

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ (UEM)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

THIAGO DE BARROS ÁLVARES E LIMA

QUE PAÍS É ESTE?
**A MÚSICA *ROCK* DE CONTESTAÇÃO AO SISTEMA POLÍTICO
BRASILEIRO ATRAVÉS DAS OBRAS DE RENATO RUSSO**

Maringá / PR

2021

THIAGO DE BARROS ÁLVARES E LIMA

QUE PAÍS É ESTE?
A MÚSICA *ROCK* DE CONTESTAÇÃO AO SISTEMA POLÍTICO
BRASILEIRO ATRAVÉS DAS OBRAS DE RENATO RUSSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História.

Área de concentração: História, Cultura e Política

Linha de Pesquisa: História Política

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias

Maringá / PR

2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

L732q

Lima, Thiago de Barros Alvares e

Que país é este? : a música rock de contestação ao sistema político brasileiro através das obras de Renato Russo / Thiago de Barros Alvares e Lima. -- Maringá, PR, 2021. 107 f.

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2021.

1. História - Política - Brasil. 2. Rock brasileiro - Música - Contestação. 3. Russo, Renato, 1960-1996 - Músico. 4. Rock nacional - Brasil. I. Dias, Reginaldo Benedito, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 23.ed. 981.06

THIAGO DE BARROS ÁLVARES E LIMA

QUE PAÍS É ESTE?

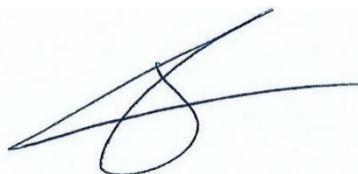
**A MÚSICA ROCK DE CONTESTAÇÃO AO SISTEMA POLÍTICO
BRASILEIRO ATRAVÉS DAS OBRAS DE RENATO RUSSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias.

BANCA EXAMINADORA



Professor Dr. Reginaldo Benedito Dias
Orientador



Professor Dr. Guilherme Tadeu de Paula
Membro convidado (UNESPAR/Paranavaí)



Professor Dr. Pedro Carvalho Oliveira
Membro Corpo Docente (UEM/PPH)

Aprovada em: 15/07/2021

Quase sem querer

Tenho andado distraído,
Impaciente e indeciso,
E ainda estou confuso.
Só que agora é diferente:
Estou tão tranquilo e tão contente.

Quantas chances desperdicei
Quando o que eu mais queria
Era provar pra todo mundo
Que eu não precisava provar nada pra ninguém

Me fiz em mil pedaços
Pra você juntar
E queria sempre achar explicação pro que eu sentia.
Como um anjo caído
Fiz questão de esquecer
Que mentir pra si mesmo é sempre a pior mentira.
Mas não sou mais
Tão criança a ponto de saber tudo.

Já não me preocupo se eu não sei porquê
Às vezes, o que eu vejo, quase ninguém vê
E eu sei que você sabe, quase sem querer
Que eu vejo o mesmo que você.

Tão correto e tão bonito
O infinito é realmente
Um dos deuses mais lindos.
Sei que, às vezes, uso
Palavras repetidas
Mas quais são as palavras
Que nunca são ditas?

Me disseram que você
Estava chorando
E foi então que eu percebi
Como lhe quero tanto.

Já não me preocupo se eu não sei porquê
Às vezes, o que eu vejo, quase ninguém vê
E eu sei que você sabe, quase sem querer
Que eu quero o mesmo que você.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha mãe, Cideia, ao meu pai, Vanderli (*in memoriam*), e à minha avó, Elvira (*in memoriam*), que sempre me motivaram a estudar e buscar os melhores caminhos para a minha vida. Certamente eu não teria chegado até aqui sem a presença e os ensinamentos deles. Também agradeço ao meu irmão mais velho, Juliano, por ser uma referência para eu seguir carreira acadêmica e por ser um exemplo de vida e superação. Estendo o agradecimento para a minha irmã mais nova, Maria Clara, sempre presente nos momentos bons e ruins, da mesma forma que a minha afilhada Cecília. Sobremaneira, gostaria de agradecer ao meu companheiro Alisson pelo apoio em todos os momentos e por construir, junto comigo, esta jornada. Por último, extendo minha gratidão ao meu orientador Reginaldo pelos ensinamentos, paciência e compreensão, assim como todos que, de forma direta ou indireta, me ajudaram nesta dissertação.

RESUMO

Nesta pesquisa, buscamos compreender como Renato Russo, através de suas letras, tornou-se um porta-voz da juventude no período de redemocratização do Brasil. Com inegável valor histórico, as letras do artista registraram a insatisfação popular em um período de ditadura, hiperinflação, dívida externa, desigualdade social, violência, entre outros aspectos que marcaram a política brasileira nas décadas de 1970, 1980 e início dos anos 1990. Precisamos ressaltar que buscamos as origens do *rock* e sua fomentação como expressão da juventude a partir dos movimentos da contracultura nos anos 1960, perpassando pelo *punk rock* com seu discurso direto e politizado na década de 1970, que culminou no surgimento de diversas bandas de *rock* brasileiro com letras críticas ao sistema político no início dos anos 1980. A partir disso, analisamos Renato Russo e seu desempenho como um artista que enfrentou os problemas políticos e sociais através de suas canções.

Palavras-chave: Rock Nacional; Renato Russo; Política; Cultura.

ABSTRACT

In this research, we tried to comprehend how Renato Russo, through his lyrics, became a spokesman for the youth, in a period of redemocratization of Brazil. With undeniable historical value, the artist's lyrics manifested popular dissatisfaction in a period of dictatorship, hyperinflation, foreign debt, social inequality, violence, among other aspects that marked Brazilian politics in the 1970's, 80's and early 90's. We need to emphasize that we sought the origins of rock and its impulse as an expression of the youth from the counterculture movements in the 1960's, going through punk rock with its direct and politicized discourse in the 70's, which culminated in the emergence of several Brazilian rock bands with lyrics critical to the political system in the early 1980's. Finally, we analyze how Renato Russo, through his songs and performances, faced the political and social problems.

Keywords: National Rock; Renato Russo; Policy; Culture.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EM PORTUGUÊS

ABC Paulista: Região do Estado de São Paulo que compreende as cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul

AE: Aborto Elétrico (banda)

AI-5: Ato Institucional nº 5.

CASEB: Comissão de Administração do Sistema Educacional de Brasília

CEUB: Centro Universitário de Brasília

DOI: Departamento de Operações Internas

GLS: Gays, Lésbicas e Simpatizantes

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPEA: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

JK: Juscelino Kubitschek

MPB: Música Popular Brasileira

PM: Polícia Militar

PMDB: Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PT: Partido dos Trabalhadores

RPM: Revoluções Por Minuto (banda)

RxDxPx: Ratos de Porão (banda)

UnB: Universidade de Brasília

URSS: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

EM INGLÊS

AIDS: Acquired Immunodeficiency Syndrome

CBS: Columbia Broadcasting System

CD: Compact Disc

DVD: Digital Versatile Disc

EMI: Electric and Musical Industries

FM: Frequency Modulation

HIV: Human Immunodeficiency Virus

IRA: Irish Republican Army

LGBTQ: Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Two-Spirit and Queer

LP: Long Play

LSD: Lysergic Acid Diethylamide

MTV: Music Television

RCA: Radio Corporation of America

R&B: Rythm & Blues

SDS: Students for Democratic Society

USA: United States of America

YIP: Youth International Party

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O COMEÇO DE TUDO	12
1.1 Juventude e Rebeldia	12
1.2 A formação do <i>rock</i>	15
1.3 A consolidação do <i>rock</i>	21
1.4 Os <i>hippies</i>	25
1.5 Os <i>punks</i>	30
CAPÍTULO 2 – O ROCK BRASIL	36
2.1 Como tudo começou	36
2.2 Faça você mesmo	40
2.3 O <i>rock</i> no Rio de Janeiro	44
2.4 A cena em São Paulo	51
CAPÍTULO 3 – A CONTESTAÇÃO POLÍTICA NAS LETRAS DE RENATO RUSSO	58
3.1 O Planalto Central	58
3.2 Renato Russo como porta-voz da juventude	62
3.3 Analisando as letras das canções de Renato Russo	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
DISCOGRAFIA	105
REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é analisar as letras das músicas de Renato Russo e demonstrar como o artista se tornou um porta-voz da juventude no período de redemocratização do Brasil. A partir da contextualização de como se desenvolveu o *rock* em nível mundial, recortando para o *punk rock* e como ele foi recebido no Brasil, pretendemos buscar como se organizou a cena *punk* de Brasília diante de seu maior e mais representativo personagem: Renato Russo.

Nascido no Rio de Janeiro, Renato Manfredini Júnior, vulgo Renato Russo, jovem de classe média que viveu em Brasília durante a juventude, sempre demonstrou incômodo com as questões políticas e sociais, tais como a exploração do trabalho, a destruição do meio ambiente, a violência policial, o descaso com os direitos humanos, entre outros temas políticos complexos que caracterizaram a sua vida e obra. “O *rock* é, talvez, o único meio que a minha geração tem para se expressar. O jovem não lê mais, não estuda mais, a gente não tem abertura na TV... [...] O *rock* só vai mudar alguma coisa se puder servir de instrumento para seus ouvintes” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 259).

Algumas das principais canções de Renato Russo tornaram-se importantes manifestações para determinados grupos de uma geração que transitava entre um regime autoritário caracterizado pela presença de militares no poder e uma pulsão por liberdade capaz de organizar jovens em manifestações de todos os níveis. Ao longo dos anos 1960 e 1970, em contexto de repressão do Estado, diversos artistas usaram a música como forma de expressar a insatisfação com o Governo. A partir dos anos 1980, houve maiores organizações juvenis com o objetivo de estabelecer a democracia em um país que se encontrava culturalmente reprimido desde o golpe de 1964. Trata-se de um cenário contraditório, marcado, por um lado, pela repressão do Estado e, por outro, pela criatividade estética capaz de mobilizar a juventude em torno da simplicidade musical oriunda da “filosofia *punk*” (O’HARA, 2005).

Para a realização do trabalho, pesquisamos livros e dissertações que abordam a história do *rock* nacional e internacional, dentre os quais se destacam: “O que é *rock*” de Paulo Chacon (1982), “O que é *punk*” de Antonio Bivar (1982), “*Rock* – o grito e o mito” de Roberto Muggiati (1985), “*Rock and roll* – uma história social” de Paul Friedlander (2010), “*BRock* – o rock brasileiro dos anos 80” de Arthur Dapieve (1995), “Dias de luta – o *rock* e o Brasil dos anos 80” de Ricardo Alexandre (2002), “Renato Russo – o trovador solitário” de Arthur Dapieve (2020), “Renato Russo – o filho da revolução” de Carlos Marcelo (2016), “*Punk* – Anarquia planetária e a cena brasileira” de Silvio Essinger (1999), “História contemporânea 2 – do entreguerras à nova ordem mundial” e “História do Regime Militar Brasileiro”, de Marcos

Napolitano (2020), “A poética do cotidiano em Renato Russo: a letra e a música como resistência e contestação” (dissertação de Elisângela Maria Ozório, 2011) e “Flores do deserto – a Legião Urbana em seu próprio tempo” (dissertação de Luciano Carneiro Alves, 2002). Ao nos debruçarmos sobre os materiais, concluímos que muitos dos registros desse período são de pessoas que participaram ativamente do surgimento e da ascensão dos movimentos da juventude e da vida de Renato Russo.

Para organizar nossa reflexão, voltemos ao nosso personagem central e façamos algumas ponderações. O que trazemos sobre a vida de Renato Russo neste trabalho é o resultado de revisões bibliográficas oriundas de documentos do próprio artista ou de seus pares. Renato Russo deixou depoimentos preciosos que nos ajudam a entender o leque cultural de sua formação artística e que foram cuidadosamente trabalhadas pelos escritores Carlos Marcelo e Arthur Dapieve – responsáveis pelos livros mais completos sobre o artista.

Faz-se necessário explicar que este trabalho não se propõe a fazer uma biografia do cantor. Este seria um caminho possível dentro de diversas perspectivas que poderíamos adotar, mas a nossa intenção é mostrar uma fase da vida de Renato Russo dentro de um cenário de repressão cultural, através da construção de uma identidade que simbolizou seu ativismo político-cultural e analisar como isso foi preponderante para a sua crítica ao sistema político brasileiro. Desta forma, organizaremos nossa reflexão partindo da própria história da música e da cultura de rebeldia que se instalou entre os jovens no mundo a partir da década de 1950, sendo este o tema do primeiro capítulo, *O começo de tudo*.

No segundo capítulo, *O Rock Brasil*, trataremos do fenômeno do *rock* em nosso país e como ele foi importante no período de redemocratização, tornando-se a voz de uma juventude que ficara calada durante os anos de censura. É neste contexto, anos 1980, que o *BRock*, sigla criada pelo jornalista Arthur Dapieve, se consolida no país.

No terceiro e último capítulo, *A contestação política nas letras das músicas de Renato Russo*, trataremos cuidadosamente do nosso personagem e da forma como ele se tornou um porta-voz da juventude e um cronista de seu tempo. Desta forma, analisaremos as obras de Renato com o intuito de entender como ele, através de suas letras e postura política, se tornou um dos maiores ícones da história da música popular brasileira, deixando um legado sonoro que, décadas depois, parece falar da atualidade de um Brasil que ainda não se resolveu diante do autoritarismo e de seus dilemas como desigualdades sociais, raciais e de gênero.

CAPÍTULO 1 – O COMEÇO DE TUDO

1.1 Juventude e Rebeldia

Iniciemos o nosso estudo através de uma breve análise do contexto histórico e social que gerou os movimentos de rebeldia dos jovens através das músicas, vestuários, comportamentos e posicionamentos, a partir da década de 1950. Antônio Bivar (1982, p. 7) afirma que o *rock* tem seu início em meados dos anos 1950 e salienta que o gênero deixou como legado “impactos, choques, modas, comportamentos, estilos, políticas, revoluções, ideias, entretenimento – além de música e dança – e mais zênites, declínios e guinadas”.

Bivar também explica que é nas guinadas, ou seja, em mudanças súbitas após uma fase de declínio, que ocorrem os “divisores de águas e tudo recomeça com excitação semelhante àquela primeira, a mesma que tornou conhecido Elvis e todo aquele pessoal”. Essas transições ocorrem após o fim de uma geração e é preciso da energia adolescente para a corrente se reciclar. Um exemplo seria o recado de John Lennon, aos 29 anos, em novembro de 1970, com o dito “o sonho acabou” (BIVAR, 1982, p. 7). A reação viria da próxima geração com uma proposta diferente, ou seja, o *punk rock* a partir de meados da década.

Vamos iniciar o nosso caminho tentando desvendar como se iniciaram os movimentos da juventude e, por conseguinte, da música *rock*. Segundo Eric Hobsbawm (2017) a juventude ganhou notabilidade, prestígio e protagonismo nos chamados “anos dourados”. Os anos 1950 marcaram um momento importante do capitalismo e os jovens de classe média e alta, que recebiam suas mesadas, tornaram-se consumidores assíduos de moda, cultura, cinema, entre outros. Formava-se, assim, uma parcela contestadora da juventude com indumentárias, músicas, comportamentos, estilos e tendências.

É preciso ressaltar que parte do mundo saiu devastada após a segunda guerra mundial, terminada em 1945. O período de depressão econômica e caos social fomentou o aparecimento de filosofias rebeldes em relação ao *status quo* no período pós-guerra. Bivar (1982) descreve a aparição dos existencialistas, em Paris, com a participação de estudantes, poetas e artistas. Nos anos 1950, surge a geração *beat*, disposta a alcançar valores totalmente diferentes dos “rigores escola-família-futuro-vida doméstica” (BIVAR, 1982, p. 14).

Em comum com os existencialistas, os *beatniks* adotavam um gosto pelo escuro, pelo uso de roupas pretas e por filosofias políticas de esquerda. Jovens letrados de classe média, inconformados com a sociedade capitalista, difundiam estilos alternativos de vida com o “jazz como frente musical” (BIVAR, 1982, p. 15). Neste mesmo cenário aparece a música *rock and roll*, como descreve Roberto Muggiati (1973). Embora distantes na década de 1950, o *rock and*

roll e a filosofia *beat* serão absorvidos na década de 1960 pelos *hippies* – “grupos de jovens que saíam da casa dos pais para fundarem comunidades alternativas” (NAPOLITANO, 2020a, p. 130). Posteriormente, os *punks* surgem como outra expressão da contracultura, um “fenômeno que se opõe, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente” (PEREIRA, 1986, p. 13). Renato Russo encaixa-se justamente na perspectiva de um jovem de classe média que adota o *punk rock* para atacar os valores burgueses.

Entre os anos 1950 e 1960, esses jovens, muitos deles universitários, começam a criar uma nova identidade que viria a revolucionar a cultura política e tornam-se atores sociais protagonistas na construção da contemporaneidade. A juventude passa a ser predominante em movimentos revolucionários, atuando como contestadora de políticas opressoras e de guerras. Hobsbawm (2017) narra, em uma perspectiva cultural e histórica, a bipolaridade que faria parte do mundo a partir dos anos 1960 em um movimento transnacional classificado pela imprensa dos Estados Unidos como contracultura. Tal movimento colocava os jovens como figuras centrais em um cenário por busca de identidades culturais e até mesmo nacionais.

Segundo Hobsbawm (2017, p. 317-8), “o aumento de uma cultura juvenil específica [...] indicava uma profunda mudança entre as relações. A juventude [...] se tornava um agente social independente”. O autor define esse período como um marco específico na história, conhecido como revolução cultural, e que culminaria em movimentos por direitos civis, feminismo, fim de guerras, libertação sexual e uso de drogas, demonstrando também que

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 do cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude – o *rock* (HOBSBAWM, 2017, p. 316).

