

CAPÍTULO 4.6.

Esperança e desilusão no Brasil dos anos 1980: a democracia cantada no rock^{243.)}

Hope and disappointment in 1980's Brazil: democracy sang in rock

Mario Luis GRANGEIA^{244.)}

Resumo

A transição democrática no Brasil dos anos 1980 foi cantada por roqueiros com até 30 anos, assim como o otimismo dos anos 1950 e o choque pelo autoritarismo após 1964 tinham repercutido na Bossa Nova e na Tropicália, respectivamente. Uma análise de conteúdo de letras e de declarações de seis artistas (Camisa de Vênus, Cazuzza, Inocentes, Legião Urbana, Restos de Nada e Titãs) destaca duas imagens da democracia predominantes em cada metade da década: esperança, pelo desejo de superar o período autoritário; e desilusão, ligando a democracia a promessas não cumpridas. Este artigo interpela interpretações sobre o rock dos anos 1980 e a música popular brasileira (MPB) anterior a 1968, ano do agravamento da ditadura. Imagens identificadas nesses períodos permitem discutir visões então correntes da democracia.

Palavras-chave: cultura, democracia, percepções, atitudes políticas, rock (Brasil)

Abstract

The democratic transition in Brazil in the 1980s was sung by rockers up to 30 years old, just as the optimism of the 1950s and the shock of authoritarianism after 1964 had reverberated in Bossa Nova and Tropicália, respectively. A content analysis of the lyrics and statements of six artists (Camisa de Vênus, Cazuzza, Inocentes, Legião Urbana, Restos de Nada and Titãs) highlights two images of democracy prevalent in each half of the decade: hope, for the desire to overcome the authoritarian period; and delusion, linking democracy to broken promises. This article questions interpretations about 1980s rock and Brazilian popular music (MPB) prior to 1968, the year of the worsening of the dictatorship. Images identified in these periods allow us to discuss then current views of democracy.

Keywords: culture, democracy, perceptions, political attitudes, rock (Brazil)

²⁴³⁾ Trabalho discutido no II Encontro Todas as Artes Todos os Nomes que teve versão inicial debatida no IV Congresso REBRAC, da Rede Europeia de Brasilianistas de Análise Cultural. Sou grato à/aos integrantes desse par de sessões ("Territórios, musicalidades e afetos" e "Música") pelas ideias trocadas nos painéis.

²⁴⁴⁾ Graduate Institute de Geneva, Centro Albert Hirschman sobre Democracia, Suíça. E-mail: mariograngia(at)gmail(dot)com



1. Introdução

“Vem aí agora o primeiro show da democracia brasileira”, anunciou o apresentador do Rock in Rio, abrindo o 5º dia do festival, em 15 de março de 1985. Cada atração nacional quis reforçar que aquele dia prometia novos tempos – Tancredo Neves tinha acabado de ser eleito presidente indiretamente pelo Congresso Nacional. A banda Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens subiram ao palco levando grande bandeira do país e o vocalista do Barão Vermelho, Cazuzza, se enrolou na bandeira e acabou “Pro dia nascer feliz” desejando “que o dia nasça lindo para todo mundo amanhã... um Brasil novo, com a rapaziada esperta” (Barão Vermelho, 1992). Tais imagens não eram avulsas, como se lerá adiante.

Três anos após enrolar-se na bandeira no Rock in Rio, Cazuzza cuspiu na lançada pela primeira em show no Canecão após a inflação voltar pós-fiasco do Plano Cruzado (1986) e depois de denúncias de corrupção e outras ilegalidades. No Rock in Rio: esperança. No Canecão: desilusão. Eis uma troca de tom não exclusiva a Cazuzza.

A transição para a democracia em 1985 foi um ponto de inflexão tanto na história do Brasil quanto na do rock local, que refletiu e incitou mudanças sociais e políticas. As influências iniciais dos roqueiros revelados no início dos anos 1980 eram, há longa data, mais estrangeiras do que brasileiras – ouviam britânicos e americanos, sobretudo –, mas isso não impediu suas obras de repercutirem o país e vivências de seu povo. Falar do Brasil não era novo na música popular, mas o tom das letras, sim. Se bossanovistas e tropicalistas tinham cantado o otimismo do Brasil do fim dos anos 1950 e o choque pelo autoritarismo após 1964, a trilha da redemocratização foi criada sobretudo por roqueiros nascidos entre os auge da Bossa Nova e da Tropicália.

