Revista CORALINA
ISSN 2675-1399

Dossiê *Estudos de Língua, Literatura e Interculturalidade*

Distopias e utopias urbanas no punk rock brasiliense

Urban dystopias and utopias in punk rock brasiliense

Ademir Luiz da Silva[1]
alsconclave@gmail.com
ORCiD: 0000-0001-8372-0799

Jéssica Meireles Pereira[2]
jessicameirelessp@gmail.com
ORCiD: 0000-0002-9128-5632

Resumo: Brasília é um símbolo da modernidade brasileira. Não por acaso o estilo punk rock proliferou na cidade durante a década de 1970, a despeito da censura do Regime Militar. Neste artigo, apresentarmos o contexto no qual as bandas punks de Brasília foram formadas. 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.

Palavras-chave: Brasília, punk rock, utopia e distopia.

Abstract: Brasilia is a symbol of Brazilian modernity. It is not by chance that punk rock style proliferated in the city during the 1970s, despite the censorship of the Military Regime. In this article, we present the context in which punk bands in Brasilia were formed. We will investigate Brasilia rock as a critic of the city of Brasilia, its utopian project, as well as the political context of the military period, considering that the young people who formed punk bands were in the federal capital, therefore, very close to the center of power.

Keywords: Brasilia, punk rock, utopia and dystopia.

[1] Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor na Universidade Estadual de Goiás (UEG) nos cursos de História, Arquitetura e Urbanismo e no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER). Presidente da União Brasileira de Escritores – Seção Goiás. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7707506683519747. https://orcid.org/0000-0001-8372-0799. Contato: E-mail. alsconclave@gmail.com.

[2] Mestre em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de Pós-graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Licenciada em História pela UEG.

O punk brasiliense demonstrou ser um interessante arranjo de expressão para entender Brasília, 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 "naufragada", 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, p. 82). Prisões e censuras eram constantes para os conhecidos "punks defim 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 desarrocho 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 novogênero proveniente do rock importado do Reino Unido e dos Estados Unidos, o *Punk*. O *Punk* florescia do movimento *underground*, notoriamente urbano e contracultural. Paul Friedlanderdescreve 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 brasiliense 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"[3], cantar como Buarque cantou o verso "Amanhã há de ser outro dia", não parecia mais verossímil. Agora a sensação

[3] Famosa frase do beatle John Lennon ao anunciar o fim da banda, mas que também acabaria porrepresentar a morte da utopia de uma geração.

era outra: “Até bem pouco tempo atrás poderíamos mudar o mundo. Quem roubou nossa coragem? ”[4]

> 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. (HOBSBAWM, 1995, p. 318).

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

[4] RUSSO, Renato. Quando o sol bater na janela do seu quarto. In: As quatro estações. EMI, 1989.3min13s. Faixa 4.

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!"[5] 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 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. (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 de no urbanismo, voltarem-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

[5] PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. Meninos em Fúria e o som que mudou amúsica para sempre. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p .9.

> 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

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

A canção "Até quando esperar"[6] 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 sugerea 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 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

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

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 opovo 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 segurança[7]

"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)"[8], postula muito bem essa questão. Inspirada no filmeJhonny 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 quarteis. 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!

Johnny vai à guerra outra vezdiversão que ele conhece bem

[7] SEABRA, Philippe. Plebe Rude: O concreto já rachou. Emi Music, 1985. 2min09s. Faixa2.
[8] X, André; WOORTMAN, Gutje; SEABRA, Philippe Plebe Rude: O concreto já rachou. Emi Music,1985. 3min35s. Faixa 3

Johnny 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 estálá 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
Trocarem papéis, informações falsas
Se esconderam atrás de sorrisos procurando vitórias. Vitórias!
Todos sabem a procedência, mas não seu destino
Vão para todos os lugares
[...]
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 demostra 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/ Mastodos acreditam no futuro da nação/ Que país é esse?[9]".

Aborto Elétrico foi a primeira banda "punk do cerrado", suas composições críticas e fortemente explicitas possuíam um conteúdo muito politizado, tanto que algumas foram censuradas, a exemplo de "Veraneio Vascaína"[10] 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
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 explicita 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

[9] RUSSO, Renato. Que país é este? In: Legião Urbana: Que país é este?. Emi Music, 1985.Faixa 1.2min58s.
[10] RUSSO, Renato. Veraneio Vascaína. Capital Inicial. Universal Musica, 1986. 2min15s. Faixa 6.

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?
Quandoquerem 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?
Estoudo 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 cima[11]

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

[11] RUSSO, Renato; VILA-LOBOS,Dado. 1965 (DuasTribos) in.Quatro Estações.EMI music, 1989. 3min45s. Faixa6.

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
> Não, nunca poderemos esquecer
> Nem devemos perdoar
> Eu não anistiei ninguém
> Abra os olhos e o coração
> Estejamos alertas
> Porque o terror continua
>
> E de uniforme
> Eu sou a tua morte
> E lhe quero bem
> Esqueça o mundo, vim lhe explicar o que virá.[12]

[12] RUSSO, Renato. La Maison Dieu in: Uma outra estação. EMI music, 1997. Faixa 4. 6min53s.

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"[13] (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.

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 modernismoe 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

[13] RUSSO, Renato. Índios in Legião Urbana: Dois. EMI musi, 1986. Faixa 12. 4min17s.

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 libherdade. Ok?" (ÉLIS, 1984, p. 164).

Figura 5: capa do álbum “Expresso Planalto” da banda punk brasiliense 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 rousseauniano, 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 umatrama 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 menosuma 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 emtempos 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, “saudade 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”, *t*em-se mais uma percepção romântica, levantada através do homem natural de Jean-Jacques Rousseau, do indígena ingênuo, que vive de formaidílica e desligado dos movimentos sociais e políticos, no entanto é valido 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 Rossose 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*[14], 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 CentralEle ficou bestificado com a cidade
> Saindo da rodoviária, viu as luzes de NatalMeu 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 capitalda 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 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, p. 403).

O desfecho da história de João de Santo Cristo contraria essa primeira impressão, essaideia; 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

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

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.

REFERÊNCIAS

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

BIANCHETTI, Lucídio; THIESEN, Juares da Silva. O hoje atravessado pelo passado e abertoà

(ante)visão do futuro. In: BIANCHETTI, Lucídio; THIESEN, Juares da Silva.(orgs). **Utopiase 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. 2. ed. 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. Riode 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.

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

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.

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 deresistência 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.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Representações Artísticas e Limites Espaciais: O Regionalismo Revisitado. 2ed.In: **Ensaios 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.

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 campesinatono Brasil.** São Paulo: Unesp; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento rural, 2009. p. 175-192.

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

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

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. JoãoPessoa, 2010.