Segundo Napolitano (2020a, p. 130), “o ideal dos movimentos de contracultura era fundir a vida cotidiana e as artes na construção de um novo mundo a partir de indivíduos, subvertendo os valores da sociedade por dentro”. Hobsbawm (2017, p. 314-6) se aprofunda nessa perspectiva ao demonstrar que a revolução cultural é explicada “através da família e da casa, isto é, através da estrutura de relações entre os sexos e as gerações”. A partir desse ponto, da contestação dos valores conservadores da família, questões como relações de gênero e patriarcado (suposta superioridade dos maridos sobre as esposas e dos pais sobre os filhos) geram transformações no âmbito da família nuclear. Nas palavras do autor:

A crise da família estava relacionada com mudanças bastante dramáticas nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação. Eram tanto oficiais

quanto não oficiais, e a grande mudança em ambas está datada, coincidindo com as décadas de 1960 e 1970. Oficialmente essa foi uma era de extraordinária liberalização tanto para os heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres, que gozavam de menos liberdade que os homens) quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidência cultural-sexual (HOBSBAWM, 2017, p. 316).

Dentre as novidades da contracultura adotada pelos jovens de várias partes do mundo, sobretudo em países capitalistas, percebe-se o estágio preparatório para a vida adulta e o poder de compra na economia de mercado, colocando a juventude como um agente organizador de tendências e modas em nível internacional. Isso torna-se perceptível através da música *rock* e da moda *blues jeans*, que se tornaram marcas da juventude moderna e das minorias que buscavam igualdade de direitos.

Em alguns setores da juventude, ocorreu o acesso “via cinema, rádio e televisão, à produção cultural do Primeiro Mundo e ao estilo de vida por ela representada” (CAPELLARI, 2007, p. 3), o que resultou em mudanças comportamentais. Segundo Hobsbawm (2017, p. 321), “houve uma hegemonia cultural dos Estados Unidos na cultura popular e nos estilos de vida”, formando uma cultura jovem global. Pereira (1986) entende que o movimento estudantil universitário dos Estados Unidos fomentou a circulação de informações em nível transnacional, propagando as ideias da contracultura entre jovens estudantes de outros países. Mesmo assim, não é possível afirmar que houve uma uniformização estética e cultural, afinal em países da América Latina, como o Brasil, o *rock* foi considerado por parte dos jovens universitários politizados como um produto do imperialismo cultural dos Estados Unidos – a música popular brasileira se tornou a trilha sonora dos protestos juvenis no país.

Outro aspecto importante é que as classes alta e média sofreram uma tendência de gostos para o popular através de um estilo informal capaz de externar uma linguagem que se opusesse aos valores dos mais velhos. Hobsbawm (2017, p. 324) mostra que os jovens “começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou que tomavam por tais, como seu modelo”. Desta forma, os mais jovens acabaram por ditar a moda e a sua cultura foi sendo absorvida pelos fabricantes de bens de consumo. É neste cenário que surge a contracultura nos Estados Unidos. O termo seria utilizado pela imprensa para definir manifestações de *hippies*, intelectuais de uma nova esquerda, estudantes, grupos marginalizados e minorias sociais. Segundo Capellari (2007, p. 7), nos anos 1960, conhecidos como “anos rebeldes”, houve uma “expansão que foi diretamente responsável pela fermentação cultural e política da juventude”, em todo o mundo. E complementa:

Pode-se [...] definir a contracultura como a representação dada a um conjunto de manifestações de repúdio ao *modus vivendi* predominante no Ocidente, por parte da juventude nos anos 60 e 70 do século passado, dos quais resultaram algumas

transformações socioculturais, ainda que nem sempre as defendidas por seus teóricos e apologistas (CAPELLARI, 2007, p. 7).

Pereira (1986, p. 13) entende que “contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial”. A partir disso, o autor observa que o termo se refere aos movimentos dos anos 60 como o *hippie* e o *rock*, além de manifestar uma complexidade maior de efeitos que rompe com os padrões tradicionais estabelecidos socialmente. Nas palavras do autor:

[...] o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação (PEREIRA, 1986, p. 20-22).

No Brasil, o fenômeno começa no final da década de 1960, em plena ditadura militar, culminando com a instauração, em 1968, do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), que reprimia manifestações sociais. Ao mesmo tempo em que os militares tentavam controlar a sociedade, a opção do Brasil pelo desenvolvimento em um modelo industrial transnacional fazia com que a indústria cultural levasse ao povo o fenômeno do internacionalismo, reproduzindo tendências de países como Estados Unidos e Inglaterra. Neste contexto, surgem as rebeliões de estudantes e também o movimento do Tropicalismo, que contém uma estética de resistência com elementos da contracultura. Falaremos mais desse assunto no próximo capítulo.

1.2 A formação do *rock*

Em nossa abordagem, a música popular urbana será tratada fora da ideia dicotômica e hierárquica de música erudita e popular – que nasceu entre o final do século XIX e o início do século XX. É preciso ressaltar também que a nossa análise se dará pelas letras das músicas – o que não impossibilita tratarmos sobre os ritmos em algumas considerações. Segundo Napolitano (2002, p. 11), a música popular:

está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas [...] Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente o que chamamos “canção”, é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...).

Napolitano (2002) discorre sobre a história da música popular urbana como uma mistura de elementos musicais e performáticos da música erudita e folclórica. Não há, entretanto, homogeneidade do fenômeno nas Américas, pois o entrecruzamento de culturas, marcado pelo

hibridismo entre a música erudita europeia com tradições de indígenas e afro-africanos, culminou em uma explosão cultural que consolidou estilos musicais pujantes.

A música popular-comercial se consolidou nas décadas de 1920 e 1930, sobretudo por aspectos tecnológicos e comerciais, como o registro fonográfico, a invenção da gravação elétrica, a expansão da radiofonia comercial e o desenvolvimento do cinema sonoro. Nas Américas surgiram ritmos diversificados, frutos da hibridização cultural, como o *jazz* nos Estados Unidos, o *samba* no Brasil e o *tango* na Argentina. Desta forma, o modelo europeu padrão de música erudita era confrontado por outro, “que se pautava pela acentuação de uma determinada célula ‘rítmica’ e pelo andamento mais rápido, voltado para a dança” (Napolitano, 2002, p. 19).

Essas primeiras considerações são importantes para desmembrarmos o surgimento do *rock* nos Estados Unidos. Muggiati (1973) afirma que a música popular, eufórica em alguns momentos e melancólica em outros, fora importante no período entre guerras, mas foi perdendo a sua função social ao não comunicar nada de relevante para as gerações que apareceriam posteriormente.

Paulo Chacon (1982) explica que a música popular branca (*pop music*), sobremaneira sustentada pelas grandes gravadoras, refletia a sociedade adulta e conservadora dos Estados Unidos da América e os valores do *American way of life*. “Estática, a *pop music* se apoiava no que sobrava das grandes bandas e nos ‘heróis jovens’ que nada mais eram do que reprodutores dos padrões adultos que se tornaram as únicas opções de canalização da libido juvenil até meados dos anos 50” (CHACON, 1982, p. 9).

Para Muggiati (1973, p. 11), após a segunda guerra mundial, “as coisas tinham mudado, exigia-se uma música aberta para a realidade do mundo que começava a pulsar de novo [...] o *blues*, concreto e vital, tinha sobrevivido a todas estas mudanças”. Desta forma, o *rock* e as formas modernas de *blues* e *soul* trouxeram a essência estética e filosófica do *blues* para a nova realidade mundial. “As letras do *blues* falavam de adversidades, conflitos e, ocasionalmente, celebração” (FRIEDLANDER, 2010, p. 32).

Dentre as raízes do *rock*, o *blues* rural, o *blues* urbano, o *gospel* e o *jump band jazz* formaram a base do *rhythm and blues (R&B)*, enquanto o *folk* e o *country*, tradicionais estilos brancos, deram a tônica para o *country & western* – uma síntese de misturas que também serviria de ingrediente para o *rock and roll*. Embora Muggiati (1973, p. 10) separe o “*country* como música rural do ‘branco pobre’ dos Estados Unidos” e o “*western* como a música dos *cowboys* do Oeste”, foi Friedlander (2010, p. 36) quem citou o cantor e compositor Hank Williams como o sujeito que finalmente adaptou o estilo e levou o “*country* em geral para as

paradas de sucesso”. O autor explica que as músicas de Hank Williams catalogaram todos os espectros de experiências e emoções do cotidiano das pessoas comuns:

Durante as apresentações ao vivo, Williams podia debruçar-se sobre o microfone e revelar histórias com aquele fabuloso tremor de sinceridade na sua voz. Sua banda de cordas com violino, violão, guitarra, *steel guitar* e baixo acompanhavam as músicas com grande emoção (FRIEDLANDER, 2010, p. 36).

Voltando alguns séculos no tempo, ainda no período da colonização, Muggiati (1973, p. 8) explica que, ao chegar à América, o africano escravizado se utilizava do grito como resposta ao ambiente hostil que o cercava e, afundado na cultura musical europeia local, alterava o seu tom formando novos sistemas sonoros complexos que resultavam em estilos híbridos. Seguindo a mesma linha, Friedlander (2010, p. 31) entende que os “ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta, característica dos trabalhadores negros, eram parte da herança da música africana e tornaram-se os tijolos com os quais o *rock and roll* foi construído”.

Predecessor da música *rock*, o *blues* amadureceu na cultura dos Estados Unidos na medida em que a complexidade dos berros fora acompanhada por instrumentos como guitarra ou gaita-de-boca, nas zonas rurais, e cornetas ou pianos, nas cidades. Desta forma, a música seguiu uma evolução através de um ritmo sincronizado de fala acompanhado por uma resposta instrumental. “Esse esquema de chamado-e-resposta sobrevive no *rock*, no diálogo entre voz e guitarra” (MUGGIATI, 1973, p. 9). O autor também entende que

A marca do *blues*, a sua célula básica, é a *blue note* – e isso se aplica também ao *jazz* e de certa forma ao *rock*. Essas *blues notes*, que formam a tonalidade-*blue* (“triste”, “melancólica”), resultam justamente de uma resistência cultural, de uma “inadequação” do negro, incapaz de aderir completamente à tonalidade europeia. Alguns chamaram estas notas – chocantes para os ouvidos da classe média – de “rebeldes” (MUGGIATI, 1973, p. 8).

Friedlander (2010) segue o mesmo caminho ao analisar as origens do *rock*. O *blues*, antes rural e sulista, fora substituído por um *blues* urbano e do Norte após a segunda guerra mundial devido à formação de comunidades afro-americanas nos centros comerciais da região – o que resultou em canções tendo a paisagem urbana como pano de fundo. Além disso, o autor sugere que a música *gospel*, com “estilo vocal emocionado e complexidade harmônica”, também influenciou a “raiz estilística” do *rhythm and blues* (ou *blues* urbano) e, por conseguinte, do *rock and roll*. Desta forma, o *rock* absorveu o entusiasmo corporal revelado através de um “movimento libertador do corpo nas tradições negras do *rhythm & blues*” (CHACON, 1982, p. 6). Além destes gêneros, vale ressaltar o *jump band jazz*, que se hibridizou

aos outros estilos já citados para formar a essência do *rock and roll*, ou a “primeira era do *rock*, o *rock and roll* clássico”, como descreve Friedlander:

A síntese musical do *R&B* consistia na formação básica das bandas de *blues*, complementada por um solista de *sax-tenor* do *jazz*. Como no *jump band jazz*, o importante era o *swing*. A influência do *gospel*, que enfatizava a base rítmica 2/4 (ou “*backbeat*”), marcadas principalmente pela bateria, criava um movimento corporal que estimulava os ouvintes (FRIEDLANDER, 2010, p. 34).

Muggiati (1973, p. 13) aponta que Elvis Presley foi o responsável por juntar o *Rhythm & Blues* e o *Country & Western* em meados da década de 1950 e que “o produto final, o *rock and roll*, surgiu carregado de ritmo negro e *blues notes*”. Paulo Chacon (1982) pondera que a *pop music* também influenciou o *rock* e vai além ao afirmar que “a *pop* e a *country music* forneceram elementos que impediram que o *rock* se transformasse apenas na versão branca do *rhythm and blues* e criasse assim sua própria proposta” (CHACON, 1982, p. 10).

Friedlander (2010, p. 91) divide a primeira fase da música *rock*, que denomina por *rock* clássico, em duas gerações: a primeira seria formada por um grupo de artistas essencialmente negros, fortemente influenciados pelo *blues*, e a segunda por artistas brancos com raízes *country*.

A primeira geração, com raízes no *blues* rural e no *R&B* urbano, transmitia rebeldia e liberdade, embora não houvesse sinais claros de contestação política e social. Dentre os artistas, vale ressaltar que Bill Haley, Chuck Berry, Fats Domino e Little Richard “redefiniram a vida dos adolescentes. Eles abriram uma caixa de Pandora – que continha uma resposta espontânea e emocional a essa música essencialmente negra e a um sentimento envolvente de identidade adolescente e de comunidade” (FRIEDLANDER, 2010, p. 63).

Bill Haley, com sua clássica música *Rock Around The Clock* (1954), certamente foi o grande responsável para que essa fusão de estilos, chamada *rock'n'roll*, se tornasse popular em todo o mundo. A canção de sua banda *Bill Haley and His Comets* tornou-se tema do filme *Sementes da violência* (*Blackboard Jungle*, 1955), que narra o cotidiano de adolescentes rebeldes da classe proletária quebrando tudo em uma escola. Enquanto a imprensa conservadora dos Estados Unidos produzia matérias condenando o filme, os adolescentes ganharam um hino rebelde e “*gangs juvenis* arrebatavam com as poltronas dos cinemas, pulando e dançando sobre elas, ao som do novo ritmo irresistível: *rock'n'roll*” (BIVAR, 1982, p. 12).

Entretanto, embora tenha se tornado o primeiro astro branco do *rock*, Bill Haley não se encaixava nos padrões estéticos da cultura de massa para se tornar um ídolo dos adolescentes. Vale lembrar que outros nomes poderiam fazer parte dessa lista, mas a sociedade conservadora e racista dos Estados Unidos não aceitava que negros pudessem se tornar ídolos da classe média

branca. Chuck Berry, por exemplo, com sua linguagem poética e criatividade musical, poderia cumprir esse papel, se não fosse pela cor da pele. A indústria fonográfica buscava alguém como Elvis Presley; “branco e bonito, uma voz rica e expressiva de barítono, e um sarcasmo que simbolizava adolescentes inquietos em fase de crescimento” (FRIEDLANDER, 2010, p. 75).

Dessa forma, enquanto a primeira geração do *rock* foi responsável pela moldura do estilo musical e por colocá-lo nas “paradas de sucesso” (CHACON, 1982), a segunda, tendo Elvis Presley como destaque, coletou o fruto do trabalho dos primeiros com a reestruturação do formato, levando as guitarras para o primeiro plano, transmitindo uma visão de mundo mais romântica e, posteriormente, alcançando sucesso comercial.

Friedlander (2010) debate a questão da cor da pele como motivo preponderante para a aceitação da música popular urbana na indústria fonográfica, tendo como base a sociedade conservadora e racista do país da América do Norte. Segundo o autor, somente existia certa tolerância comercial em relação aos estilos musicais dos negros se os artistas fossem brancos. Na mesma argumentação, Muggiati (1973) traça um histórico sobre a apropriação do *jazz*, praticado desde o fim do século XIX, mas popularizado entre a classe média somente nos anos 1920 através de uma orquestra de brancos: *Original Dixieland Jazz Band*. O curioso é que a música *jazz* imitada pelos brancos era “admitida nos salões e teatros ‘respeitáveis’ porque não havia nenhum ‘crioulo’ em suas fileiras” (MUGGIATI, 1973, p. 31).

Esse mimetismo dos brancos em relação às músicas oriundas dos negros também ocorria em outros estilos, como se “ao mergulhar no universo sonoro do negro, o músico branco aparentemente tivesse por objetivo imediato trazer dali ‘curiosidades’ ou ‘novidades’ para satisfazer um público branco” (MUGGIATI, 1973, p. 33). O racismo e a segregação racial faziam parte da sociedade estadunidense e nela permaneceriam durante a explosão do *rock* nas décadas de 1950 e 1960.

Se a música original negra era absorvida por artistas brancos para ser “aceita” pelo *establishment*, nada mais apropriado do que entendermos o contexto histórico e social da primeira era do *rock* clássico em meados dos anos 1950. Embora o *rock* fosse uma mistura dos idiomas branco e negro, ele socialmente era visto como “música de negro” (CHACON, 1982). Elvis Presley reproduziu essa tendência e trouxe estilos do idioma negro na “voz rouca e sensual, nos gemidos, na entonação quente e modulada” (MUGGIATI, 1973, p. 37).

Elvis Presley deu início à sua carreira em 1953, mas começou a fazer sucesso em 1956, quando assinou com a gravadora RCA. Seu talento natural, estilo vocal rouco, emocionado e agradável, associado a um poderoso gerenciamento de *marketing*, fez do artista um fenômeno entre os jovens. Com tamanha idolatria, ele foi contratado em 1956 pela televisão, que até então

mantinha um distanciamento em relação ao novo estilo musical. O artista tornou-se atração do *show* de Ed Sullivan – que exigiu que ele fosse filmado somente da cintura para cima para evitar a exposição de sua gíngua e de seus quadris. Desta forma, percebe-se que o *establishment* notou a tendência inovadora do *rock*. Por conseguinte, conjuntos conservadores reagiram ao fenômeno, acusando-o de transgressor por causa do excesso de sensualidade. “Seu caráter primitivo de dança, herdado da música fortemente ritmada do negro norte-americano, era enfatizado até na letra de alguns sucessos...” (MUGGIATI, 1973, p. 37-38).

Chacon (1982) corrobora com a tese de que os jovens, nos primórdios do *rock*, perceberam através da dança proposta pelo estilo musical que o grande inimigo a ser combatido era o conservadorismo enraizado na sociedade estadunidense, “que impedia a explosão de um homem mais criativo e mais amplo” (CHACON, 1982, p. 24). Ozório (2011, p. 16) nota que todo esse processo colocou o “jovem em contato com o próprio corpo”, lembrando que a “voz instiga o corpo a participar da melodia e, na participação da melodia, o corpo explora a dança”. Ao analisar a tríade dança, música e poesia como complementares no *rock and roll*, Ozório destaca que o movimento se transformou em um “ritual poético desrepressivo” em conflito com os padrões da época. Por isso, a dança de Elvis Presley era considerada subversiva entre os conservadores nos anos 1950.