Neste texto, noto que letras do rock dos anos 1980 permitem captar e comparar duas imagens da democracia: esperança, no anseio de superar um período autoritário; e desilusão, ligando a democracia a promessas descumpridas. Para tanto, focalizam-se percepções da democracia em letras de seis artistas – Cazuzza e as bandas Camisa de Vênus, Inocentes, Legião Urbana, *Restos de Nada* e Titãs – que se destacaram pelo discurso político, como detectei ao estudar o imaginário do Brasil em 36 discos de rock entre 1982 e 2004 (Grangeia, 2018)^{245.} Tal repertório roqueiro tem um valor documental ainda pouco frisado pela bibliografia especializada na música brasileira.

Como música popular, o rock cumpriu a função moderna da arte nos níveis da recepção e comunicação direta, intensa e imediata, referida pela cientista social Naves no livro *A canção brasileira* (2015, p. 170): “Na medida em que interage com um público diversificado e que recorre, no processo criativo, a um repertório também diverso, o rock promove, ao mesmo tempo, um trabalho jornalístico com o aqui e agora”. Atentemos a tal diferencial do rock, ainda mais que a canção, como notou o historiador Marcos Napolitano (2002, p. 77), “tem o termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas”. O tom mu-

²⁴⁵ Este texto complementa estudos sobre temas sociais e políticos em Cazuzza e Renato Russo (Grangeia, 2016), Raul Seixas (Grangeia, 2019) e no 3o disco dos Paralamas do Sucesso (Grangeia, em publicação).



dou – da esperança para a desilusão – e nomes da nova geração do rock exprimiram percepções da democracia predominantes em cada metade dos anos 1980.

2. Inocentes, Restos de Nada e a democracia como esperança

Em 1982, o festival pioneiro do punk paulista, o “Começo do Fim do Mundo”, foi uma vitrine a músicos com olhar antagônico ao da geração anterior. Em vez de “romantizar” a pobreza em canções de protesto de artistas de classe média, punks queriam denunciar a exploração de trabalhadores como eles. O vocalista dos Inocentes, Clemente, fez um “Manifesto punk” dizendo que “nós estamos aqui para revolucionar a Música Popular Brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer”^{246.}) (Clemente, 1982 in Paiva & Nascimento, 2016, p. 99).

A MPB era atacada no manifesto, que julgava falsa seu ideário de liberdade. Os punks queriam, como disse Ariel, da banda *Restos de Nada*, “alguma proposta de luta para acabar com esse sistema podre, esse sistema que deixa a gente jogado assim ao lixo, nos deixa assim no fundo do poço do desespero” (Ariel, 1983 in Moreira, 2006). Para Abramo (1994), os punks, em vez de proporem uma utopia, negando o presente e sem projeto de futuro, iam criando distopias, negando a sociedade atual e realçando seus traços negativos. Daí suas representações mórbidas e as imagens apocalípticas.

Raros ideólogos do punk, Clemente e Ariel divergiam sobre o arranjo ideal de música e política, com Ariel ressaltando mais a luta política cara ao trotskismo em voga no movimento estudantil e Clemente desejando menos teses e mais rock. Em *Meninos em fúria*, ótimo livro de memórias em parceria com Marcelo Rubens Paiva, Clemente afirmou ter visto o punk como uma vanguarda do levante revolucionário. “Vamos para a ação! A periferia continua desunida, vamos uni-la; a ditadura não cai, vamos derrubá-la; o anarquismo não vinga, vamos à revolução total” (Paiva & Nascimento, 2016, p. 83). Nota-se tal ótica em “Garotos do subúrbio” e “Pânico em SP”, de Clemente – uma situava os tempos como de jovens com o afã de gritar sufocado e anseio de reagir à repressão e a outra exibia bombeiros, exército e polícia chamados a conter um pânico difuso, mas com prontidão a atirar contrastando com a ignorância dos factos.

Vontade de gritar sufocada no ar/ O medo causado pela repressão/ Tudo isso tenta impedir/ Os garotos do subúrbio de existir// [...]Garotos do subúrbio, garotos do subúrbio/ Vocês, vocês, vocês não podem desistir de viver (Inocentes, 1982, s/p.).

Todos armados até os dentes/ Todos prontos para atirar/ Havia o quê?// Pânico em SP [3 vezes]// Mas o que eles não sabiam/ Aliás o que ninguém sabia/ Era o que estava acontecendo/ O que realmente acontecia (Inocentes, 1982, s/p.).

²⁴⁶) Menções às canções “Asa Branca”, “Trem das onze”, “Pra não dizer que não falei de flores” e “Amélia”.



Para Clemente, “éramos os arautos da revolução. Não medíamos consequências para falar sobre nada, depois que discursávamos não sobrava pedra sobre pedra, era terra arrasada. [...] Foram os punks que arrombaram a porta para a década de 1980 entrar” (Paiva & Nascimento, 2016, p. 107). A ruptura desejada por punks deu tom das letras de “Esperança de liberdade” e “Rebeldia incontida”, canções criadas por Ariel e Douglas na passagem dos anos 1970/1980 e gravada no disco *Restos de Nada* (1987):

Os tempos já não são os mesmos/ Hastearmos a bandeira da liberdade! // Lutamos pela vitória final/ O que estava enterrado virá à tona/ E a máscara dos injustos será arrancada/ Para o desfecho da grande farsa (Restos de Nada, 1987, s/p.).

