuí: Unijuí, 2014.p.22-32.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.

CANEPPELE, Ismael. **A vida louca da MPB**. São Paulo: Leya, 2016.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: Entre Práticas e Representações. 2ed.Tradução: Maria Manuela Galhardo_____,2002.

CONTI, Mário Sérgio. **Notícias do Planalto**: a imprensa e Fernando Collor. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock nos passos da moda**: Mídia, Consumo x Mercado Cultural. Campinas / SP: Papirus, 1989.

COUTO. R. C. **História indiscreta da ditadura e da abertura**: Brasil: 1964-1985. 2ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

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

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; SILVA, Vera Alice Cardoso. **Tancredo Neves**: a trajetória de um liberal. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1985.

ÉLIS, Bernardo. Urbanização (Relatório). In: **Apenas um violão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FREYRE, Gilberto. **Palavras Repatriadas**. São Paulo: Editora UnB, 2003.

FRIELANDER, Paul. **Rock and Roll**: Uma História Social. 7.ed.Tradução: A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2012.

GOMES, Cristiano Vinicius de Oliveira. **Depois do começo** – *As composições de Renato Russo: Modernidade – Uma leitura da identidade cultural da geração dos anos 80*. UFG, Goiânia, 2008. Dissertação. Disponível em: https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/GOMES_Cristiano_Vinicius_Olileira.pdf. Último acesso: 06 de junho de 2015, às 13h40 min.

GOUVÊA, Luiz A.de Campos. **Brasília: A Capital da Segregação e do Controle Social**. São Paulo: Annablume, 1995.

GRANGEIA, Mario Luis. **Cazuza, Renato Russo e a transição democrática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **História social do Jazz**. 6ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOUSTON, James. **A Cidade Modernista: Uma Crítica de Brasília e sua Utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LABAKI, A. A crise da renúncia e a solução parlamentarista. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 148. LEONI, Brigitte Hersant. **Fernando Henrique Cardoso: o Brasil do possível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo: O Filho da Revolução**. 2ed. Rio de Janeiro: Agir, 2012.

MARCHETTI, Paulo. **O diário da turma (1976-1986): a história do rock de Brasília**. 2ed. Brasília: Pedra na mão, 2013.

MATOS, Alessandro Aparecido Fagundes. **Ditadura, MPB e Sociedade**: A música de resistência em Chico Buarque de Holanda. 2011

MELLO, Zuza Homem. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORAES, Antônio Carlos R. **Território e História no Brasil**. São Paulo: HUCITEC, 2002.

MORAES NETO, Geneton. **Os segredos dos presidentes**. São Paulo: Globo, 2005.

MELHEM, Célia S; RUSSO, Sonia M. **Dr. Ulyses**: o homem que pensou o Brasil. São Paulo: Prêmio, 2004.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Representações Artísticas e Limites Espaciais: O Regionalismo Revisitado. 2ed. In: **Ensaio Farpados: Arte e Cultura no Pantanal e no Cerrado**. RUSSEFF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Sérgio dos. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004.

MONTANARI, Valdir. **História da Música**: Da Idade da Pedra à Idade do Rock. São Paulo: Ática, 1988.

MORAES, Marcelo Leite de. **Madame Satã**. Sem cidade: Lira, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: **História do Regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: Utopia e Massificação (1950-1980). 3 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **O Regime Militar Brasileiro: 1964-1985**. São Paulo: Atual, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova a Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAES, M.H .S. **A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política**. São Paulo: Ática, 1992.

PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. **Meninos em fúria e o som que mudou a música para sempre**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

PESSOA, Jadir de. A colônia agrícola nacional de Goiás no aprendizado da itinerância. In: NEVES, Delma Pessanha (Orgs.). **Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil**. São Paulo: Unesp; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento rural, 2009.p.175-192.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ROUQUIÉ, A. **O estado militar na América Latina**. São Paulo: Alfa – Omega, 1984.

RUSSO, Renato. **Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Letra Livre, 2000.

RUSSO, Renato. **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Letra Livre Editora, 1996.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SAQUET, Marcos Aurélio. **Abordagens e concepções de território**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1966, p.313 a 339.

SOUZA, Amilton Justo de. “**É o meu parecer**”: A censura política à música de protesto nos anos de chumbo no regime militar do Brasil (1969-1974). 327 f. Dissertação (mestrado em História) Centro de ciências humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2010.

SILVA, Luiz Sergio Duarte da. **A construção de Brasília**: modernidade e periferia. Goiânia: Editora UFG, 2010.

SILVEIRA, Dalva. **Geraldo Vandré**: A vida não se resume em festivais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011. p.82.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. Brasil, 2010. 1h25min. Documentário.

PERDIGÃO, Francinete; BASSEGIO, Luiz. **Migrantes amazônicos**: Rondônia a trajetória da ilusão. São Paulo: Loyola, 1992.

VENTURA, Zuenir. **1968**: O ano que não terminou. 3ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

VESENTINI, José William. **A Capital da Geopolítica**. São Paulo: Ática, 1987.

VILLA-LOBOS, Dado; DEMIER, Felipe; MATTOS, Romulo. **Dado Villa-Lobos**: Memórias de um legionário. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

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