Embora a década tenha sido fervorosa para o surgimento do *rock and roll* nos Estados Unidos, há de se reconhecer que o protesto social fora tímido. Muggiati (1973) lembra que os primeiros grandes artistas não tratavam de temas polêmicos, mas de questões da adolescência. Ozório (2011, p. 18) esclarece que o “choque estava mais no comportamento e no som da guitarra distorcida, bem como na proposta de sexo livre”, além de salientar o racismo da sociedade em relação à adoção de um ritmo negro pelos filhos de estadunidenses brancos. Muggiati (1973, p. 14) classifica essa geração como “silenciosa”, oscilando entre o novo e o velho, ou seja, contrária aos seus pais, mas ainda obediente aos costumes dos Estados Unidos. Desta forma, a rebeldia juvenil se expressava nas danças e no comportamento diante dos adultos.

Ozório (2011, p. 20) lembra que a poesia não estava nas letras, pois estas se reduziam aos “interesses consumistas dos jovens, como ter um carro da moda ou uma jaqueta de couro”. A autora salienta que, neste primeiro momento, “a poesia de resistência do *rock* centrava-se na sensação de liberdade proporcionada pela música”. Referindo-se ao mesmo período, Muggiati (1973, p. 14) completa que o “silêncio foi rompido nos anos 1960 pela explosão vocal de Bob Dylan e dos *Beatles*. E o *rock* surgiu como grito de revolta de uma nova geração”.

1.3 A consolidação do rock

Os anos 1960 foram um marco para a juventude mundial. Em alguns países, o *rock* se tornou a música de contestação de jovens inquietos não somente com os problemas adolescentes, mas também com as questões políticas. No entanto, não podemos fazer generalizações, pois em outros países, como no Brasil, a MPB (Música Popular Brasileira) cumpriu esse papel, tendo como exemplo a clássica canção *Pra não dizer que não falei das flores* (1968), do compositor e cantor Geraldo Vandré, que simbolizou a resistência estudantil à repressão da ditadura militar.

De volta ao *rock*, podemos falar da música nesse contexto como instrumento na busca por transformações sociais através de manifestações culturais e/ou políticas. Muggiati (1973) entende que os primeiros anos da década foram um marco histórico de transição do *rock and roll* para o *rock* – termos utilizados pelo autor para delimitar a geração clássica dos 1950 e a geração de meados dos anos 1960. Ao falar sobre os questionamentos juvenis, Muggiati (1973, p. 16) aponta que Bob Dylan devorava jornais para se inspirar e “assume a pobreza – ou a ideia de pobreza – como um desencanto, uma reação à sociedade de consumo e ao *American Way of Life*”.

Seria um equívoco de nossa parte buscar atribuir a um grupo específico a responsabilidade pela explosão do *rock*. Ao falarmos dos anos 1960, estamos na esteira de outros acontecimentos globais que marcaram o período, tais como os movimentos estudantis, as lutas antiautoritárias na América Latina e no bloco socialista, a luta contra a guerra do Vietnã e os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos (NAPOLITANO, 2020a). É preciso ressaltar que o contexto é fortemente marcado pela contestação dos próprios afrodescendentes, como a defesa pacífica pelos direitos civis através do pastor Martin Luther King, ou a defesa de ações contundentes como a de Malcolm X e a do Partido dos *Panteras Negras*. O engajamento levou o movimento ao *Black Power* (Poder Negro). “Foi um processo de autoafirmação da cultura negra, com o uso de roupas e cabelos étnicos e a valorização da beleza do negro (*black is beautiful*)” (DIAS, 2004, p. 97).

Newfield (*apud* DIAS, 2004) explica que o período é marcado pelo aparecimento da nova esquerda, que compartilhava o objetivo de atingir a justiça social da esquerda tradicional com uma forma de organização pautada em uma fusão de várias tendências, como anarquismo, existencialismo, transcendentalismo, populismo, socialismo e espírito boêmio. Para Dias (2004), os militantes da nova esquerda acreditavam no potencial dos pobres e dos jovens, tendo

maior alcance nos movimentos contra a guerra do Vietnã e na luta pelos direitos civis. Pereira salienta que nos lugares onde encontrou terreno fértil, a cultura jovem

foi extremamente sensível e simpática a toda e qualquer manifestação de grupos étnicos ou culturais que se vissem nessa posição de marginalidade ou exclusão diante das vantagens e promessas da sociedade ocidental. [...] No quadro da contracultura, o *rock* é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical. Por tudo que conseguiu expressar, por todo o envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural, no sentido mais amplo da palavra, constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas (PEREIRA, 1986, p. 42-43).

O autor também explica uma diferença visível entre o *rock and roll* e o *rock*. O primeiro seria feito por músicos mais velhos para um público jovem nos anos 1950. O segundo, nos anos 1960, era feito pelos próprios jovens e isso fortaleceria o cunho social da música através de suas mensagens. Os *Beatles* e os *Rolling Stones*, na Inglaterra, e o Bob Dylan, nos Estados Unidos, eram “capazes, principalmente, de encarnar a revolta e as aspirações de toda uma juventude rebelde que via na aliança entre arte, comportamento e contestação uma nova possibilidade de expressão e sustentação de sua identidade” (PEREIRA, 1986, p. 45).

Ligado às canções de protesto, herança da música *folk*, Bob Dylan encontrou na *Greenwich Village*, centro da cultura boêmia de Nova Iorque no início dos anos 1960, o cenário perfeito para se tornar um dos líderes de toda uma geração de jovens. A nascente revolução social ocorria na esteira da geração *beat* com as músicas *jazz* e *folk* como fundo musical. No caldo cultural da *Greenwich Village*, Dylan ascendeu com o seu violão e músicas de protesto como “cantor *folk*, porta-voz da nova esquerda americana, guru dos *hippies*, inovador do *rock*” (PEREIRA, 1986, p. 52). Bob Dylan seria um dos maiores inspiradores de Renato Russo.

Embora tenha lançado seu primeiro disco sem canções autorais em 1962, foi o álbum *The freewheelin' Bob Dylan* (1963) que revelou o artista para o mundo. A canção *Blowin' in the Wind*, com seus recursos poéticos e metáforas, “apresentou assuntos de natureza política e social de maneira criativa e abstrata” (FRIEDLANDER, 2010, p. 200). Em agosto de 1963, Bob Dylan, ao lado da cantora Joan Baez, participou da Marcha pelos Direitos Civis em Washington, Estados Unidos. A canção *Blowin' in the Wind* se tornou o verdadeiro hino do movimento e Dylan se consolidou como uma das grandes lideranças na luta por direitos civis através de suas músicas. “Minhas canções protestam contra a guerra, contra as bombas e os preconceitos raciais, contra o conformismo” (DYLAN *apud* MUGGIATI, 1973, p. 18). Saudado como um profeta nos Estados Unidos, “a América de Dylan no final de 1963 estava cheia de pessoas lutando contra um mar de injustiças” (FRIEDLANDER, 2010, p. 201).

Desta forma, a suposta estabilidade do *American way of life* era confrontada pelos valores da nova esquerda representada por artistas como Bob Dylan. Em 1962, houve a fundação da organização política SDS (*Students for a Democratic Society*), que questionava os valores democráticos dos Estados Unidos e criticava a intervenção militar do país no Vietnã. No fim da década, um grupo de dissidentes radicais do SDS optou pela luta armada e adotou o nome de *Weatherman* (meteorologistas) em referência à canção *Subterranean Homesick Blues* (1965) através dos seguintes versos: “*You don't need a weather man/ To know which way the wind blows*” (“você não precisa de um meteorologista para saber de que lado está soprando o vento”. Tradução livre).

Não se sentindo à vontade no papel de protagonista político, em contexto de assassinato do Presidente John Kennedy em novembro de 1963, e temendo ser uma nova vítima devido ao seu ativismo político (MUGGIATI, 1986), Dylan buscou outros caminhos não menos inovadores. “Dos temas sociais e políticos mais explícitos, passava agora a explorar especialmente aqueles referentes ao amor e ao seu mundo interior; e tudo isto, diga-se de passagem, com o mesmo pique inovador e revolucionário de antes” (PEREIRA, 1986, p. 54).

Com suas dúvidas filosóficas, Bob Dylan parte para canções folclóricas com linguagens vagas e surreais, trazendo temas como “lendas, mitos, fantasias, narrativas bíblicas, ou seja, de todos os tipos” (MUGGIATI, 1973, p. 20). Em 1965, ao adotar a guitarra elétrica pela primeira vez, a música de Dylan é finalmente classificada pela imprensa como *folk-rock*. A partir dessa mudança de direção, Bob Dylan conseguiu recrutar um público que surgia à margem da sociedade de consumo, os *hippies*.

Do outro lado do Atlântico, mais precisamente na Inglaterra, duas bandas são fundamentais para o entendimento da história do rock: *Beatles* e *Rolling Stones*. Na cidade operária de Liverpool, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr revolucionaram a música mundial com a criação dos *Beatles*. Com a ascensão da banda, a palavra *Beatles* “passa a significar não apenas música, mas, especialmente, todo um novo estilo de vida que, ao lado dos novos comportamentos, incluía também humor, invenção, novas roupas e até mesmo um novo corte de cabelo” (PEREIRA, 1986, p. 45). A *beatlemania* logo se tornou um fenômeno de massa e como todos os movimentos de *rock* dos anos 1960 teve como destino uma “diluição comercial/exaustão criativa, cooptação e domínio das forças do *mainstream*” (ANDERSEN *apud* O’HARA, 2005, p. 30).

Pereira (1986) destaca que a banda se consolidou entre 1962 e 1963 com as gravações do compacto *Love Me Do* e do LP *Please Please Me*. Neste contexto, o fenômeno se espalhou pela Inglaterra e tomou o mundo. A invasão inglesa com os *Beatles* em meados dos anos 1960

foi capaz de recriar o estilo musical, trazendo as marcas de rebeldia do *rock* clássico (*rock and roll*), e fazendo a banda ser copiada por jovens de todos os continentes. Desta forma, os *Beatles* registravam a nova visão de mundo criada pelos movimentos da contracultura e apostavam em inovações estéticas (MUGGIATI, 1986).

Os *Beatles* exibiam-se como uma banda formada por astros requintados e elegantemente vestidos, com um discreto ar de “bons moços” (PEREIRA, 1986, p. 59). A politização dos componentes da banda se deu, sobretudo, através da influência de outros artistas, como Bob Dylan, que viviam “estilos de vida culturais alternativos” (FRIEDLANDER, 2010, p. 132) e isso gerou modificações na forma e no conteúdo do grupo. O álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) representou o apogeu do conjunto ao inaugurar a “era do experimentalismo eletrônico na música popular contemporânea” (PEREIRA, 1986, p. 49). Ao explorar a criatividade, os *Beatles* amadureceram a música *rock* e, com sua originalidade, foram impactantes na cultura ocidental influenciando a juventude dos anos 1960.

Os *Beatles* produziram a nona sinfonia da geração *hippie*: o LP *Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Consolidando a revolução de linguagem iniciada com os dois LPs anteriores, *Rubber Soul* e *Revolver*, o novo álbum oferece uma síntese dos principais temas da nova cultura: a garota que foge de casa (*She’s leaving home*), a ternura sardônica pela velhice (*When I’m Sixty-Four*), o misticismo oriental (*Within You, Without You*). E, claro, as alusões psicodélicas: (I get high) *With a Little Help From My Friends* – “fico alto com uma mãozinha dos amigos”; as iniciais LSD no título *Lucy in the Sky with Diamonds*; e o refrão *I’d love to turn you on* – “gostaria de ligar vocês” – da faixa *A Day in the Life*, proibida na *BBC* de Londres (MUGGIATI, 1973, p. 21).

Os *Rolling Stones* estouraram no mesmo período em Londres, capitalizando “a crueza da música negra americana para se projetar à linha de frente do incipiente movimento do *blues* britânico” (FRIEDLANDER, 2010, p. 153). Despreocupado com harmonia e melodia, Mick Jagger, principal figura do grupo, gritava nos barulhentos *pubs* de Londres a versão branca do velho *blues* de Muddy Waters. “Seu jeito agressivo e provocador fez de sua imagem a marca registrada dos *Stones* e, aos poucos, ele foi se tornando a figura central do grupo” (PEREIRA, 1986, p. 59).

Em 1963, os *Rolling Stones* foram descobertos pelo empresário Andrew Loog, que logo percebeu que, através da rebeldia exposta pelas músicas e danças, sobretudo através do “*sex-appeal* de Mick Jagger” (MUGGIATI, 1986), poderia transformar o grupo no principal oponente dos *Beatles*. A multidão berrava junto com o vocalista e se expressava fisicamente junto com o apelo corporal da música – exatamente o contrário da imagem comportada e positiva dos *Beatles*. A reação física dos adolescentes era considerada por muitos adultos como

uma ameaça ao *status quo*, gerando reprovação na sociedade conservadora inglesa dos anos 1960.

O estilo vocal de Jagger e suas performances no palco reforçavam esta reação visceral e sensual em relação à banda. Como seus antecessores dos *blues*, Jagger balbuciava, resmungava e berrava sua libertação. No palco, ele transpirava e fazia beicinho – com toda aquela luxúria e a boca mundialmente famosa – e ia dançando por todo o espaço. Como em tempos passados, o físico poderia ser interpretado como sexo, e o sexo significava, normalmente, rebeldia. Em diferentes graus, o público era compelido a reagir, a rebelar-se. Para completar, os covers de músicas de *R&B* e *blues* significavam *negro* e, em meados dos anos 60, uma identificação com formas negras ainda carregava uma conotação sombria e perniciosa (FRIEDLANDER, 2010, p. 160).

Desde o início, os *Rolling Stones* foram estigmatizados pelo comportamento sexual e “rebeldia agressiva, alucinada e até mesmo temível no palco” (PEREIRA, 1986, p. 59). Com variações de estilo, experimentações musicais e visões politizadas de mundo, eles se tornam atores políticos importantes nos movimentos da contracultura. A partir de 1968, a banda passa por uma importante transformação e Friedlander (2010) chama o período de “era dourada” dos *Stones* com aprofundamento musical e intelectual do conjunto. A revolução sexual, uma das marcas da contracultura, tornou-se moda entre a juventude e “Mick Jagger era uma visão andrógina que tentava o público com prazeres tangíveis” (FRIEDLANDER, 2010, p. 171).

1.4 Os hippies

De volta ao *rock* dos Estados Unidos, o cenário da contracultura estava armado em zonas boêmias e culturais de cidades como Nova Iorque e São Francisco. Se a primeira oportunizou o surgimento de Bob Dylan, a segunda se tornou berço de um conjunto de músicos, que “apoiados e inspirados pela crescente comunidade da contracultura, fomentava um estilo musical destinado a tornar-se um *rock* dos mais criativos e culturalmente exóticos dos Estados Unidos” (FRIEDLANDER, 2010, p. 267).

Enquanto os *Beatles* e os *Rolling Stones* invadiam o mundo e Bob Dylan consolidava o *folk-rock* de protesto, as bandas *Jefferson Airplane*, *Big Brother and The Holding Company* (com Janis Joplin), *Country Joe and the Fish*, *Grateful Dead*, *Credence Clearwater Revival* e *Santana* criavam um *rock* com uma variedade de elementos musicais e poéticos. Inspirados no *folk-rock*, as letras criticavam os valores e comportamentos da sociedade conservadora e as músicas usufruíam de um estilo de vocalização emocionado e intenso. O movimento trouxe a inovação das improvisações longas e distorcidas de guitarra. Partindo desse contexto (São Francisco em 1965), vamos analisar o movimento *hippie* e como este fora fundamental para as variantes do *rock and roll* nas décadas de 1960 e 1970.

A cidade de São Francisco foi um dos principais palcos da contracultura nos Estados Unidos. Convivendo desde os anos 1950 com os *beatniks*, exaltadores de um estilo de vida alternativo através da liberalização sexual e do uso de drogas psicoativas, a região se tornou um dos maiores centros de ativismo político das Américas. Os *beats*, em um contexto de consternação pela Guerra Fria, bomba atômica, holocausto, perseguição política, entre outros, desafiaram os valores tecnocráticos do *American way of life* e se aprofundaram nos estudos sobre existencialismo e filosofias do Oriente.

Nos dois lados do país, a contracultura – nesse caso, a geração *beat* – buscava alternativas de amor livre para sobrepujar a repressão sexual reinante, o que incluía poesias pesadas e, normalmente, críticas ao rígido, repressivo e restritivo ambiente dos anos 50. Embora fossem dinâmicos e criativos, estes movimentos permaneceram marginais, não conseguindo sensibilizar a maioria dos jovens americanos (FRIEDLANDER, 2010, p. 38).

Os *beats* são os rebeldes marginalizados dos anos 1950. O romancista e poeta Jack Kerouac, no romance-manifesto *On The Road*, questiona seu papel de homem branco, enquanto o filósofo Allen Ginsberg, inspirador do *flower power* (poder da flor), idealiza justamente este “estilo típico de concentração e manifestação dos *hippies*” (PEREIRA, 1986, p. 35). No entanto, estes não são os únicos atores sociais a se destacarem no período.

Muggiati (1973) cita o romancista Norman Mailer como o fundador do termo *hipster*, ou seja, o existencialista americano. Norman Mailer assume o termo *hip* para identificar o negro que vive à margem da sociedade estadunidense e que se encontra nas zonas boêmias com o delinquente juvenil, dando origem ao *hipster*. Pereira (1986, p. 35) descreve que Norman Mailer cria o termo “*The White Negro*” para descrever o *hipster*, que nada mais é do que aquele que se envolve com a cultura negra e se rebela contra o Sistema.