Nossa rebeldia tem muita razão/ Os capitalistas querem nos sugar/ Temos que ter armas pra nos defender!/ Nos defender, ou morrer!/ [...] Rebeldia incontida, rebeldia incontida (Restos de Nada, 1987, s/p.).

Num sinal de sintonia com percepções correntes, o repertório de bandas punks como Inocentes e *Restos de Nada* retratou depois a democracia como desilusão, ouvida na segunda metade da década, portanto, quando a transição democrática era realidade, não expectativa. Nos anos da Assembleia Constituinte (1987-88), a frustração popular pelo fracasso do plano econômico inicialmente exitoso (Plano Cruzado) inspirou letras como a de “Pátria Amada”, escrita por Clemente aludindo à luta contra a hiperinflação, e de “Promessas”, na qual ele abordou o hiato entre o prometido ao povo e o recebido.

Pátria Amada, é pra você esta canção/ Desesperada, canção de desilusão/ Não há mais nada entre eu e você/ Eu fui traído e não fiz por merecer [...]// Pátria Amada, de quem você é afinal/ É do povo nas ruas? Ou do Congresso Nacional/ Pátria Amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder! (Inocentes, 1987, s/p.).

Boca calada, cabeça abaixada/ A mão calejada de quem trabalha e trabalha/ No rosto as marcas, lágrimas sinceras/ De quem acredita em promessas, promessas/ [...] Promessas são apenas promessas/ Promessas nada mais que promessas// Nada é o que a gente recebe/ Nada é o que a gente merece? (Inocentes, 1989, s/p.).

3. Legião Urbana, Cazuza e a democracia como esperança e desilusão

Em Brasília, o vocalista do Aborto Elétrico (1978-1982) e depois da Legião Urbana, Renato Russo, tinha um discurso punk que, na sua avaliação, pregava um mundo melhor assim como canções dos anos 1960, mas com uma fala agressiva – daí ele ter dito, de certa forma, sua chave de leitura para notar a esperança cara à retórica punk.

Alguém pode passar o resto de sua via 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 se importava. E se não tivesse se importado tanto, não berraria daquele jeito. 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 1960 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 (Russo in Brito, 1989, s/p.).



Se nas letras se lia desprezo ao país, nas entrelinhas ele o valorizava, em patriotismo implícito em meio a frustrações. No repertório da Legião Urbana, Renato Russo atacou a tortura em “1965 (Duas tribos)”: “Cortaram meus braços/ Cortaram minhas mãos/ Cortaram minhas pernas/ (...) / Podia ser meu pai/ Podia ser meu irmão” (Russo, 1989). A letra fechava na exaltação irônica “o Brasil é o país do futuro” emendada num desejo de “tudo pra cima”. A Lei da Anistia fixara silêncios sobre três temas, segundo Reis (2010): tortura e torturadores; o apoio da sociedade à ditadura; e projetos revolucionárias de esquerda. Ao menos o primeiro foi interpelado por “1965 (Duas tribos)” e “La Maison Dieu” (Legião Urbana, 1997, 1989), a qual abre prometendo não revelar a “vinte mil soldados” o paradeiro de alguém e cita a tortura, o sumiço de inocentes e a indiferença à pátria. Para o eu-lírico, não era esquecível ou perdoável o terror da revolução e exército “de merda”, afinal “eu não anistiei ninguém”.

No início, a banda cantou um país motivo de vergonha, “piada no exterior”. Composta em 1978, “Que país é este” tardou a ser gravada porque, como escreveu o cantor no encarte do LP de 1987, “nosso país iria crescer e mudar para melhor e todos acreditaram [...] e cantar que ‘temos todo o tempo do mundo’, porque ‘somos tão jovens’ lembra um tempo distante, um tempo perdido mesmo” (Legião Urbana, 1987).

Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a Constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação [...] / Terceiro mundo se for/ Piada no exterior/ Mas o Brasil vai ficar rico/ Vamos faturar um milhão/ Quando vendermos todas as almas/ Dos nossos índios em um leilão (Legião Urbana, 1987, s/p).