Diante da falência da revolução proletária nestas sociedades industriais avançadas, ele é aquele que se revolta e nega violentamente os valores estabelecidos. Na sociedade americana, ele pode ser definido como um “negro branco” (o *White negro* de Mailer), exatamente porque nesta sociedade os negros são aqueles grupos que, por sua posição marginalizada, se veem obrigados a manter sempre uma atitude de rebelião, uma vez que estão constantemente expostos ao perigo (PEREIRA, 1986, p. 35-36).

O termo *hippie* deriva da palavra *hipster*. Segundo Capellari (2007), os *hippies* apareceram nas principais cidades dos Estados Unidos no início dos anos 1960 e adotavam um modo de vida comunitário com as decisões tomadas em conjunto. Em zonas rurais, os *hippies* praticavam a economia de subsistência, ou seja, o comércio interno ocorria através das trocas. Nas comunidades urbanas, eles desenvolviam formas alternativas de sobrevivência como a atividade artesanal. Geralmente nômades, os *hippies* tinham como principais características o

pacifismo, a negação do nacionalismo exacerbado e a recusa aos valores tradicionais da classe média estadunidense.

Pereira (1986) destaca que os *hippies* adotavam filosofias religiosas orientais como o budismo, o hinduísmo e o taoísmo, entre outras, além do uso de drogas como maconha, haxixe e *LSD*. Esteticamente, eles se apresentavam com roupas coloridas e brilhantes, calças boca-de-sino, camisas tingidas, inspiradas nos povos indianos, e o amor livre era característica desses jovens que adotaram o *rock* psicodélico como hino. “O movimento *hippie* assimilou as ideias, a cultura e os sonhos dos *beatniks*, mas também incorporou o outro lado dos anos 50, o *rock’n’roll* (agora tratado como música *pop*). E acrescentou um terceiro dado, então novíssimo: O *LSD*” (BIVAR, 1982, p. 21).

Segundo Bivar (1982), o uso do *LSD* pelos *hippies* foi o motivo pelo qual a cor preta, predominante nos movimentos *Beat* e *Existencialista*, fosse trocada por um fenômeno colorido que chamou a atenção do mundo. A partir de então, uma parcela da juventude adotou um novo estilo de vida, repudiando os valores da sociedade capitalista, da família tradicional e os interesses do Estado, “inaugurando uma nova utopia, denominada ‘sociedade alternativa’, uma sociedade na qual nada seria proibido e na qual cada ser humano poderia realizar todas as potencialidades de sua existência” (CAPELLARI, 2007, p. 28).

Segundo Pereira (1986), este segmento da juventude, através da bandeira do pacifismo, popularizando o *slogan* “paz e amor”, tornou-se um importante ator político dos anos 1960 ao desprezar o nacionalismo conformista dos jovens estadunidenses que morriam na Guerra do Vietnã. Embora contrários ao *establishment*, os *hippies*, a princípio, não se misturavam com os revolucionários de esquerda por acreditar que eles nada mais faziam do que “reproduzir o Sistema, ainda que em outra versão, camuflada sob o rótulo de socialista” (CAPELLARI, 2007, p. 31).

Os *hippies* acreditavam que a recusa ao “jogo político tradicional constituía-se como revolução” (CAPELLARI, 2007, p. 32) e se ofereciam como uma resposta saudável para uma sociedade violenta e repressora. Com o “poder da flor” (MUGGIATI, 1973, p. 19), eles imaginavam que a desobediência civil defendida por Henry David Thoreau no contexto da Guerra do México, em 1849, reproduzida por lideranças contemporâneas a eles como Gandhi, na luta pela libertação nacional da Índia, e Martin Luther King, contra a segregação racial nos Estados Unidos, pudesse ser efetiva para a retirada dos Estados Unidos da Guerra do Vietnã.

O ano de 1967 foi marcante com a grande manifestação de Chicago onde, literalmente, os coloridos *hippies* tentaram fazer levitar o Pentágono e, em São Francisco, onde fizeram o enterro simbólico do próprio movimento. Enquanto jovens cremavam o caixão decretando o

fim de um movimento despolitizado, os ativistas Abbie Hoffman e Jerry Rubin fundaram o *Youth International Party (YIP)* na “tentativa de abrir um espaço institucionalizado que fosse capaz de canalizar a energia revolucionária de toda aquela juventude rebelde” (PEREIRA, 1986, p. 87). A partir de então, entrava em cena a figura do *Yippie*, ou seja, o *hippie* politizado, convergindo projetos de revolução cultural e política. Pereira (1986) chama essa transformação de “politização radical do psicodelismo” e cita como maior exemplo a Convenção do Partido Democrático em Chicago, em 1968, que se transformou em um massacre da Polícia contra os manifestantes e, por conseguinte, levou à prisão os líderes das manifestações, que foram acusados de conspiradores.

Na esteira desses acontecimentos, a nova esquerda já havia despontado com suas ideias e publicações, desempenhando um papel importante junto aos setores da contracultura. A contestação juvenil mais explícita ocorreu “junto ao movimento estudantil internacional que provocaria a grande explosão do ‘Maio de 68’ francês, com suas barricadas e seus *slogans* renovadores” (PEREIRA, 1986, p. 37). As contradições das sociedades industriais avançadas, a partir da repressão, alienação e dominação, foram preponderantes para que ideólogos encontrassem na rebelião da juventude um terreno fértil para extrapolar, através de minorias étnicas e culturais, espaços institucionais voltados para atuações políticas como sindicatos ou partidos. O tradicional conflito de classes estava engendrando em sociedades tecnocratas com nova roupagem, linguagens críticas e outros espaços de lutas políticas fora do convencional clássico entre oprimidos e opressores, através de trabalhadores e patrões. Desta forma, a cultura jovem se consolidou como a contracultura através de manifestações artísticas, políticas e sociais como o *rock*, o movimento estudantil, os *hippies*, os panteras negras, a luta pelos direitos das mulheres e dos homossexuais. Fosse de forma radical ou pacífica, tal cultura jovem (a contracultura) era contra o *establishment*.

São Francisco foi um dos principais palcos desses encontros e manifestações de diversas vertentes políticas e culturais. Sendo uma cidade cheia de salões de dança, aproximando artistas e público, logo floresceu um ambiente propício para o surgimento de uma nova concepção dentro da música *rock*. “Mergulhando na contracultura, eles deixaram seu cabelo crescer, adotaram modos particulares de se vestir, tocavam música e tomavam drogas alucinógenas” (FRIEDLANDER, 2010, p. 268). A fuga dos valores tradicionais da sociedade e a procura por diferentes valores existenciais marcou a abordagem das letras das bandas e o teor crítico das canções. As músicas *I feel Like I'm Fixin' to Die Rag* (1967), da banda *Country Joe and the Fish*, e *Fortunate son* (1969), do *Creedence Clearwater Revival*, por exemplo, proferiam críticas contra a Guerra do Vietnã.

No caldo cultural de São Francisco, Ken Kesey, escritor e defensor do LSD, promovia shows como o *Acid Test* e o *Trips Festival* – espetáculos de luzes psicodélicas com duração de três dias. Desta forma, Kesey inaugurou a era dos grandes festivais, tendo no início de 1967 o *Gathering of Tribes* (Encontro de Tribos), reunido vinte mil pessoas em um parque de São Francisco “para celebrar a união do amor com o ativismo em suas comunidades” (FRIEDLANDER, 2010, p. 276). No mesmo ano, o *Monterey Pop*, primeiro festival de *rock* dos Estados Unidos, reuniu cerca de duzentos mil fãs em seus trajes *hippies*.

O maior festival, no entanto, aconteceu em uma fazenda nos arredores de Nova Iorque em 1969: *Woodstock*. Segundo Friedlander (2010), com cerca de meio milhão de pessoas, o festival foi o ápice para os jovens *hippies*, que viram se materializar a utopia de uma comunidade paz e amor. Por outro lado, a sociedade conservadora enxergava com horror o consumo de drogas e o sexo livre consentidos em um evento de massa que reunia diversos artistas e bandas.

Alguns meses depois, os *Rolling Stones* ofereceram um show gratuito na Califórnia, o *Altamont Free Concert*, um festival que acabou se tornando um *anticlímax* para o movimento *hippie*. A ideia inicial era que o evento ocorresse em São Francisco, mas desacordos burocráticos acabaram por levar o festival para um local mais de cem quilômetros ao Sul (MUGGIATI, 1986). Sem organização, o resultado acabou sendo trágico, com quatro mortes – três por acidente e uma por assassinato. Os *Hell's Angels*, clube de motociclistas, foram responsáveis pela segurança do evento e um *Angel* assassinou um jovem negro no momento em que ele apontava uma arma para Mick Jagger no palco (PEREIRA, 1986, 72). As tragédias do festival de Altamont geraram grande repercussão negativa em todo o mundo e serviram como base para o desmembramento da cultura *hippie*.

Marcado por grandes marchas pacifistas contra a guerra e por direitos civis, mesclando lutas de grupos diferentes como negros, mulheres, homossexuais e *hippies*, os anos 1960 foram responsáveis por fundir a música branca e a negra em uma única linguagem: o *rock*. Enquanto os *hippies* distribuía flores com seu “radicalismo bem-humorado” (PEREIRA, 1986, p. 77), a agitação, a esperança e a luta política pautada na construção de um mundo “paz e amor” se baseava na luta contra a repressão cultural da sociedade estabelecida. O fato é que um conjunto de acontecimentos, como os ocorridos em Altamont, marcaram a saída de cena dessa geração no final dos anos 1960.

Em um dos episódios mais emblemáticos, o “assassino satânico Charles Manson” (BIVAR, 1982, p. 22) misturava Bíblia e *Beatles* em sua imaginação e fazia interpretações distorcidas do “álbum branco” (lançado em 1968 pela banda inglesa) para pregar as suas ideias

radicais. Muggiati (1986) descreve que Manson acreditava que os *Beatles* convocavam os negros para uma grande revolução através de chaves ocultas em suas letras e, por isso, planejou assassinatos em série de pessoas brancas junto com o seu grupo: “Família Manson”. Em um intervalo de dois dias, houve em Los Angeles uma chacina na casa da atriz Sharon Tate e o assassinato do casal Leno e Rosemary LaBianca. “Slogans foram pintados em sangue pelas paredes nas duas casas” (MUGGIATI, 1986, p. 48), fazendo referências às canções *Piggies* e *Helter Skelter* – ambas do “álbum branco” dos *Beatles*.

Enquanto a imprensa conservadora associava os *hippies* ao trágico festival de Altamont e aos crimes executados pelo grupo de Charles Manson, duas importantes estrelas do *rock*, Jimi Hendrix e Janis Joplin, morriam de overdose. A virada da década ainda assistiria Jim Morrison, vocalista da banda The Doors, e Brian Jones, *ex-Stones*, serem encontrados mortos, além de Paul McCartney anunciando o fim dos *Beatles* em abril de 1970. Em dezembro do mesmo ano, durante uma entrevista para a revista *Rolling Stone*, John Lennon declarou: “Ontem, eu era um fabricante de sonhos, mas agora eu nasci novamente. Eu era o leão-marinho, mas agora eu sou o John. E então, meus amigos, vocês têm que continuar. O sonho acabou” (LENNON *apud* MUGGIATI, 1986, p. 51). Lennon mostrou seu desencanto com a revolução cultural na entrevista, inclusive apontando que as coisas continuavam do mesmo jeito, e reforçou seu discurso na canção *God* (1970), lançada em seu primeiro álbum solo. Na música, Lennon descarta qualquer tipo de crença, inclusive em relação aos ídolos do *rock*, como os próprios *Beatles*, e descreve Deus como um conceito pelo qual medimos a nossa dor.

1.5 Os punks

Os anos 1970 marcaram uma mudança drástica de cenário da música *rock*. Com a expansão do gênero, a indústria musical se expandiu colocando o *rock*, agora parte da cultura oficial, sob vigilância de grandes corporações. Para Friedlander (2010, p. 330) “houve a institucionalização da contracultura, da aparência, da experiência com drogas e da linguagem. Por outro lado, ocorriam esforços do governo e do *showbusiness* para reverter a recente abertura e expressividade política e cultural da época”. Neste cenário de contradições, o *rock* acabaria por encontrar resistência em uma de suas mais radicais vertentes: o *punk rock*.

No início dos anos 1970, aparece o que Friedlander (2010) chama de “terceira explosão do *rock*”, o *hard rock*, tendo a banda *Led Zepellin* como maior representante deste segmento iniciado por *The Who*, *Cream* e *Jimi Hendrix Experience*. Aqui vale uma digressão aos anos 1960. O *The Who* foi uma banda inglesa que surgiu no mesmo período que em que os *Beatles* e os *Rolling Stones*. O grupo não obteve o mesmo sucesso e reconhecimento dos demais, mas

trouxo elementos diferentes que acabaram por inspirar o *hard rock* e o *punk rock* dos anos 1970. Além de enfrentar as questões sociais e filosóficas de forma mais direta, o *The Who* foi inovador com canções caóticas e vibrantes, tendo de um lado um “formato de *power trio*, um vocalista gritando, guitarra distorcida e barulhenta; do outro, letras desafiadoras, música impetuosa e agitada” (FRIEDLANDER, 2010, p. 183). A canção *My Generation* (1965) tornou-se um verdadeiro hino rebelde para a juventude inglesa e o tradicional final destruidor, com quebra de guitarras, tornou-se a marca da banda.

Dois importantes artistas também devem ser citados como precursores do *hard rock*: Jimi Hendrix e Eric Clapton. Eles foram os responsáveis por colocar os guitarristas como protagonistas no *rock* mundial. Clapton, com o grupo *Cream*, tocava sua guitarra inspirada no *blues* com uma emoção capaz de levantar multidões. Estimulado por drogas, o amor entre público e banda se acentuava no cenário *underground*, capitalizando uma nova tendência: solo de guitarra. Neste cenário, Jimi Hendrix se tornou o rei da guitarra elétrica, ultrapassando as fronteiras da música e dominando a tecnologia de efeitos. Muggiati (1986, p. 16) destaca que Hendrix incendiou e destruiu a guitarra no *Monterey Pop* levando ao delírio milhares de fãs, ressaltando que se tratava de “um ritual obrigatório em seus shows”. Jimi Hendrix, negro, mesclou as raízes do *blues*, chamado-e-resposta, com sons distorcidos da contracultura pop, tornando-se a “base para o sexo, drogas e *hard rock* dos anos 70 – uma época em que a contestação social estava fora de moda e a busca por prazer estava em alta” (FRIEDLANDER, 2010, p. 323).

O *Led Zepellin* encontrou uma brecha justamente no período de declínio do rock dos anos 1960. O guitarrista Jimmy Page se notabilizou, através de variados estilos, como um dos maiores artistas de estúdio da época. Recusando discursos políticos e morais, o *Led Zepellin* tinha como proposta um *rock* vibrante, letras míticas e um vocal invejável de Robert Plant – John Bonham na bateria e John Paul Jones no baixo completavam a banda. “A fusão que fizeram do *hard rock*, *blues* modificado e a tendência hedonista-sexista dos anos 70 criaram a base musical para os posteriores estilos de *hard rock* e *heavy metal*” (FRIEDLANDER, 2010, p. 341).

A partir daí, outros artistas se inspiraram no *Zepellin* e formaram conjuntos de sucesso dentro da cena do *hard rock/heavy metal* como *Black Sabbath*, *Deep Purple*, *Aerosmith*, *Alice Cooper*, *Kiss*, entre outros. Diversas vertentes do *rock* surgiram no período. “Um dos estilos que mais marcaram a transição dos anos 1960 para os 1970 foi o *progressive rock*, também chamado por críticos americanos de *art rock*” (MUGGIATI, 1986, p. 60). Grupos britânicos como *Pink Floyd*, *Yes* e *Genesis* “criaram músicas exuberantes e bem orquestradas ao mesmo

tempo em que interpretavam o mundo através das letras”. Estruturalmente complexo, o *art rock* “apresentava uma colagem de sons de teclado, sintetizadores e instrumentos de estúdio” (FRIEDLANDER, 2010, p. 344).

Atribui-se geralmente o nascimento do *Rock Progressivo* ao álbum dos *Beatles Sergeant Pepper's*, que só não abriu a criatividade *pop* para os recursos técnicos do estúdio, mas também ousou apresentar o *rock* como uma forma de arte. Mas os *Beatles* tinham muito humor (*Sergeant Pepper's* é uma festa), e o humor não se inclui entre as características básicas do idioma progressivo. E há também a questão das letras: no *rock* dos anos 60 (*Beatles, Stones, Dylan, Simon & Garfunkel*), elas exerceram um papel vital, como poesia. No progressivo, as letras são secundárias; às vezes os vocalistas se tornam uma simples complementação sonora para as grandiloquentes construções instrumentais elaboradas em estúdio (MUGGIATI, 1986, p. 60-61).

Os segmentos musicais da década de 1970 eram caracterizados pelo experimentalismo eletrônico através de sons fabricados em estúdio. A visão de mercado, voltada para os lucros, limitava a contestação nas letras da música *rock* e justamente essa tendência de deslocar a crítica social para segundo plano, refutando a marca registrada do estilo nos 1960, incomodava os mais jovens que não encontravam oportunidades de se manifestar através da música. A genuína música *rock* feita por jovens artistas perdera espaço para um gênero elaborado por grandes gravadoras.

Este ambiente estritamente controlado, economicamente orientado e financeiramente conservador forneceu o contexto para a quarta explosão do *rock and roll*. Em oposição ao estilo sofisticado e elaborado em estúdios do *pop/rock* e suas letras sem crítica social, explodiu um estilo tosco, primário e contestador chamado *punk rock*. A agressividade sem rodeios e musicalmente simples do *punk rock*, com suas letras relevantes, acabou chamando a atenção da cultura popular, do *pop/rock* e da indústria (FRIEDLANDER, 2010, p. 347).

Muggiati (1986) descreve o fenômeno *punk* de forma diferente em dois países em que encontrou terreno fértil: Estados Unidos e Inglaterra. No primeiro, o *punk rock* surgiu com os grupos de garagem fazendo música em três acordes. No segundo, responsável pela ascensão de *Beatles* e *Rolling Stones* em um contexto favorável para a classe operária na década de 1960, o *punk rock* explodiu como comportamento político na década de 1970, em um período de recessão econômica e os *punks* “vieram fazer eco à raiva e à frustração de uma juventude sem perspectivas, chegando por isso a serem chamados de ‘roqueiros da fila dos desempregados’.” (MUGGIATI, 1986, p. 70). Neste cenário, buscando provocar choque, a estética ganha importância para os *punks*.

A indumentária *punk*, produzida com o intuito de chocar, caracteriza-se por roupas rasgadas, cabelos com cores, penteados exóticos e alfinetes espetados pelo corpo (boca, nariz, orelha, braços, entre outros). Com os *punks* surge o *punk rock*, onde se busca fazer o *rock* em outra perspectiva, sendo ele mais percussivo, seco, ágil, “simples” e em “três acordes”. Propõe que ao invés de admirar o virtuosismo dos grandes guitarristas progressivos, por exemplo, ‘do it yourself’ ou ‘faça você mesmo’,

não importando ser ou não ser um bom instrumentista, se o instrumento é ou não de boa qualidade (ALVES, 2002, p. 95).

É preciso ressaltar que os anos 1970 foram marcados por crises econômicas em todo o mundo, causando desemprego em massa para a classe proletária e fazendo com que os jovens precisassem procurar empregos para ajudar os pais. Muitos, desempregados, não viam esperança no futuro e as bandas de garagens suburbanas serviam como forma de manifesto da juventude para mostrar sua raiva e frustração. Os *hippies*, baseados no idealismo de “paz e amor”, saíam de cena para dar lugar aos *punks*. No caso britânico, Friedlander (2010, p. 354) define que a crise econômica gerou um “crescente segmento de jovens de classes menos favorecidas que se mostravam insatisfeitos com a falta de oportunidades econômica e educacional na Inglaterra”.

Segundo Ozório (2011, p. 26), “o *punk* alcançou, como nunca visto anteriormente, uma rebeldia assustadora devido ao poder e força de sua violência”. A autora explica que o corpo é uma forma de manifestação de resistência dos *punks* e, por esse motivo, ele provocaria uma recepção poética no público. Através disso, percebemos o quanto o *punk rock* torna-se acessível para os grupos de jovens que desejavam fazer música. Essinger (1999) explica que a fascinação que este estilo desperta nos adolescentes surge pela necessidade de expor seus anseios e repúdio ao sistema.

Em qualquer lugar do mundo, por mais carente que seja a comunidade, haverá sempre uma guitarra vagabunda plugada num amplificador podre e uma bateria de latas para que garotos descubram a inigualável experiência de fazer seus próprios sons. E, uma vez que montem suas primeiras bandas, eles decerto quererão escrever letras que falem do seu cotidiano e de suas inquietações, seja de forma brincalhona ou sisuda, coerente ou delirante (ESSINGER, 1999, p. 15).

Vamos focar em algumas particularidades que são importantes para a compreensão do fenômeno *punk* através de sua própria história. Nos Estados Unidos, por exemplo, “os roqueiros dos *Stooges*, de Michigan, tocavam com um entusiasmo tão ousado e orientação musical tão minimalista que algumas de suas primeiras gravações soam extraordinariamente como o *punk* dos anos 70” (FRIEDLANDER, 2010, p. 352). Da mesma forma, os membros do *Velvet Underground* chocaram o *pop-rock* com uma versão minimalista através da figura do vocalista Lou Reed, sendo “importantes ancestrais do *punk*, criando uma base musical, estilística e temática para músicos posteriores que estabeleceriam o gênero *punk*” (FRIEDLANDER, 2010, p. 355).

Os *Ramones* também surgiram neste cenário em Nova Iorque e serviram como inspiração para o trabalho que seria desempenhado pelos ingleses dos *Sex Pistols*. Sobre os *Ramones*, Essinger (1999, p. 31) sugere que “as canções, de três acordes, pareciam um toco

resumo da história do *pop* radiofônico”. Por seu turno, Friedlander (2010, p. 353) considera que eles “redefiniram a música como um ruído de três minutos esparsos e intenso, como uma serra elétrica, dominado pelas oitavas provenientes de uma guitarra distorcida, baixo e bateria”.

Vale destacar que a *New York Dolls* é outra banda importante nesse cenário. Formada por garotos que se vestiam como mulheres nas apresentações, a banda estadunidense se encontrou em 1973 em uma região pobre do bairro de Chelsea, em Londres, Inglaterra, com o dono de uma loja de roupas para roqueiros: Malcolm McLaren. Ele logo se interessou pelo visual do grupo e partiu com eles para uma temporada em Nova Iorque. Nos Estados Unidos, tendo a *New York Dolls* como referência, McLaren teve contato com a estética filosófica minimal – uma corrente que estabelecia que o artista deveria trabalhar o mínimo em suas obras. “Na música esse movimento ganhou o nome de *blank generation* (geração oca), com uma tônica nostálgica fortemente acentuada nas posturas *beat* e existencialista” (BIVAR, 1982, p. 42). Portanto, os *punks* descendem indiretamente dos existencialistas, dos *beatniks* e, por conseguinte, dos *hippies*, embora trocando o lema “paz e amor” pela estética chocante e pela música minimalista de contestação.

De volta à Inglaterra, em 1975, McLaren mudou o nome de sua loja para *SEX* e passou a trabalhar com roupas de couro e acessórios sadomasoquistas. Freqüentadores da *SEX*, os rebeldes músicos Steve Jones e Paul Cook, além do atendente Glen Matlock, decidiram montar uma banda e convidaram Malcolm McLaren para ser o empresário. John Lydon, posteriormente Johnny Rotten (Joãozinho Podre), foi convidado para ser vocalista da nova banda: *Sex Pistols*. “A essa altura Malcolm McLaren já está encorajando a banda no sentido de que os garotos escrevam músicas sobre suas atitudes e outras coisas que lhes digam respeito” (BIVAR, 1982, p. 45). McLaren também foi o responsável por introduzir no grupo o conceito minimalista trazido dos Estados Unidos e, por conseguinte, inaugurar o fenômeno *punk* na Inglaterra. A banda se apresentou pela primeira vez em novembro de 1975 e rapidamente o estilo agressivo e minimalista foi despertando a atenção de outros grupos em Londres.

Em apenas seis meses, os *Pistols* se tornaram uma celebridade e conseguiram arrancar mais de 300 mil dólares de três gravadoras diferentes. Seu contrato com a EMI, uma das maiores e das mais conservadoras da Grã-Bretanha, foi cancelado depois que um deles falou “foda-se!” na televisão. Seu primeiro compacto, *Anarchy in the U.K.*, lançado em novembro de 1976, não deixava nenhuma dúvida sobre suas intenções: “Sou um anticristo/ Sou um anarquista/ Não sei o que quero/ Mas sei como chegar lá/ Eu quero destruir (MUGGIATI, 1986, p. 72).

O segundo disco dos *Sex Pistols*, já com Sid Vicious no baixo, lançado em maio de 1977, seguiu a linha agressiva do primeiro ao promover a polêmica canção *God Save the Queen* junto ao jubileu de prata de coroação da Rainha Elizabeth II. Enquanto se comemorava os 25

anos da rainha no trono da Inglaterra, os *Pistols* cantavam que o regime era fascista e que a rainha não era um ser humano. Embora visados pela polícia, pela imprensa e por políticos, os *Sex Pistols* se tornaram febre mundial e receberam diversos convites para turnês. Em uma delas, nos Estados Unidos, o grupo se desentendeu e se separou. Algum tempo depois, em fevereiro de 1979, Sid Vicious morreu de overdose de heroína após ter sido acusado de matar a namorada Nancy Spungen em um hotel de Nova Iorque. “Os *Sex Pistols* foram autênticos kamikazes culturais, voltados para a destruição de tudo, inclusive do *rock* e de si mesmos; fiéis, portanto, à essência do *punk*” (MUGGIATI, 1986, p. 78).

Outra importante banda que nasceu na cena *punk rock* de Londres foi o *The Clash*. “Inspirados nos *Pistols*, os *Clash* também eram pessoalmente irresponsáveis e agressivos, mas como um grupo eles eram artisticamente mais imaginativos, politicamente mais perspicazes e musicalmente mais criativos” (FRIEDLANDER, 2010, p. 361). Com interesse no *reggae* jamaicano, oriundo dos ritmos antilhanos da Grã-Bretanha, o *Clash* foi além de simplesmente introduzir elementos musicais e se envolveram ativamente na política racial da Inglaterra. Com suas letras e atitudes, a banda contestava o *establishment* de forma consciente e concreta, “em oposição ao ódio inconsciente e não direcionado refletido nas situações e histórias chocantes dos *Pistols*” (FRIEDLANDER, 2010, p. 362).

A parte final da década de 1970 e o início dos anos 1980 seria marcada pela ascensão de *punk rockers* pelo mundo. Enquanto algumas bandas acabaram, outras continuaram com nova roupagem; afinal, alguns “elementos musicais e líricos foram absorvidos pelo mercado, provocando um rejuvenescimento da música *pop*”. Assim surgiu a *new wave*, reproduzindo “alguns dos *feelings* musicais minimalistas do *punk*, inclusive sua base rítmica, mas sem as vocalizações monocórdias ou a falta de harmonizações e solos improvisados” (FRIEDLANDER, 2010, p. 364).

A *new wave* adotou algumas estratégias do *punk* como a crítica social, indumentárias, comportamento no palco, entre outros, mas sem a agressividade característica do movimento anterior. “Para alguns, a *new wave* seria o *punk* domesticado, ou embelezado e diluído para fins comerciais; até o chamaram de *punk* despolitizado. Para outros, seria uma cruzada do *rock* (ou do *punk rock*) com a discoteca” (MUGGIATI, 1985, p. 86). O fato é que o *punk rock* e a *new wave* se tornaram a base para o *rock* brasileiro dos anos 1980, assunto do próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 – O ROCK BRASIL

2.1 Como tudo começou

O fenômeno do *rock* no Brasil aconteceu de uma forma peculiar, devido ao contexto social e histórico enfrentado pelo país. Enquanto o *rock* explodia pelo mundo na década de 1950, no Brasil era a bossa nova quem dava as cartas no período de otimismo dos anos JK. “A primeira gravação roqueira em solo pátrio foi um cover de *Rock around the clock*, de Bill Haley, com a cantora de samba-canção Nora Ney, em 1955” (ALEXANDRE, 2002, p. 130). Os primeiros artistas que apresentaram o gênero no país foram os irmãos Tony e Celly Campello e esta trocava a vida artística pelo casamento em 1962. Antes, no entanto, Celly deixou sucessos como *Estúpido Cupido* (1959) e *Banho de Lua* (1959).

Dapieve (1995) explica que existia uma juventude “bem comportada” no início da década de 1960, influenciada por programas de rádio e TV e por artistas como Sérgio Murilo, Ed Wilson, Demetrius, entre outros. O autor afirma que a “segunda leva do *rock* brasileiro foi gestada dentro da primeira” (DAPIEVE, 1995, p. 14). Erasmo Carlos e Tim Maia, por exemplo, faziam parte da banda *The Sputniks*, um dos vários grupos com nomes em inglês que surgiram após o sucesso dos irmãos Campello. Ao lado de Roberto Carlos e Wanderléa Salim, Erasmo estrelava um programa de auditório em 1965 na TV Record chamado *Jovem Guarda* – uma ideia do empresário Carlos Imperial, que se tornou o primeiro grande movimento musical da juventude brasileira.

A *Jovem Guarda* foi o primeiro grande fenômeno da indústria cultural brasileira, incluindo vendas, liderança de audiência na TV, produtos licenciados e até filmes para o cinema. Nessa época, o termo “*rock*” caiu em desuso – empregado somente para se referir à moda dos anos 50. A música *pop* da época era chamada de *iê-iê-iê* e provocou o surgimento de um sem-número de grupos de garagem pelo país (ALEXANDRE, 2002, p. 131-132).

Embora com guitarras e letras condizentes com a realidade urbana dos adolescentes brancos de classe média alta, as músicas da *Jovem Guarda* estavam mais próximas da inquietude juvenil do *rock* estadunidense da década de 1950 do que propriamente de uma revolução estética e comportamental. É por esse motivo que Dapieve (1995, p. 16) entende que o movimento não foi duradouro e que deu espaço para o surgimento da “terceira leva do *rock* brasileiro”, o Tropicalismo. Alexandre (2002) define que na esteira dos festivais de TV “começou a nascer o que se convencionou chamar de MPB (uma evolução da bossa nova que assimilava samba do morro e música nordestina) e, em outra frente, a mistura de cultura *pop*, música de raiz, revolução eletrônica, antropofagia e *iê-iê-iê*”. A outra frente, o Tropicalismo, chamava a atenção por sua atitude roqueira através de adereços, cabelos longos e estética

chocante em suas performances. Seus principais nomes eram Gilberto Gil e Caetano Veloso, que agruparam poetas e outros músicos, além do maestro Rogério Duprat, para lançarem, em 1968, o LP manifesto *Tropicália ou Panis et circenses* – inspirado no álbum *Sgt. Pepper's* dos *Beatles*.

Na época, a ditadura militar estava instaurada no Brasil desde o golpe de 1964. O conservadorismo era uma das principais marcas do regime e a revolução estética proposta pelos artistas causava desconfiança nos generais. Por outro lado, em um país marcado pelo maniqueísmo entre esquerda e direita, um estilo artístico considerado importado que fugia ao nacionalismo proposto pela MPB de Elis Regina e Chico Buarque, ou então pelas músicas de protesto como as de Geraldo Vandré, acabava rejeitado por parte dos intelectuais de esquerda.

O Tropicalismo, por conseguinte, era considerado pelos universitários politizados como um produto do *rock* imperialista estadunidense e o principal embate se deu quando Caetano Veloso e o grupo *Os Mutantes*, em setembro de 1968, foram vaiados pela plateia durante a música *É proibido proibir* em um festival promovido pela TV Globo. Caetano refutou e desafiou a esquerda universitária ao afirmar que eles não estavam entendendo nada. “Os militares brasileiros, no entanto, já estavam começando a entender o componente subversivo do Tropicalismo” (DAPIEVE, 1995, p. 17). Caetano e Gil foram presos no Natal de 1968 e o movimento se desintegrou.

É preciso fazer um parêntese para entendermos os motivos que desenvolveram debates tão ásperos entre o *rock* e a música popular brasileira. Carvalho (1997) entende que a crítica deve girar em torno da noção de imperialismo, ou seja, da coerção ideológica do Ocidente, especialmente dos Estados Unidos, sobre ao Brasil. O autor pontua que a cultura brasileira foi invadida por “bens simbólicos dos Estados Unidos e que a resistência cultural não fora incentivada pelo Governo” (CARVALHO, 1997, p. 68).

Sobre a presença do Estado, Carvalho (1997) salienta que a massiva mídia estadunidense atravessava as fronteiras por acordos e coerção, afinal os Estados Unidos poderiam estabelecer retaliações econômicas contra o Brasil caso o país resistisse ao imperialismo cultural. Desta forma, a cultura nacional encontra dificuldades para se desprender da indústria cultural ianque e formar a sua própria identidade, tornando-se colonizada diante de um cenário de dominação ideológica, política e econômica. Trata-se, portanto, de um imperialismo que tenta eliminar a cultura popular nacional, o que Carvalho (1997) classifica como desastre causado pelo lixo cultural imposto – tema da música *Geração Coca-Cola* (1985) da *Legião Urbana*, que destrincharemos no próximo capítulo.

O que ocorre, especialmente na década de 1960 entre os intelectuais brasileiros, é uma genuína resistência cultural através de símbolos da cultura nacional. Para Hohlfeldt (1999), a tensão fora constante no decorrer da República em um movimento classificado por ele como neocolonialismo cultural dos Estados Unidos, pois havia, por parte do Brasil, uma necessidade de abertura para o mundo e ao mesmo tempo uma vontade de voltar-se para si mesmo. Neste caso, o internacionalismo cultural tornou-se política de Estado, sobretudo a partir do golpe militar de 1964. É contra esse neocolonialismo cultural, representado pelo *rock*, que parte dos intelectuais da esquerda se rebela ao perceber a utilização da guitarra elétrica pelos tropicalistas.

Na verdade, esta tensão não era nova. Pelo menos desde as décadas de 10 e 20 ele se colocava em especial para os intelectuais e os políticos brasileiros como bem lembra Celso Furtado: em 1922 tivemos a semana de arte moderna em São Paulo, mas, em 1928, Paulo Prado editaria o pessimista Retrato do Brasil. De um lado, Mario de Andrade fizera a descoberta do Brasil a partir da cultura popular e da Amazônia, mas, pouco antes, Oliveira Viana decretara a ideologia conservadora e militarista expressa especialmente em Populações Meridionais do Brasil (1920). Em 1924 descobrimos o antropofagismo oswaldiano, mas em 1937 sofreríamos o intervencionismo do Estado Novo (HÖHLFELDT, 1999, p. 38).

A antropofagia oswaldiana, surgida no Clube de Antropofagia e divulgada pela revista de mesmo nome, lançada em 1928 como Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, propõe que olhemos para o primitivo e que tenhamos uma visão crítica da herança ocidental da nossa cultura estabelecida, desconstruindo-a e apropriando de forma criativa a antropofagia como forma de nos reinventarmos.

Baseados na antropofagia cultural, os tropicalistas constituíram seus preceitos confrontando a seriedade acadêmica e a política institucionalizada como forma de agregar elementos nacionais e estrangeiros na produção de uma arte essencialmente brasileira, oriunda de um país com identidades plurais. Desta forma, ao incorporar e digerir experiências internacionais, devolvendo uma arte com linguagem e símbolos nacionais, os tropicalistas refutavam as acusações de que o movimento era colonizado. Eles foram precursores do *BRock* (DAPIEVE, 1995), que também é híbrido, reinventando vários estilos, fazendo uma antropofagia cultural de referências musicais nacionais e internacionais, culminando nos anos 1980 em um fenômeno de grande importância para a história cultural e política do país.