O desabafo anticorrupção seguia atual e foi o maior hit brasileiro nas rádios de 1987. O verso “Que país é este” ganharia ao vivo a réplica “é a porra do Brasil”, cantada em coro em reação em dia com o estado do país e seu povo. Renato ironizava críticas a um suposto apoliticismo de sua geração: “Dizem que não temos caráter. Crescemos em meio a uma ditadura, vendo National Kid e os Três Patetas. Como eles querem que eu saiba o que foi a Coluna Prestes etc? Quer dizer: nega-se o alimento para uma pessoa e depois reclama que a pessoa é malnutrida” (Russo in Domingos, 1990, p. 58). No mesmo disco de 1987, veio à luz um manifesto de 157 versos que virou um sucesso na contra-mão de receitas radiofônicas, dado o apelo sobretudo junto a jovens urbanos atraídos pela representação de uma realidade avessa ao discurso oficial. O épico do anti-herói de boas intenções que entra no crime por falta de opção, escrito em 1979, cantava um país longe do lema governamental “Tudo pelo social”.

E Santo Cristo até a morte trabalhava/ Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar/ E ouvia às sete horas o noticiário/ Que sempre dizia que seu ministro ia ajudar// Agora Santo Cristo era bandido/ Destemido e temido no Distrito Federal/ Não tinha nenhum medo de polícia/ capitão ou traficante, playboy ou general [...]// E João não conseguiu o que queria/ Quando veio pra Brasília com o diabo ter/ Ele queria era falar com o presidente/ Pra ajudar toda essa gente que só faz/ Sofrer (Legião Urbana, 1979, s/p).

Aquele disco com canções escritas por Renato Russo desde o fim dos anos 1970 foi o último onde a Legião exibiu sua raiz punk e, nos termos do vocalista, o “inconformismo juvenil, por pura diversão” de quando “Que país é este” ainda soava “perigoso grito de rebeldia”. O desalento com a transição democrática sobressaía em “Metal contra as



nuvens” e seu desabafo sobre o herói idealista deslocado numa terra problemática, alusiva ao torpor coletivo nos anos Collor, e no manifesto “Perfeição”, do CD de 1993.

Quase acreditei na sua promessa/ E o que vejo é fome e destruição/ Perdi a minha sela e a minha espada/ Perdi o meu castelo e minha princesa(Legião Urbana, 1991, s/p.).

Já Cazuzza foi atacado em jornais por cuspir na bandeira em 1988, então fez uma carta, só publicada após a morte (1990), onde repudiou a exclusão social incondizente com o lema do país presente na sua bandeira:

Eu sei muito bem o que é a bandeira do Brasil, me enrolei nela no Rock in Rio junto com uma multidão que acreditava que esse país podia realmente mudar.

A bandeira de um país é o símbolo da nacionalidade para um povo.

Vamos amá-la e respeitá-la no dia em que o que está escrito nela for uma realidade. Por enquanto, estamos esperando (Cazuza, 1988 in O Globo, 1990, s/p.).

Após sair do Barão Vermelho, Cazuzza diversificou ritmos e passou a cantar críticas sociais e políticas, sob influência confessa de Renato Russo – sem “Que país é este” não haveria “Brasil” (Cazuza, 1988). Ele tinha evitado questões coletivas por se ver apolítico e crer saber escrever só sobre seu mundo na zona sul carioca. O LP *Ideologia* (1988) tinha “Um trem para as estrelas”, primeira letra atenta a vidas mais distintas da sua e que cita uma esperança – “todos querem se dar bem” – e dá ênfase, contudo, a desilusões como a busca de rumo e os “salários de fome”.

O disco trazia ainda a música-título, que o autor julgava “meio amarga porque a gente achava que ia mudar o mundo mesmo e o Brasil está igual, a sociedade está igual, bateu uma enorme frustração” (Cazuza in Marques & Rocha, 1988, s/p.). “Brasil” retratou com indignação um país de exclusão e falta de ética, mas clamava pelo amor à pátria apesar do desencanto com primeiros anos após o fim da ditadura.

Os meus sonhos foram todos vendidos/ Tão barato que eu nem acredito/ Eu nem acredito/ Que aquele garoto que ia mudar o mundo/ [Mudar o mundo]/ Frequentemente agora as festas do grand monde (Cazuza, 1988, s/p.).

Não me convidaram/ Pra essa festa pobre Que os homens armaram pra me convencer/ A pagar sem ver/ Toda essa droga/ Que já vem malhada antes de eu nascer/ [...] Grande pátria desimportante/ Em nenhum instante/ Eu vou te trair/ (Não vou te trair) (Cazuza, 1988, s/p.).

Naquele 1988, quando o governo Sarney era ruim ou péssimo para 65% dos brasileiros e menos de 10% julgavam ótimo ou bom (Datafolha, 1990), Cazuzza criou “O tempo não para”, em dia com uma realidade revoltante. “Considero *Ideologia*, ‘Brasil’ e “O tempo não para” uma trilogia de Sarney ao PT no poder. É uma trilogia da esperança. Elas falam mais ou menos a mesma coisa – tem umas frases em que eu falo a mesma coisa de maneiras diferentes” (Cazuza in Maia, 1989, p. 30). A eleição de Luiza Erundina levou o Partido dos Trabalhadores (PT) à Prefeitura de São Paulo. O cantor depois se diria criando com mais afirmação que negatividade.



A tua piscina tá cheia de ratos/ Tuas ideias não correspondem aos factos/ O tempo não para// [...] Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro/ Transformam o país inteiro num puteiro/ Pois assim se ganha mais dinheiro(Cazuza et al., 1989, s/p).

4. Titãs, Camisa de Vênus e a democracia como desilusão

A frustração coletiva emergia no rock, sobrepondo imagens da transição democrática como esperança – presente ainda quando travestida de niilismo, como disse Renato Russo – e desilusão, captável de forma mais explícita. No repertório dos Titãs, o desencanto punk foi a tônica de *Cabeça dinossauro* (1986), que remeteu à prisão do cantor Arnaldo Antunes e do guitarrista Tony Bellotto um mês por porte de heroína em “Polícia”, de Bellotto, e “Estado violência”:

Estado violência/ Estado hipocrisia/ A lei que não é minha/ A lei que eu não queria/ Meu corpo não é meu/ Meu coração é teu (Titãs, 1986, s/p).

A conjuntura do país foi um fator para a rebeldia daquele disco. Segundo Charles Gavin (inReis & Lichote, 2016, s/p.), “havia o momento do Brasil que estava se desenhando muito problemático, uma ditadura militar ainda se desmanchando, a morte de Tancredo. O clima era de desilusão, um cenário de distopia. E havia também nosso momento como banda” – por esta, entenda-se a má promoção do disco anterior pela Warner, à qual Gavin atribuiu seu ceticismo pessoal com a música e a carreira e a raiva do mercado, da gravadora e do mundo.

Em 1987, os Titãs indagaram no refrão de “Desordem”: “Quem quer manter a ordem?/ Quem quer criar desordem?”. Na falta de respostas, aludiam a um povo à margem de decisões públicas, uma nação que era uma “loucura”, de preços sem controle e carros de polícia queimados por uma multidão enfurecida, e seus governantes de sempre:

Mais uma briga de torcidas/ Acaba tudo em confusão/ A multidão enfurecida/ Queimou os carros da polícia/ Os preços fogem do controle/ Mas que loucura está nação/ [...] É seu dever manter a ordem/ É seu dever de cidadão/ Mas o que é criar desordem/ Quem é que diz o que é ou não?/ São sempre os mesmos governantes/ Os mesmos que lucraram antes/ Os sindicatos fazem greve/ Porque ninguém é consultado/ Pois tudo tem que virar óleo/ Pra pôr na máquina do estado (Titãs, 1987, s/p).

Tal desencanto com o país marcou mais letras do disco, como “Lugar nenhum”

Não sou brasileiro/ Não sou estrangeiro/ (...) Nenhuma pátria me pariu (Titãs, 2005, s/p).

e “Comida”

A gente não quer só comida/ A gente quer comida/ Diversão e arte (Titãs, 2021, s/p).

A popularidade desta a alçou a slogan de protestos estudantis e a fez ser vista até como “uma neocanção de protesto, sem o culto à miséria que caracterizava as



antigas” (Dapieve, 1995, p. 101). Os Titãs cantavam ironia, desprezo, desencanto e horror ao país. Como notou o poeta Paulo Leminski no release do LP, “os Titãs é o que restou do rock, suas letras são o que restou de um país falido, um vice-país, vice-governado, vice-feliz, vice-versa” (Leminski, 1987 in Dapieve, 1995, p. 101). Remetia ao presidente Sarney que, dois anos antes, políticos elegeram vice de Tancredo e que assumiu o Palácio do Planalto.

Uma rara banda punk de projeção fora do eixo São Paulo-Brasília foi a baiana Camisa de Vênus, cujo cantor Marcelo Nova veio a cantar o retrato desiludido do país:

Dispararam o tal do gatilho, em cima da sua cabeça/ Nós vamos outra vez, profundo do buraco/ Você não tem vergonha, e eu já não tenho saco/ Estamos outra vez no fundo do buraco/ Você não tem vergonha, e eu já não tenho saco (Camisa de Vênus, 1987, s/p).