Em um período de abertura política, após anos de ditadura militar, o *rock* se tornou a voz da juventude que ficara calada devido à censura. Antes disso, o gênero havia tentado se estabelecer nos anos 1970. Os *Mutantes*, por exemplo, participaram do Movimento Tropicalista na década de 1960. Eram eles Rita Lee e os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista – este se casaria com Rita. Utilizando-se da fórmula MPB e *rock*, o grupo que ainda contaria com Liminha e Dinho, gravou uma série de discos no início dos anos 1970 que o potencializou como

“o primeiro do *rock* brasileiro no sentido exato da expressão” (DAPIEVE, 1995, p. 18). Em 1977, Rita Lee separou-se de Arnaldo e juntou-se ao grupo *Tutti-Frutti*.

Outras bandas apareceram com destaque no *rock* setentista como *O Terço*, *Joelho de Porco* e *Moto Perpétuo*. O mais revolucionário, porém, foi o conjunto *Secos & Molhados* de Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo. Com a figura andrógina de Ney, “os *Secos & Molhados* quase estabeleceram de vez a fatia *rock* dentro do panorama brasileiro. Talvez tivessem conseguido se tivessem sobrevivido mais tempo” (DAPIEVE, 1995, p. 22). O fato é que o grupo se desmembrou após desentendimentos acerca de questões financeiras. Por conseguinte, Ney Matogrosso partiu para a carreira solo e tornou-se um astro da MPB.

Enquanto o “abrasileiramento do *rock* internacional sugerido pelos tropicalistas se deu no *hard-agreste* de Alceu Valença, no *pós-tropicalismo* dos Novos Baianos e no *pop-bucólico* do Clube da Esquina” (ALEXANDRE, 2002, p. 132), o baiano Raul Seixas potencializou o *rock and roll* a ponto de ser chamado de “patriarca do *BRock*” (DAPIEVE, 1995, p. 21). Desde 1959 na cena alternativa baiana, Raul mudou-se para o Rio de Janeiro em 1967 e gravou com a sua banda, *Os Panteras*, seu primeiro LP.

Após alguns fracassos, Raul seguiu carreira solo e tornou-se parceiro musical de Paulo Coelho. Na década de 1970, com *hits* como *Ouro de Tolo* (1973), *Metamorfose Ambulante* (1973) e *Eu nasci há 10 mil anos atrás* (1976), Raul Seixas alcançou o grande público e se tornou um dos maiores sucessos da história da música brasileira (ALVES, 2002). Um porta-voz da contracultura no Brasil, propondo um modelo de sociedade alternativa mística e anárquica em consonância com o que era pregado pelos *hippies*, Raul Seixas lançou em 1974 o LP *Gita* e cativou o público com a letra de *Sociedade alternativa*: “Viva! Viva!/ Viva a sociedade alternativa!/ Viva o Novo Aeon!/ [...] / Se eu quero e você quer/ Tomar banho de chapéu/ Ou esperar Papai Noel/ Ou discutir Carlos Gardel/ Então vá, faça o que tu queres/ Pois é tudo da lei” (“Sociedade Alternativa”, Raul Seixas e Paulo Coelho, *Gita*). Em decorrência do alcoolismo, o artista desenvolveu problemas de saúde que culminaram em sua morte por pancreatite aguda em 1989.

Dapieve (1995) entende que, no final da década de 1970, os fãs do *rock* nacional ainda aguardavam pelas bandas que transformariam a cena musical do país e colocariam o *rock* brasileiro no mesmo patamar que o dos outros países ocidentais. A banda *A Cor do Som*, oriunda dos *Novos Baianos*, gravou um LP instrumental em 1978 e, apadrinhada por Moraes Moreira, participou do Festival de Montreux, na Suíça, onde gravou um disco ao vivo. Com proposta instrumental, o conjunto conseguiu grande sucesso junto ao público, mas não se manteve no mesmo patamar quando, após pressão mercadológica, optou pelos vocais.

No mesmo período, a banda mineira *14-Bis*, “braço *rock*/jovem dos artistas mineiros que começaram a despontar no Clube da Esquina” (ALEXANDRE, 2002, p. 36), entusiasmou o público com *hits* que fizeram sucesso e shows organizados nos mínimos detalhes – um modelo de avião 14-Bis era levado para as apresentações ao vivo. Dapieve (1995) explica que, embora o primeiro LP tenha causado a sensação de que a banda colocaria o *rock* brasileiro no mapa a partir dos anos 1980, a situação mudou nos discos seguintes e a ausência de uma ruptura com os estilos e conceitos predominantes da época acabou preponderando para a continuação do modelo setentista (ALEXANDRE, 2002) de se fazer *rock*. A cena mudaria somente nos anos 1980.

2.2 Faça você mesmo

O *rock* brasileiro na década de 1980 é emblemático por ter sido a expressão da juventude em um período de redemocratização do país. “As letras têm inegável valor documentário e a análise sobre seu conteúdo se pauta em perspectivas que, não por acaso, remontam ao período” (GRANGEIA, 2018, p. 358). É por esse motivo que, ao falarmos de Renato Russo, precisamos de antemão entender que o artista faz parte de todo um contexto propício para o engajamento do *rock* nacional como voz de uma juventude sedenta por liberdade de expressão. Ao analisar qualquer banda ou artista, seja através de um *rock* mais voltado para o *punk* ou para o *pop*, é preciso explicar que o movimento brasileiro tem uma raiz na simplicidade *punk* do “faça você mesmo” (ESSINGER, 1999).

Mesmo cinco anos atrasado, o *rock* brasileiro que mostrou a cara no início dos anos 80 e firmou os pés no cenário musical no decorrer da década era filho direto do verão inglês de 1976, o famoso verão *punk*, aquele no qual os *Sex Pistols* deram uma cusparada certa no olho do *establishment* roqueiro e começaram tudo de novo (DAPIEVE, 1995, p. 25).

No Brasil, o *punk* ganhou destaque a partir de 1977 na periferia de São Paulo com adolescentes distantes do sonho de consumo da classe média. As gangues roqueiras se formaram em vários bairros da cidade e a trilha sonora era o *punk rock* ao som de *Sex Pistols*, *Ramones*, *The Jam*, entre outros. Através da imprensa e da coletânea “A Revista Pop Apresenta o *Punk Rock*”, os garotos paulistanos tiveram contato com o que ocorria internacionalmente e com a filosofia do “faça você mesmo” em contraposição aos arranjos elaborados pelas grandes produções do *rock* progressivo. Vale ressaltar que no caso brasileiro a revolta dos adolescentes não se dá contra o *rock* progressivo, mas especialmente contra a música popular brasileira que agrupava e consagrava grandes artistas no mercado e na mídia.

Das várias gangues adolescentes do subúrbio paulistano, uma era da Vila Carolina e liderada por Clemente Tadeu Nascimento. Posteriormente as outras gangues da região se uniram em uma só: *Carolina Punk*. Com o *punk* se disseminando pela região, os fãs puderam compartilhar novidades, experiências e, claro, formar os primeiros grupos de *punk rock* como *AI-5* e *Restos de Nada* – este idealizado por Clemente. O primeiro show aconteceu em um porão de uma casa em construção no Jardim Colorado, Zona Leste de São Paulo.

Com a inclinação do *Restos de Nada* para a militância socialista, Clemente deixou a banda e formou o *Condutores de Cadáver* ao lado de Indião, Callegari e Marcelino. Mais tarde, precisamente em 1981, os dois últimos e o próprio Clemente formaram o grupo *Os Inocentes*. Ao mesmo tempo, o jovem Redson Pozzi apareceu na cena paulistana com a sua banda, *Cólera*, refutando a violência gratuita dos *punks* e propondo uma música simples com mensagens politizadas inspiradas no *The Clash*. Acompanhando tudo de perto, o cantor e compositor Antônio Senefonte, conhecido popularmente como *Kid Vinil*, integrante do grupo *Verminose*, divulgava o *punk rock* em seu programa na FM Excelsior. Dessa forma, o *punk* ganhou popularidade entre os paulistanos com maior organização, shows e, inclusive, uma loja na região central: *Punk Rock Discos*.

Ao mesmo tempo em que eram reconhecidos pela indumentária, formada por jaquetas militares, camisetas rasgadas, coturnos e cortes de cabelos agressivos, os *punks* também se tornaram uma ameaça pela violência de alguns adeptos do gênero. Com códigos próprios e letras fortes, os grupos passaram a se apresentar em festivais itinerantes em bairros periféricos e ao organizar suas próprias agendas “batizando os eventos de ‘Grito Suburbano’, oficializaram o *punk rock* como linguagem da adolescência proletária” (ALEXANDRE, 2002, p. 66). Os grupos se multiplicaram de tal forma que fica difícil citá-los em poucas linhas. Em 1982, pelo selo independente da *Punk Rock Discos*, foi lançado o álbum *Grito Suburbano* com doze músicas de três bandas: *Olho Seco*, *Cólera* e *Os Inocentes*.

Outra questão importante é a rivalidade entre os *punks* paulistanos e os do ABC, onde “o surgimento do *punk* coincidiu com o auge dos movimentos sindicalistas, concentrados na região, o que deu uma conotação social forte à contenda: os *punks* do ABC se julgavam ‘engajados’ e tratavam os equivalentes da *city* como *boys*” (ALEXANDRE, 2002, p. 66-67). O fato é que os paulistanos encaravam a rivalidade da mesma forma ao definir os rivais do ABC como “trogloditas desinformados” (ALEXANDRE, 2002, p. 67), ocasionando em mais rupturas entre os grupos.

É preciso ressaltar o contexto histórico do Brasil no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, afinal ao mesmo tempo em que a abertura política e o pluripartidarismo em tempos de

ditadura militar traziam esperança, a crise financeira, a inflação e o desemprego geravam revolta na juventude operária. Por conseguinte, a ascensão dos *punks* e do sindicalismo ocorreu de forma paralela, inclusive com grupos, como *Os Garotos Podres*, tocando “num show em prol do fundo de greve do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André” (GRANGEIA, 2018, 363).

Estes garotos sabem que o futuro não é nada promissor, tanto para eles como para seus semelhantes, tão pobres e oprimidos quanto eles. Então, unidos na força da adolescência, resolveram botar a boca no trombone, exigindo justiça para todos. Se for perguntado aos *punks* qual é a mensagem do movimento, eles responderão com palavras de manifesto que: “o *punk* surgiu numa época de crise e desemprego, e com tal força, que logo espalhou-se pelo mundo. E que cada um, à sua realidade, adotou o protesto *punk*, externando um sentimento de descontentamento que já existia atravessado na garganta de uma certa ala jovem, das classes menos privilegiadas do mundo” (BIVAR, 1982, p. 95-96).

O jornalista Antonio Bivar, autor do livro “O que é *punk*”, conheceu o *punk rock* enquanto morava na Inglaterra e se aproximou dos adolescentes paulistanos para ajudar na divulgação da tendência musical e comportamental pelo Brasil. Em 1982, perseguidos pela imprensa como delinquentes juvenis, os *punks* resolveram responder com uma carta de protesto organizada por Clemente, integrante de *Os Inocentes*. Na revista *Gallery Around*, Antonio Bivar publicou uma reportagem com um manifesto *punk*, onde Clemente rompe definitivamente com a música popular brasileira:

Nós, os *punks*, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra de Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com uma outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de *punk rock* todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes – e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles a veem, do alto, mas que não sentem na carne, como nós. E também choram de alegria, quando contam o dinheiro que ganham. Nós, os *punks*, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarce, pois não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais, que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para 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 (CLEMENTE *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 170-171).

Neste contexto, Bivar e Callegari organizaram o 1º Festival *Punk* de São Paulo em novembro de 1982 no recém-inaugurado Sesc Pompeia. O evento, conhecido como “O começo do fim do mundo”, contou com vídeos, lançamento do livro de Bivar, além da apresentação de

Os Inocentes e outras 19 bandas. “Gravados precariamente num *tape deck*, os shows resultaram no disco, com o nome apocalíptico do festival, para o qual o grupo de Clemente contribuiu com uma faixa, *Salvem El Salvador*” (DAPIEVE, 1995, p. 168). O festival, no entanto, acabou em pancadaria entre as gangues e repressão policial, o que motivou a desintegração do *punk* na cena paulistana.

No mesmo período, novembro de 1982, em que os *punks* lotavam o Festival e, com letras e músicas, exploravam o choque de valores, além da inadequação com as instituições oficiais, os brasileiros elegeram governadores após quase duas décadas sem direito ao voto. Os *Ratos de Porão* ainda não eram um fenômeno no período do Festival, mas se tornariam uma das maiores bandas de *punk rock* do Brasil justamente após o movimento se dissipar na cena paulistana. Formados em 1981, ainda com Chiquinho nos vocais, os *Ratos de Porão* gritavam hinos de protesto como “Brasil Comunista”, “Farsa Nacionalista” e “Novo Vietnã”. A formação clássica, com João Gordo nos vocais, Jão na guitarra, Jabá no baixo e Betinho na bateria só se daria alguns anos depois. Nos anos da Constituinte, entre 1986 e 1987, a banda lançou a canção *Plano Furado* como crítica ao Plano Cruzado do Governo Sarney (1985-1990), trazendo fortes versos como: “Planejaram febrilmente o Brasil ia mudar/ Congelaram a pátria amada/ Botaram as coisas no lugar/ Todo mundo, o mundo inteiro/ Essa farsa engoliu/ O povo se fodeu e o Brasil faliu/ Deu tudo errado/ Plano Furado” (“Plano Furado, RxDxPx, *Cada dia mais sujo e agressivo*). No final da década, a banda caminhou para o *heavy metal* e João Gordo se tornou símbolo do *rock* nacional por não ter “papas na língua” (ALVES, 2002).

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, o *punk rock* ganhava notoriedade com a banda *Coquetel Molotov*, tendo realizado seu primeiro festival em 1983 com a participação das bandas paulistanas *Ratos de Porão* e *Os Inocentes*. Assim como em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outras capitais, a cena se dava entre garotos do subúrbio, com críticas claras à opressão do capitalismo.

Em Brasília, o *punk* aconteceu de uma forma peculiar, encontrando eco entre filhos de diplomatas, servidores públicos, professores universitários, entre outros. Na Colina, local em que se encontrava um conjunto de quatro blocos de prédios para professores residirem dentro do campus da Universidade de Brasília, os jovens se agruparam e formaram uma cena musical que ultrapassaria as fronteiras do Planalto Central e alcançaria sucesso nacional com as bandas *Legião Urbana*, *Capital Inicial* e *Plebe Rude*.

A filosofia do “faça você mesmo” germinada em São Paulo logo se espalhou pelo Brasil, e o *rock*, enfim, tornou-se um fenômeno nacional. No início dos anos 1980, nos famosos festivais da Canção da Rede Globo, o *rock* finalmente ganhou espaço. Em 1981, Lucinha Lins

recebeu vaias ao vencer o *MPB-Shell Especial* com a música *Purpurina* de Jerônimo Jardim, pois o público preferia *Planeta Água* de Guilherme Arantes – que fizera parte do grupo *Moto Perpétuo* nos anos 1970. No mesmo festival, o grupo *Gang 90 & As Absurdetes*, de Júlio Barroso, chegou à final com a música *Perdidos na Selva*, estabelecendo as bases da *new wave* no Brasil.

Alexandre (2002, p. 86) salienta que “o rótulo ‘*new wave*’ foi criado para poder abrigar as bandas surgidas mais ou menos na esteira do *punk rock* que não se identificavam com as limitações musicais e estéticas do gênero”. Nas palavras do autor, todos os estilos com influências diretas do *punk rock* ganharam rótulos de *new wave* ou *pós-punk*.

Os *waves* faziam *pop rock* elementar, às vezes alegre e bobinho, mas sempre ganchudo, como o *B-52s* ou o próprio *Police*. Os *pós-punks*, em bandas como o *XTC*, *Gang of Four* e *Japan*, mexiam com “arte” e apostavam no circuito alternativo como meio de divulgação. Nos Estados Unidos, o termo “*new wave*” servia para abrigar do *pop* desmiolado das *Go-Go’s* ao *punk-artístico* do *Talking Heads*. Na Inglaterra, a *new wave* rapidamente se fundiu ao *tecnopop* de bandas influenciadas por *Roxy Music* e *David Bowie*, resultando em gente como *Duran Duran*, *Gary Numan* e outros (ALEXANDRE, 2002, p. 87).

O *pop/rock* que desponta no Brasil carrega justamente essa herança musical e passa a ser consumido por jovens que estabelecem uma relação de percepção de mundo em um contexto histórico de abertura política e uma possibilidade da liberdade de expressão após a rigidez da censura nos “anos de chumbo”. Nos próximos tópicos, falaremos das bandas que ascenderam no *rock* nacional durante a década de 1980.

2.3 O Rock no Rio de Janeiro

Alexandre (2002) explica que o Rio de Janeiro foi palco do surgimento de um novo comportamento jovem, despolitizado, romântico e de bom humor, proveniente da liberdade de linguagem. O *rock* tornou-se a ferramenta que canalizou e divulgou esta nova forma de sentir e pensar o mundo. Esta tendência se espalhou entre os jovens como uma forma de expressão artística através do experimentalismo estético dos grupos musicais.

Ainda nos anos 1970, três jovens faziam parte de uma banda de *rock* pouco conhecida, o *Vimana*. Eram eles Ritchie, Lobão e Lulu Santos – este, fã declarado dos *Mutantes*. O *Vimana* não conseguiu grande repercussão, mas é lembrado pelo brilhantismo dos seus músicos que despontaram com carreiras de sucesso na década seguinte.

Lulu Santos, por exemplo, saiu do grupo em 1977 e atravessou várias fases até finalmente ser contratado pela gravadora Warner, em 1981, após criar um “rockinho urgente, cheio de sentimento, que ganharia letra do jornalista Nelson Motta” (DAPIEVE, 1995, p.44).