Marcelo Nova expressou uma insatisfação com o estado do país muito corrente nessa geração do rock e na população em geral:

O problema é que a face política do país é a mesma há décadas! Hoje o nosso presidente José Sarney se diz porta-voz de uma Nova República. Se nós não tivermos a memória muito curta, a gente vai ver que há dois anos este mesmo personagem era presidente do partido do governo, dos militares! E está muito engraçado. Um outdoor de Paulo Maluf metendo paranoia na cabeça da população: que precisa de segurança, que assassino tem de ir para campo de concentração. Quer dizer: isso é o quê? É a paranoia de um povo subdesenvolvido culturalmente também. Então parece que a solução é a repressão, é a paranoia, é a porrada. Vai ter Rota rodando 24 horas por dia, todo mundo de metralhadora na mão. E essa é a base de uma campanha eleitoral para governador do maior Estado do país. E isso é tenebroso! Todo mundo sabe (Nova in Maia, 1986, p. 30)

5. Releituras sobre a MPB pré-AI-5 e rock dos anos 1980

Uma vez revisado o imaginário da democracia no rock dos anos 1980, recuperam-se a seguir leituras sobre esse rock da nova geração e sobre a MPB dos anos 1960, época em que “canções de protesto” lançaram outras luzes ao futuro do “país do futuro”.

Atenta à MPB dos anos 1960, Walnice Nogueira Galvão (1976 [1968]) fez uma leitura hoje clássica sobre seu repertório, frisando seu projeto informativo e participante que incorporou a evasão e a consolação mesmo sem voltar a falar de moça-flor-sol-barquinho-amor-dor. Ela viu em letras de autores populares – como Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Gilberto Gil – uma mitologia na MPB dirigida a universitários interessados em canções sobre problemas sociais, políticos e econômicos. A MPB denunciava as desigualdades e, ao mesmo tempo, cantava sua utopia escapista: o “Dia que virá”. Esse Dia dispensaria o ser humano de seu papel de sujeito da história, assumido pela figura mítica do Dia. Ele está em letras como “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam (“Certo dia que sei por inteiro/ eu espero não vá demorar/ este dia estou certo que



vem”). O mito do Dia daria origem ao mito da canção, em que o indivíduo faz do canto sua alternativa à ação. Dispensados de agir, temos três imagens do canto: como consolo (cantar enquanto O Dia não vem), divulgação (cantar para anunciar a todos que O Dia virá) e pensamento mágico (cantar pra fazer O Dia vir). As três buscam consolar.

Cada autor e cada ouvinte se consola com qualquer das três finalidades. Todas elas são nobres, fraternas e avançadas; consolar os que sofrem, anunciar o futuro, preparar o futuro. Assim, autor e ouvinte são reasssegurados de seu papel importante na história.

A canção da MMPB [moderna MPB] resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história. Em primeiro lugar, ela oferece a perspectiva do DIA; em segundo lugar propõe-se a si mesma como solução. É uma canção que faz da canção um mito. Por isso, cantar é a única proposta que a canção da MMPB ousa fazer (Galvão, 1976, p. 104).

A leitura de Galvão foi acurada para certo período da MPB, mas esse repertório teve uma inflexão rumo a uma “presentificação” do DIA, que, como notou Joaquim Alves de Aguiar (1994), praticamente coincidiu com o Ato institucional no 5 (AI-5), que agravou de vez a ditadura em dezembro de 1968. Três meses antes, Geraldo Vandré instara à ação no refrão-símbolo da luta contra o regime militar (“Vem, vamos embora/ esperar não é saber,/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”, em “Pra não dizer que não falei das flores”). Inspirado por Galvão, Aguiar viu o choque de duas noções de canção— do anseio pelo *dia que virá*, como “Sabiá” (“Vou voltar, sei que ainda vou voltar”) e “Ponteio” (“Vou ver o tempo mudado/ e um novo lugar para cantar”), projetando achar um paraíso perdido; e *do aqui e agora*, como “Pra não dizer...” (“Somos todos soldados armados ou não”) e “Alegria, alegria” (“Eu quero seguir vivendo, amor”). O rock, segundo Aguiar, emergiu nos anos 1980 praticamente sem rebeldia, doce e sentimentalizado, ingênuo e descompromissado. Daí ele tomá-lo como diluído e inócuo.

Os conjuntos se ressentem da falta de um projeto, que nem a canção nem mais a época, ao que tudo indica, podem oferecer. A Bossa Nova era um projeto, a Música de Protesto também, assim como o Tropicalismo. Mas foram manifestações dos “anos dourados”. De lá para cá, a tônica é o esvaziamento e os músicos a mercê de uma única ideia, posta pela indústria cultural: o consumo (Aguiar, 1994, p. 153).

Outros olhares a roqueiros e suas letras foram lançados por Eduardo Jardim e Wander Miranda na coleção “Decantando a República” (2004). Jardim realçou a onipresença do “ruído do puro descontentamento” (Jardim, 2004, p. 69) e de tons descrentes, desiludidos e distópicos sobre a realidade nacional, que teve várias faces atacadas irônica e diretamente. Miranda concluía talvez não ser exagero atribuir à transição democrática, na esfera da música popular, “uma tomada de consciência muito peculiar das nossas desilusões históricas, fincada que está na reflexão sobre as relações interpessoais e de poder no âmbito da vida cotidiana” (Miranda, 2004: 69). Para ele, rock, rap e nomes consagrados da MPB abriram novas perspectivas à cultura urbana, pois permitiram a emergência de vozes subalternas e situações de subalternidade antes recalcadas. Ou seja, o rock se somava à MPB com uma voz crítica na música.



Considerações finais

Nos anos 1980, anseios e frustrações com a retomada da democracia deram o tom de percepções correntes no Brasil. E a música popular – o rock da nova geração, em especial – cedeu material fértil para estudar aquele imaginário da redemocratização.

Os roqueiros atribuíram dois significados centrais à transição democrática: esperança, ligada sobretudo à expectativa de virar a página do autoritarismo vigente, e desilusão, remontando a promessas de líderes da dita Nova República que não se efetivaram. Notam-se variações nas visões do patriotismo (ora de exaltação, ora de indignação) e da ideologia (menos ou mais pró-revolução), além de continuidades como a recusa do autoritarismo, vocalizada sobretudo por punks – ideias que merecem aprofundamento.

É curioso recuar a canções de anos pré-AI-5 como fez Galvão e buscar aproximações e afastamentos ao imaginário daquela época. O mito do “Dia que virá” e as imagens do canto como consolo, divulgação ou pensamento mágico parecem apresentar traços de continuidade no discurso de bandas punks paulistanas, por exemplo. Basta ler o chamado à revolução das bandas Inocentes e *Restos de Nada*.

Nos anos 1990, quando a democracia parecia nos eixos, já sob a vigência da atual Constituição e com a eleição presidencial direta, letras aludindo à política rarearam, no rock e em outros gêneros. Para Edgar Scandurra, do Ira!, bandas de discurso mais militante perderam apelo porque as gravadoras queriam músicas de amor, como no Ira! (Paiva, Nascimento, 2016). Para Clemente (*apud* Paiva, Nascimento, 2016: 205-206), “a chegada da democracia fez com que todo mundo desse uma relaxada. Estávamos cansados de guerra, todo mundo queria apenas enlouquecer um pouco sem compromisso. O hip-hop não baixou a guarda e foi conquistando corações e mentes pela periferia da cidade, e muitos punks debandaram para o rap”.

A presença hoje em dia de um imaginário popular com novas interseções da desilusão com a esperança e uma aparente persistência de mitos como o de um “Dia que virá” indicam futuros de trilha sonora insondáveis. Mas há pistas que se pode ouvir no rock.



Referências bibliográficas

- Abramo, H. W. (1994). *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta.
- Aguiar, J. A. de. (1994). Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao rock dos anos 80. In S. Sosnowksi & J. Shwartz (Org.). *Brasil: o trânsito da memória*. (pp. 141-174). São Paulo: Edusp.
- Bizz. (1989). Cazuzza: um fim de semana no antro dos exagerados. *Bizz*, março, 28-32.
- Brito, H. (1989, novembro 07). Legião Urbana. *A Tarde*.
- Lula Zeppeliano. (2013, junho 11). *Cazuzza no programa Cara a Cara com Marília Gabriela*, 1998. (*Entrevista Completa*). 6. [Vídeo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dPj543V8xVQ>.
- Dapieve, A. (1995). *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Domingos, D. (1990). Quando o artista faz sucesso fica sempre devendo. *Amiga*.
- Galvão, W. N. (1976). *Saco de gatos: ensaios críticos*. (2 ed.). São Paulo: Duas Cidades.
- Grangeia, M. L. (2019). O roqueiro e os monstros: Raul Seixas, esoterismo e ditadura. In J. Ferreira & K. Carloni (Org.) *A República no Brasil: trajetórias de vida entre a democracia e a ditadura*. (pp. 509-538). Niterói: EdUFF.
- Grangeia, M. L. (2018). Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In J. Ferreira & L. de A. N. Delgado (Eds.). *O tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016*. (pp. 353-389). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Grangeia, M. L. (2016). *Brasil: Cazuzza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Grangeia, M. L. (s/d.). *Os Paralamas do Sucesso: Selvagem?* Rio de Janeiro: Cobogó.
- Jardim, E. (2004). Que país é este. In B. Cavalcante; H. Starling; J. Einsenberg (Ed.). *Decantando a República: retrato em preto e branco da nação brasileira*. (pp. 45-59). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Perseu Abramo.
- Maia, S. (1986). Camisa de Vênus: nem panos quentes, nem papas na língua. *Bizz*, outubro, 26-30.
- Marques, C. J. & Rocha, E. F. da. (1988, novembro 09). Eu vou bem. O Brasil vai mal. *IstoÉ*.
- Miranda, W. M. (2004). Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira. In B. Cavalcante, H. Starling & J. Einsenberg (Eds.). *Decantando a República: retrato em preto e branco da nação brasileira*. (pp. 61-72). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Perseu Abramo.
- Moreira, G. (dir.). (2006). *Botinada: a origem do punk no Brasil*. [Documentário]. Brasil: ST2.
- Napolitano, M. (2002). *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Naves, S. C. (2015). *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar.
- O Globo. (1990, julho 16). O Vietnam da Amazônia. *O Globo / Segundo Caderno*.
- Paiva, M. R. & Nascimento, C. T. (2016). *Meninos em fúrias: e o som que mudou a música para sempre*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Reis, D. A. (2010). Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos*. 23(45), 171-186.
- Reis, L. F.; Lichote, L. (2016, outubro 20). Peça e livro celebram os 30 anos de 'Cabeça dinossauro', dos Titãs. *O Globo / Segundo Caderno*.