Trata-se da canção *Tesouros da Juventude*, composta em 8 de dezembro de 1980, dia do assassinato de John Lennon. Com a produção de Liminha, ex-Mutantes, Lulu Santos gravou alguns compactos e finalmente conseguiu seu primeiro LP, *Tempos Modernos*, em 1982, trazendo clássicos como *De Repente Califórnia* (tema do filme *Menino do Rio*, do mesmo ano), *Palestina*, *Tempos Modernos*, entre outros. Consolidado com uma imagem roqueira, muito devido à ajuda de Liminha, Lulu Santos se consolidou na carreira e continuou produzindo *hits* que se tornaram verdadeiros sucessos no decorrer da década de 1980.

O inglês Richard David Court, popularmente conhecido como Ritchie, veio para o Brasil na década de 1970 influenciado por amizades como Rita Lee e o já citado Liminha, ainda baixista dos *Mutantes*. Participou de algumas bandas, inclusive o *Vimana*, deu aulas de inglês e construiu seu repertório musical com o poeta Bernardo Vilhena. Em 1983, após contrato com a gravadora CBS, o artista “estourou” (ALEXANDRE, 2002) com o compacto da canção *Menina Veneno*, conseguindo vender 500 mil cópias e, logo depois, outras 700 mil com o lançamento de seu primeiro LP, *Voo do Coração*. Dapieve (1995, p. 42) explica que “o sucesso foi tamanho, que durante um bom tempo ninguém mais aguentava ouvir Ritchie ou ouvir falar nele”. O fato é que o músico inglês, estigmatizado pelo grande sucesso do *hit Menina Veneno*, não atendeu as expectativas do público nos álbuns seguintes e colecionou uma série de fracassos que encolheram o tempo da sua carreira (ALEXANDRE, 2002).

Após o fim do *Vimana* em 1978, Lobão se dedicou como baterista de aluguel para vários artistas, dentre eles Marina. Através dela conheceu a trupe *O Asdrúbal trouxe o trombone*, durante apresentações no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro. Entre as peças e os shows, a turma do teatro, encabeçada por Evandro Mesquita, fazia um som com Lobão e o guitarrista Ricardo Barreto. Sem grandes pretensões, resolveram fazer um show performático em um bar na região de São Conrado, ao lado de Zé Luiz, Guto Barros e Junno Homrich. Dapieve (1995) destaca que o sexteto estreou em fevereiro de 1981 e a repercussão foi tão grande que logo os jovens resolveram formar uma banda: *Blitz*.

Em janeiro de 1982, o grupo ganhou visibilidade e se tornou um fenômeno, misturando músicas e esquetes teatrais no Circo Voador, na Praia do Arpoador, Rio de Janeiro. Foi neste cenário que a atriz Patrícia Travassos, esposa de Evandro Mesquita, deu a ideia de incorporar duas vocalistas à *Blitz* – Márcia Bulcão e Fernanda Abreu foram escolhidas. Alexandre (2002) explica que é comum o entra e sai de artistas em bandas de *pop/rock* e não foi diferente com a *Blitz*. Com Evandro, as duas vocalistas, Barreto, Lobão, Antônio Pedro Fortuna e Willian Forghieri, a banda conseguiu contrato com a EMI-Odeon e lançou o compacto *Você não soube me amar*, em julho de 1982. “A música era tudo que as rádios não tocavam na época: linguagem

coloquial, urbana, um *pop* muito bem-feito, mais falado que cantado. Mais de dez anos depois, muitos de seus versos estão incorporados ao modo de falar do carioca” (DAPIEVE, 1995, p. 56).

Em setembro daquele ano, a banda lançou seu primeiro LP, *As aventuras da Blitz*, que teve duas músicas censuradas por causa de palavras consideradas grosseiras (ALEXANDRE, 2002), como “peru” e “bundando”. Ao mesmo tempo, problemas internos começaram a atrapalhar a jornada do conjunto e Lobão rompeu definitivamente com a *Blitz* para gravar seu primeiro LP solo pela RCA: *Cena de Cinema*. Após passar por alguns conflitos com a produtora, Lobão ficou um tempo sem gravar discos, renegociou seu contrato e lançou uma banda: *Lobão e os Ronaldos*. Em 1984, o grupo de Lobão, que ainda contava com Guto Barros, Alice Pink Punk, Odeid Pomerancblum e Baster Barros, gravou um LP que dialogava com a *new wave* e o *tecnopop* com o título de *Ronaldo foi pra guerra*. A banda, no entanto, terminou logo em seguida, após problemas entre os integrantes.

No decorrer dos anos 1980, a *Blitz* era um sucesso de mídia e levava multidões aos espetáculos. Dapieve (1995) afirma que o álbum *Radioatividade*, lançado em 1983, manteve o patamar do primeiro. A ótima fase fora premiada com a participação no primeiro *Rock In Rio*, em janeiro de 1985. Antes disso, no entanto, a banda lançara o seu terceiro LP, *Blitz 3*, que não conseguiu a repercussão dos anteriores. Assédio, competitividade e exposição demasiada fragmentaram a banda de tal forma que não houve um quarto disco e a *Blitz* encerrou suas atividades em 1986 (DAPIEVE, 1995).

Lobão, embora em capa de jornais por prisões devido ao seu envolvimento com drogas, manteve a carreira solo na segunda metade da década de 1980 e gravou discos brilhantes como *O Rock errou*, *Vida Bandida*, *Cuidado!* e *Sob o sol de Parador*. Com boas músicas de protesto, shows politizados e até mesmo um crime eleitoral ao participar do Domingão do Faustão com indumentárias do Partido dos Trabalhadores (PT) e discurso a favor de Lula justamente na tarde de 17.12.1989 (momento em que ocorria o segundo turno das eleições presidenciais em que Fernando Collor de Mello derrotaria Luiz Inácio Lula da Silva), Lobão se eternizou como uma das figuras mais icônicas da história do *rock* brasileiro.

O Rio de Janeiro tornou-se um dos maiores centros de expansão da cultura jovem na década de 1980. O fenômeno começou com a inauguração de um centro cultural, o Circo Voador, na Praia do Arpoador, projeto idealizado para o verão de 1982 por Perfeito Fortuna, Márcio Calvão e Maurício Sette – todos envolvidos com o teatro. No mesmo contexto, a Rádio Fluminense FM foi inaugurada, em março de 1982, com o objetivo de apresentar ao público

roqueiro os trabalhos de bandas iniciantes como *Kid Abelha & os Abóboras Selvagens*, *Os Paralamas do Sucesso*, *Barão Vermelho*, entre outras.

Palco de apresentação de grandes bandas de *pop/rock*, como a *Blitz*, o Circo Voador foi desmontado da praia ao final do verão de 1982, mas no fim do mesmo ano ganhou uma nova residência no bairro da Lapa e, idealizado segundo Alexandre (2002, p. 104) como um “projeto semanal, o *Rock Voador*, concebido pela apresentadora Maria Juçá, pretendia levar ao público carioca os shows das novas bandas que se ouviam na Fluminense FM – uma tabelinha simples e efficientíssima”. A junção da Rádio com o Circo permitia ao público assistir as apresentações dos artistas ouvidos na Fluminense FM e vice-versa, o que também dava visibilidade aos grupos e despertava o interesse das gravadoras.

É neste cenário que surge uma das maiores bandas da história do *rock* brasileiro: *Barão Vermelho*. Formada pelos colegas de escola Flávio Augusto na bateria e Maurício Carvalho no teclado, além de Roberto Frejat na guitarra, o grupo procurava um vocalista quando recebeu a indicação do nome de Cazuzza através de Leo Jaime. O grupo logo começou a se apresentar e surpreendeu o público com o talento de Frejat na guitarra e de Cazuzza nos vocais. Com letras fortes sobre os problemas adolescentes, a banda gravou uma fita demo que caiu nas mãos de Ezequiel Neves na Som Livre. João Araújo, diretor e fundador da gravadora, também era o pai de Cazuzza e se negava a gravar o próprio filho. Convencido da qualidade da banda, Ezequiel recorreu ao colega Guto Graça Mello para insistir junto ao diretor e este finalmente cedeu. Em setembro de 1982 foi lançado LP *Barão Vermelho*, com *hits* como *Down em mim*, *Billy Negão* e *Todo amor que houver nessa vida*.

No álbum *Barão Vermelho 2*, de 1983, os rapazes buscaram aperfeiçoamento técnico e, mais seguros de si, emplacaram o sucesso *Pro dia nascer feliz*. Dois astros da MPB, Caetano Veloso e Ney Matogrosso, foram fundamentais para colocar o Barão Vermelho na vitrine do *rock* nacional com as gravações de *Todo amor que houver nessa vida* e *Pro dia nascer feliz*, respectivamente. No ano seguinte, a banda foi convidada para participar da trilha sonora do filme *Bete Balanço* do diretor Lael Rodrigues. A história da roqueira Bete, interpretada por Débora Bloch, atraiu mais de 1,4 milhões de espectadores para os cinemas. A música-tema, *Bete Balanço*, do Barão Vermelho, fez um sucesso estrondoso e abriu espaço para o *rock* brasileiro na mídia e para as massas de jovens (DAPIEVE, 1995). O terceiro disco, *Maior Abandonado*, de 1984, foi muito bem recebido pela crítica e rendeu ao grupo uma participação no *Rock In Rio* em janeiro de 1985.

Com muitas excursões pelo Brasil, o *Barão Vermelho* se desintegrou em julho do mesmo ano após conflitos entre Cazuzza e o resto do grupo. Na esteira desses acontecimentos,

Cazuza gravou seu primeiro disco solo, *Exagerado*, em novembro de 1985. Enquanto Cazuza partia para sua fase MPB, o *Barão Vermelho* radicalizava no *rock* com Frejat assumindo o papel de vocalista. “Na carreira solo, Cazuza explorou outros ritmos além do *rock* e do *blues*, como a bossa nova e o samba, e gravou seis discos – incluindo um ao vivo, um duplo e um póstumo” (GRANGEIA, 2016, p. 21).

Em *Ideologia*, lançado em 1988, Cazuza compôs *Brasil* ao lado de George Israel e Nilo Romero, e “a música se tornou o hino oficioso de um país sem ética” (DAPIEVE, 1995, p. 79). Se por um lado a música pedia que o Brasil mostrasse sua cara, por outro, Cazuza demonstrava seu patriotismo no seguinte verso: “Grande Pátria desimportante/ Em nenhum instante/ Eu vou te trair” (“Brasil”, Cazuza, George Israel, Nilo Romero, *Ideologia*). A canção foi regravada por Gal Costa e se tornou tema de abertura de uma importante novela da Rede Globo em 1988, *Vale Tudo*, de Gilberto Braga. “À revelia de seu autor, *Brasil* se tornou trilha do horário eleitoral do candidato a presidente Fernando Collor. O *hit* foi usado para embalar cenas de miséria e reuniões políticas na primeira campanha presidencial após quase três décadas” (GRANGEIA, 2016, p. 22). Cazuza, com o vírus *HIV*, estava internado nos Estados Unidos no período da campanha eleitoral de 1989 e repudiou a utilização da música pelo candidato Fernando Collor.

Antes desse acontecimento, em parceria com Arnaldo Brandão, Cazuza lançara a canção *O tempo não para*, que mais parecia uma continuação da canção citada acima: “Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro/ Transformam um país inteiro num puteiro/ Pois assim se ganha mais dinheiro” (“O tempo não para”, Cazuza, Arnaldo Brandão, *O tempo não para*). Em fevereiro de 1989, Cazuza foi internado na Clínica São Vicente, no Rio de Janeiro, de onde só saía para gravar o álbum duplo *Burguesia*, algumas vezes deitado em uma maca, ou em ocasiões especiais, como a entrega do Prêmio *Sharp*, em que ele apareceu em cadeira de rodas. O álbum chegou às lojas em agosto de 1989 como o “fruto de uma enorme vontade de viver, ou melhor, de transcender a vida através da arte, mas, por outro lado, era artisticamente inconsistente. Era até cruel notar que o que faltava ao disco era justamente vigor, pois não poderia ser de outro jeito” (DAPIEVE, 1995, p. 80).

Em uma entrevista para Marília Gabriela, em 1988, Cazuza admitiu que as críticas sociais e políticas em suas canções ocorreram por influência de Renato Russo. A letra de *Burguesia* é a mais pesada e radical de Cazuza: “A burguesia fede/ A burguesia quer ficar rica/ E enquanto houver burguesia/ Não vai haver poesia” (“Burguesia”, Cazuza, *Burguesia*). O fato é que, colocando-se como pertencente de uma burguesia que ele acusa de desalmada, tentando se retratar e convocando uma revolução, Cazuza deixa neste disco, especialmente na música *Burguesia*, suas últimas mensagens antes de falecer em julho de 1990.

Outra banda surgida no Rio de Janeiro nos anos 1980 é *Os Paralamas do Sucesso*. Formado inicialmente (1979) por Herbert Vianna na guitarra e Bi Ribeiro no baixo, além de Vital Dias na bateria, o conjunto ensaiava na casa da avó de Bi, Dona Ondina, em Copacabana, o que inspirou a letra da canção *Vovó Ondina*. Herbert Vianna morou em Brasília com seu pai militar e fez amizade com Renato Russo – por isso os *Paralamas* apadrinhariam a *Legião Urbana* no futuro. O grupo ficou disperso algum tempo e se reuniu novamente em 1981 para uma apresentação na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Vital não compareceu à apresentação e João Barone foi convidado para ser o baterista. Assim aconteceu a formação original do trio: Herbert Viana, Bi Ribeiro e João Barone.

Em 1982, o grupo gravou uma fita demo com algumas canções que faziam sucesso em seu repertório como *Patrulha Noturna*, *Encruzilhada Agrícola-Industrial*, *Vital e sua moto* e *Solidariedade não* – esta última censurada por criticar o golpe militar polonês liderado por Jaruzelwski. A fita foi divulgada pela Fluminense FM e a canção *Vital e sua moto* se tornou um dos maiores sucessos do período, sendo responsável, inclusive, pela assinatura da banda com a gravadora EMI-Odeon para o lançamento de um compacto em 1983 com a própria música no lado A e *Patrulha Noturna* no B. Antes disso, contudo, a banda se apresentou na “Primeira noite *punk* do Rio de Janeiro” (ESSINGER, 1999), no Circo Voador. Jovens assumidamente inspirados no *new wave*, simpáticos ao *punk*, *Os Paralamas do Sucesso* foram bem aceitos pelo público, sobretudo quando cantaram a clássica música *Veraneio Vascaína* de dois *punks* de Brasília: Renato Russo e Flávio Lemos (tema do terceiro capítulo).

Após lançar o primeiro álbum, *Cinema Mudo* (1983) e o segundo, *O passo do Lui* (1984), a banda se tornou um fenômeno nacional, a ponto de se apresentar 120 vezes pelo Brasil no mesmo ano. O ápice ocorreu quando o grupo foi aclamado em suas duas participações no *Rock In Rio* de 1985, e ao fazer dois shows na mesma noite no Gigantinho, em Porto Alegre, para 17 mil pessoas em cada espetáculo. O terceiro LP, *Selvagem?* (1986), misturava ritmos e foi puxado pelo sucesso de *Alagados*: “E a cidade/ Que tem braços abertos num cartão-postal/ Com os punhos fechados/ Da vida real/ Lhes nega oportunidades/ Mostra a face dura do mal/ Alagados/ *Trenchtown*/ Favela da maré/ A esperança não vem do mar/ Nem das antenas de TV” (“Alagados”, Herbert Viana, Bi Ribeiro, João Barone, *Selvagem?*). A música, com claras influências de sonoridades africanas e consciência social na letra, tornou-se o hino de um disco mestiço que fez a banda deslanchar em uma carreira internacional sem precedentes na história do *rock* brasileiro (DAPIEVE, 1995).

Segundo Grangeia (2018, p. 373), “a alta concentração de renda não era uma percepção subjetiva; o país entrara naquela década com coeficiente de Gini 0,584 (1981) e a encerrou com

tal medida de desigualdade de renda no patamar de 0,614 (1990)”. O autor explica que o índice 1 seria de desigualdade máxima e a banda, liderada por Herbert Viana, mostrava-se sensível a este tema, inclusive em outras músicas do mesmo álbum como *A novidade* (parceria do grupo com Gilberto Gil) e *Selvagem*, trazendo nestas canções versos como “Ó mundo tão desigual/ Tudo é tão desigual/ De um lado esse carnaval/ De outro a fome total” (“A novidade”, Gilberto Gil, Herbert Viana, Bi Ribeiro, João Barone, *Selvagem?*) e “A cidade apresenta suas armas/ Meninos nos sinais, mendigos pelos cantos/ E o espanto está nos olhos de quem vê/ O grande monstro a se criar” (“Selvagem”, Herbert Viana, Bi Ribeiro, *Selvagem?*), respectivamente.

O sucesso internacional de *Os Paralamas do Sucesso* levou o grupo a gravar um disco ao vivo no Festival de *Montreaux*, Suíça, em 1987. Em seguida, eles lançaram seu quinto LP, *Bora Bora* (1988), e o sexto, *Big Bang* (1989). Foi neste disco que *Os Paralamas* lançaram a canção *Perplexo* com mais recados importantes sobre o contexto político: “Mandaram avisar/ Que agora tudo mudou/ Eu quis acreditar/ Outra mudança chegou/ Fim de censura, do dinheiro, muda nome, corta zero/ Entra na fila de outra fila pra pagar” (“Perplexo”, Herbert Viana, *Big Bang*). Alexandre (2002) explica que, com letras críticas e miscigenação de gêneros musicais, o conjunto se estabeleceu na história da música popular brasileira ao ponto de virar a década de 1990 com a mesma força dos anos 1980 – feito conseguido somente por outras bandas relevantes como *Titãs* e *Legião Urbana*.

O Rio de Janeiro foi um motor da história do *rock* brasileiro. Certamente o festival *Rock In Rio*, realizado entre 11 e 20 de janeiro de 1985, foi causa e efeito da amplitude que o *rock* nacional ganhou na cidade maravilhosa. O evento, trazido ao Brasil por Roberto Medina, então presidente da agência Artplan, ocorreu em um terreno de 240 mil metros quadrados em Jacarapaguá, zona oeste do Rio, perto do Riocentro, onde foi construída a “Cidade do *Rock*” (ALEXANDRE, 2002). Com 14 atrações internacionais e 15 nacionais, o *Rock In Rio* teve ampla cobertura midiática e institucionalizou a cultura jovem no Brasil em um contexto político de redemocratização.