Discografia

- Barão Vermelho. (1992 [1985]). *Ao vivo no Rock in Rio*. [LP]. Som Livre.
- Camisa de Vênus. (1987). *Duplo sentido*. [LP]. WEA.
- Camisa de Vênus. [Robério Santana & Marcelo Nova (comps.)]. (1987). O país do futuro. [Song]. *Duplo sentido*. WEA
- Cazuza. (1989). *O tempo não para*. [LP]. PolyGram.
- Cazuza. (1988). *Ideologia*. [LP]. PolyGram.
- Cazuza. [Frejat & Cazuza (comps.)]. (1988). *Ideologia*. [Song]. *Ideologia*. PolyGram.
- Cazuza. [Cazuza, George Israel, Nilo Romero (comps.)]. (1988). Brasil. [Song]. *Ideologia*. PolyGram.
- Cazuza, Daniel de Oliveira, Barão Vermelho, Caetano Veloso & Leandra Leal. [Cazuza & Arnaldo Brandão (comps.)]. (1989). *O tempo não para*. [Song]. Cazuza - *O tempo não para*. Som Livre.
- Cólera. [Clemente (comp.)]. (1989). Promessas. [Song]. *Inocentes*. WEA.
- Cólera. [Clemente (comp.)]. (1987). Pátria amada. [Song]. *Adeus Carne*. WEA.
- Cólera. [Clemente (comp.)]. (1982a). Garotos do subúrbio. [Song]. *Grito suburbano*. Punk Rock Discos.
- Cólera. [Clemente (comp.)]. (1982b). Pânico em SP. [Song]. *Grito suburbano*. Punk Rock Discos.
- Grito Suburbano. (1982). [LP]. Punk Rock Discos.
- Inocentes. (1989). *Inocentes*. [LP]. Warner.
- Inocentes. (1987). *Adeus Carne*. [LP]. Warner.
- Legião Urbana. (1997). *Uma outra estação*. [LP]. EMI
- Legião Urbana. (1993). *O descobrimento do Brasil*. [LP]. EMI.
- Legião Urbana. (1991). V. [LP]. EMI.
- Legião Urbana. [Renato Russo, Dado Villa-Lobos & Marcelo (comp.)]. (1991). *Metal contra as nuvens*. [Song]. V. EMI.
- Legião Urbana. (1989). *As quatro estações*. [LP]. EMI.
- Legião Urbana. (1987). *Que país é este 1978/1987*. [LP]. EMI.
- Legião Urbana. [Renato Russo (comp.)]. (1987). Que país é este. [Song]. *Que país é este 1978/1987*. EMI.
- Legião Urbana. [Renato Russo (comp.)]. (1979). Faroeste caboclo. [Song]. *Que país é este 1978/1987*. EMI.
- Restos de Nada*. [Douglas & Ariel (comps.)]. (1987). Esperança de liberdade. [Song]. *Restos de Nada*. Devil Discos.
- Restos de Nada*. [Douglas & Ariel (comps.)]. (1987). Rebeldia incontida. [Song]. *Restos de Nada*. Devil Discos.
- Titãs. (1987). *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. [LP]. WEA.
- Titãs. (1986). *Cabeça Dinossauro*. [LP]. WEA.
- Titãs. [Charles Gavin (comp.)]. (1986). Estado violência. [Song]. *Cabeça dinossauro*. WEA.
- Titãs. [Marcelo Fromer, Sergio Britto & Charles Gavin (comps.)]. (1987). Desordem. [Song]. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. WEA.
- Titãs. (2005). Lugar nenhum. [Song]. *Titãs - MTV ao Vivo*. Sony BMG.
- Titãs. (2021). Comida. [Song]. *Titãs - Trio Acústico*. BMG.