Mesmo sem eleição direta para Presidente, no dia 15.01.1985, durante o Festival, o Brasil conheceu seu primeiro Presidente civil desde o longínquo Governo de João Goulart na década de 1960. Tratava-se de Tancredo Neves. Como desdobramento, os shows do quinto dia do *Rock in Rio* foram marcados por uma euforia fora do comum e por muitas simbologias. O grupo *Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens* entrou no palco com uma grande bandeira do Brasil, Eduardo Dusek se apresentou em sua lambreta gritando “Muda Brasil!” e Cazuza cantou *Pro dia nascer feliz* dando boas-vindas ao país democrático que nascia. Pelo lado cultural, o

rock brasileiro finalmente ganhou projeção e o evento criou estilos, mudou hábitos e colocou a linguagem jovem conectada com o universo midiático (ALEXANDRE, 2002).

2.4 A cena em São Paulo

Já falamos bastante da cena paulistana através do *punk*, mas o *rock*, na cidade mais populosa do Brasil, não se resumiu apenas aos gritos dos garotos da periferia. Muito pelo contrário! Em São Paulo, precisamente no Teatro Lira Paulistana, inaugurado em 1979, encontrou-se uma geração que ganhou o rótulo de vanguarda paulistana obstinada a “perverter os caminhos da MPB” (ALEXANDRE, 2002, p. 49). Paranaense de Londrina, Arrigo Barnabé fizera sucesso na década de 1970 com a peça sinfônica *Clara Crocodilo* e seu trabalho precedeu o de Itamar Assumpção – paulista que foi criado em Arapongas/PR.

O produtor musical Wilson Souto Júnior, responsável pelo Teatro, lançou o selo “Lira Paulistana” e financiou o álbum *Beleléu Leléu Eu* (1980) de Itamar Assumpção. O trabalho representa toda a sagacidade do movimento nascente quando Itamar coloca um narrador-personagem, “Benedito João dos Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito”, e seu bando “Isca de Polícia”, em aventuras com “diálogos sempre agressivos entre os coros femininos e o canto seguro de Itamar/Beleléu” (ALEXANDRE, 2002, p. 52). Com desrespeito às regras formais da música popular brasileira, Itamar Assumpção se inspira na peça sinfônica *Clara Crocodilo* e o resultado é revolucionário. Mais tarde, quando a *Blitz* aparece com destaque no Rio de Janeiro, as semelhanças são logo apontadas pela crítica que acusa o grupo carioca de copiar a ideia dos paulistanos. “Como se Arrigo Barnabé algum dia tivesse inventado alguma coisa que *Frank Zappa* não tivesse inventado 15 anos antes” (DAPIEVE, 1995, p 57).

No Teatro Lira Paulistana, através de projetos como *Virada Paulista* e *Boca no Trombone*, novos artistas e grupos apareceram na cena. Este foi o caso do *Ultraje a Rigor*, uma banda com somente dois membros fixos: Roger Moreira nos vocais e na guitarra, e Leonardo Galasso, conhecido como Leôspa, na bateria. Os dois eram amigos e foram morar nos Estados Unidos em 1979. Voltaram para o Brasil e formaram uma banda no final de 1980 – inicialmente um conjunto para tocar em barzinhos com *covers* de *rock* dos anos 1960, depois um grupo *punk* e, finalmente, uma proposta *new wave*. Em uma festa realizada em maio de 1982, Roger e Leospa discutiam se “Ultraje” era um bom nome para a banda quando o guitarrista do *Ira*, Edgard Scandurra, passou por perto e, sem entender, perguntou: “Traje? Que traje? Traje a rigor?” (DAPIEVE, 1995, p. 108). Estava fundado o *Ultraje a Rigor*. Edgard Scandurra e seu colega, Maurício Rodrigues, entraram para o grupo e, entre 11 e 17 abril de 1983, o *Ultraje* participou do projeto *Boca no Trombone* no Lira Paulistana. Com a apresentação de *Inútil*,

assistida com euforia pelo produtor Pena Schmidt o *Ultraje a Rigor* conseguiu um contrato com a Warner.

Gravado ainda no primeiro semestre de 1983, o *single* trazia uma composição relativamente nova, surgida a partir de um balbúcio de Roger durante o banho, “algo como ‘*why don’t you/ why don’t you*’, que acabou virando ‘inútil’”. Uma concordância peculiar detectada em uma conversa com um pedreiro rendeu o refrão “a gente somos inútil”. A polêmica frase de Pelé, defendendo que brasileiro não sabia votar, inspirou o primeiro verso, “a gente não sabemos escolher presidente”; a decepção do são-paulino Roger na Copa de 1982 rendeu o último, “a gente joga bola e não consegue ganhar”. “Daí em diante foi só preparar uma lista de frustrações” – “a gente faz música e não consegue gravar/ a gente escreve livro e não consegue publicar [...] / a gente faz filho e não consegue criar/ a gente faz trilho e não tem trem pra botar” (ALEXANDRE, 2002, p. 183).

O compacto do *Ultraje a Rigor* com as músicas *Inútil* e *Mim quer tocar* foi lançado em novembro de 1983. No mesmo mês, o radialista Osmar Santos “foi um dos mestres de cerimônia do primeiro comício pró-eleições diretas, em São Paulo, e tocou *Inútil* no sistema de som, para dez mil pessoas, e aquele contexto fez toda a diferença” (ALEXANDRE, 2002, p. 183). O Partido dos Trabalhadores tinha experiência em movimentar as massas e os comícios, que eram suprapartidários, pressionavam o Congresso a votar uma emenda constitucional que permitisse eleição presidencial no ano seguinte. “Uma proposta de eleições diretas foi feita em plenário pelo deputado Dante de Oliveira, o que acabou apelidando-a de Emenda Dante de Oliveira. E o povo saiu às ruas para apoiá-la, no movimento que ficou conhecido como *Diretas Já*” (ALEXANDRE, 2002, p. 184).

Em janeiro de 1984, quase um milhão de brasileiros se reuniram na Praça da Candelária no Rio de Janeiro para protestar com o apoio do governador Leonel Brizola. No mesmo período, após um comício em Curitiba, Carlos Átila, porta-voz do presidente João Figueiredo, declarou que as manifestações desestabilizavam o processo sucessório. Foi então que o presidente do PMDB, o deputado Ulysses Guimarães, respondeu que mandaria um presente para Átila: o compacto de *Inútil*. A canção se tornou o hino daqueles protestos, mas a Emenda Dante de Oliveira foi rejeitada em 25 de abril de 1984 após a ausência de 113 deputados ao plenário – faltaram apenas 22 votos para que os brasileiros pudessem eleger um Presidente naquele período. Dois dias antes das eleições indiretas para Presidente, em 13 de janeiro de 1985, no *Rock in Rio*, os *Paralamas do Sucesso* tocaram *Inútil* da banda paulista e Herbert Viana celebrou a democracia para delírio dos fãs de *rock*. O primeiro LP do *Ultraje a Rigor*, com a saída de Edgard Scandurra, que optou pelo *Ira*, e a entrada Carlos Castello Branco, conhecido como Carlinhos, foi lançado em 1985 com um título emblemático: *Nós vamos invadir sua praia*.

Produzido por Pena Schmidt e pelo onipresente Liminha, *Nós vamos invadir sua praia* buscava um triplo sentido em seu título: o de tocar no Rio de Janeiro, o mais óbvio; o

de gozar com o preconceito da elite carioca, chocada com as hordas de suburbanos que as linhas de ônibus Norte-Sul idealizadas pelo então governador Leonel Brizola despejavam na orla da cidade a cada fim de semana ensolarado; e o de servir de metáfora para a emergência da barulhenta maioria jovem nos cenários político e cultural (DAPIEVE, 1995, p. 111).

O grupo atravessou diversos problemas e só voltou a lançar um LP dois anos depois: *Sexo!!* (1987). O álbum foi bem recebido pela crítica, trazendo canções bem humoradas e com críticas ácidas. Durante a turnê do disco, ainda em 1987, um jovem de 22 anos foi assassinado por um menor em Araçatuba/SP e Roger foi alvo de estelionato por uma mãe de uma jovem que o acusou de estupro em Chapecó/SC. Roger só seria inocentado pela Justiça quatro anos depois. No fim da década, a banda ainda participou do festival *Hollywood rock*, em 1988, quando Roger, na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, “fez um *strip-tease* parcial durante a música *Pelado*, ficando só de sunga, e encartou o verso ‘eu não estupro mulher’ no meio de *eu gosto de mulher*” (DAPIEVE, 1995, p. 115). No álbum seguinte, *Crescendo* (1988), Roger Moreira demonstrou toda a sua raiva da acusação da mãe da adolescente de Chapecó na canção *Crescendo II – A missão (Santa Inocência)*.

Como dito anteriormente, Edgard Scandurra deixou o *Ultraje a Rigor* e outras bandas para se dedicar exclusivamente ao *Ira* – “nome inspirado no grupo terrorista *IRA*, o *Irish Republican Army*, Exército Republicano Irlandês” (DAPIEVE, 1995, p. 152). Com Edgard Scandurra (guitarra), Dino Nascimento (baixo), Charles Gavin (bateria) e Marcos Valadão, vulgo Nasi (vocal), a banda ganhou a cena paulistana no início dos anos 1980 através da cartilha *pós-punk*, pois “mantinha o impacto *punk*, mas trazia aspirações artísticas maiores” (ALEXANDRE, 2002, p. 169). O grupo gravou seu primeiro compacto pela Warner em 1983. Com as saídas de Dino e Charles Gavin e as entradas de Ricardo Gasparini, o Gaspa, e André Jung, o *Ira!* incrementou o ponto de exclamação para afastar qualquer radicalismo e gravar seu primeiro LP, *Mudança de Comportamento*, em 1985. Ainda na década de 1980, o *Ira!* gravou mais dois discos: *Vivendo e não aprendendo* (1986) e *Psicoacústica* (1988). Com *hits* como *Núcleo Base*, *Ninguém Precisa de guerra*, *Envelheço na Cidade* e *Longe de Tudo*, a banda se tornou uma das mais importantes do *rock* nacional.

Nasi e Ricardo Gaspa fizeram parte da banda *Voluntários da Pátria*, um conjunto com “influências óbvias do discurso socialista do *Gang of Four*” (ALEXANDRE, 2002, p. 169-170) e “o principal grupo do *underground* paulista, ao menos em cima de um palco” (ALEXANDRE, 2002, p. 170). O compositor Thomas Pappon era o responsável pelo discurso ideológico da banda com canções como *Cadê o Socialismo?* e *Meu iô-iô* – sátira de uma coleção de *iô-iôs* lançada pela Coca-Cola naquele período.

Outras bandas alternativas de São Paulo, como *Premeditando o Breque*, *Rumo e Língua de Trapo*, se apresentavam no Teatro Lira Paulistana. Em agosto de 1982, um octeto estreou no palco do Teatro causando certa estranheza (DAPIEVE, 1995). Eram os *Titãs do Iê-Iê*, grupo formado por Marcelo Fromer, Branco Mello, Sérgio Britto, Ciro Pessoa, Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Nando Reis e Tony Belotto. Eles eram oriundos de várias bandas: *Trio Mamão*, *Maldade*, *Sossega Leão*, *Cabine C*, *Perplexos*, entre outras.

Em 1981, em um projeto chamado *Fita das Musas*, o conjunto se reuniu pela primeira vez e, após algumas apresentações, decidiu formalizar a nova banda quando André Jung assumiu a bateria para um show no Sesc Pompeia em outubro de 1982. A partir daí, com nove integrantes, os *Titãs do Iê-Iê* percorreram a cena alternativa de São Paulo com repertório próprio, visuais extravagantes e indumentárias que logo os colocaram como representantes do *new wave*. Tanto que participaram, em junho de 1983, de uma festa *new wave* no Sesc Pompeia ao lado do *Ira* e de *Kid Vinil & O Magazine*. Com a saída de Ciro Pessoa, o noneto voltou a ser octeto e os *Titãs* descartaram o “*Iê-Iê*” do nome. A maturidade veio quando a Warner gravou o primeiro álbum da banda, *Sonífera Ilha*, em 1984.

A banda teve sua configuração oficial definida com a substituição de André Jung por Charles Gavin na bateria. Tratava-se do maior grupo em número de componentes, Marcelo e Tony nas guitarras; Paulo e Nando no baixo; Sérgio nos teclados; Charles na bateria; Arnaldo, Branco, Paulo, Nando e Sérgio nos vocais. “No palco, um tribalismo instintivo foi quase imperceptivelmente substituído pelo tribalismo coreografado – com a ajuda da professora de dança e expressão corporal Sílvia Bittencourt” (DAPIEVE, 1995, p. 96). Em 1985, a banda, que chamava a atenção dos programas de TV, vezes ou outra classificada como *new brega*, entrou em estúdio para gravar seu segundo LP, *Televisão*, com produção de Lulu Santos e com o provocante *hit* que deu título ao álbum: “A televisão me deixou burro, muito burro demais/ Agora todas as coisas que eu penso me parecem iguais/ O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida/ E agora toda noite quando deito é boa noite, querida” (“Televisão”, Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Tony Bellotto, *Televisão*). Óbvio que o recado estava dado e, na esteira da vanguarda paulistana, entre *punks* e *pós-punks*, os *Titãs* entraram no cenário com críticas assíduas ao sistema.

A guinada da banda, no entanto, não seu de forma pacífica. Tony Bellotto fora detido em 13 novembro de 1985 com 30 miligramas de heroína e entregou o colega Arnaldo Antunes que foi pego com 128 miligramas da mesma droga em seu apartamento na região central de São Paulo. O primeiro foi solto após pagar fiança e o segundo ficou preso por 26 dias pelo fato da quantidade apreendida de drogas o caracterizar como traficante – crime inafiançável. Sem

anteriores criminais e com trabalho declarado, ambos responderam ao processo em liberdade. Embora a repercussão tenha sido negativa em um primeiro momento, o episódio serviu para fortalecer a banda. Em 15 de novembro de 1985, “lá estavam eles, no alto do Morro da Urca, em ação, apresentando uma música escrita por Charles Gavin como desabafo contra a prisão dos amigos” (DAPIEVE, 1995, p. 98). Trata-se da canção *A lei que eu não queria*, que depois teve o nome trocado para *Estado Violência* e que era cantada por raiva por Paulo Miklos: “Estado violência/ Deixe-me Querer/ Estado violência/ Deixe-me pensar/ Estado violência/ Deixe-me sentir/ Estado violência/ Deixe-me em paz” (“Estado Violência”, Charles Gavin, *Cabeça Dinossauro*).

A canção *Estado Violência* seria uma das muitas músicas de protesto do álbum seguinte, *Cabeça Dinossauro*, lançado em 1986. O trabalho contou com a estreia de Liminha como produtor e garantiu o primeiro disco de ouro para os *Titãs*. Nas músicas, elementos do cotidiano eram cantados em tom de ironia ou de ataque direto, bem ao estilo *punk* de uma canção resgatada dos primórdios da banda: *Bichos Escrotos*. O álbum tornou-se um dos maiores sucessos da história do *rock* brasileiro através de clássicos como *Homem Primata*, *Família*, *Polícia* e *Igreja*. Os *Titãs*, com todas as letras, atacaram as principais instituições do Ocidente, pois debocharam da família, atacaram a polícia, desafiaram o dogmatismo religioso e desnudaram o sistema capitalista selvagem: “Desde os primórdios/ Até hoje em dia/ O homem ainda faz/ O que o macaco fazia/ Eu não trabalhava/ Eu não sabia/ Que o homem criava/ E também destruiu/ Homem Primata/ Capitalismo Selvagem” (“Homem Primata”, Ciro Pessoa, Marcelo Fromer, Sergio Britto, Nando Reis, *Cabeça Dinossauro*).

O lançamento oficial de *Cabeça Dinossauro* se deu nos dias 23 e 24 de agosto, no Projeto SP, em São Paulo, e no dia 19 de setembro, no Morro da Urca, no Rio, com direito a uma esticada, no dia 21, na danceteria Manhattan, em Jacarepaguá. Se em disco os *Titãs* haviam optado por sua face mais *hardcore* – diminuindo a influência de *pop*, *reggae*, *funk* e MPB em suas músicas –, no palco a mudança foi equivalente. Seu show foi descarnado, potencializou sua violência e seu transformou numa experiência avassaladora, com aqueles oito caras berrando suas mensagens sem nenhum aceno populista à plateia (DAPIEVE, 1995, p. 101).

A banda lançou em novembro de 1987 o álbum *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, considerado uma continuação do disco anterior com mais sofisticação nos arranjos e nas letras (ALEXANDRE, 2002). Mais *hits* como *Desordem*, *Lugar Nenhum*, *Corações e mentes*, *Diversão*, *Nome aos bois* e *Comida* eram lançados para um público que carregava as músicas dos *Titãs* como verdadeiros hinos. “*Comida* se tornou tão popular que acabou se tornando *slogan* de manifestações estudantis, como já acontecera com *Polícia*” (DAPIEVE, 1995, p. 102). A música *Nome aos bois* listava fascistas em geral, começando pelo ex-presidente

militar Garrastazu Médici e passando por Adolf Hitler, Pinochet, Reagan, Mussolini e até Gil Gomes. Com o sucesso, o grupo se apresentou na noite de *Rock* do Festival de Jazz de Montreux em julho de 1988, gravando ao vivo o LP, *Go Back*. A banda encerrou a década gravando seu sexto disco, *Õ blésq blom*, em 1989.

Outro fenômeno oriundo de São Paulo é o grupo *RPM*, liderado por Paulo Ricardo e Luiz Schiavon. Os dois amigos decidiram formar um grupo de *rock* progressivo no fim da década de 1970, o que entretanto não deu certo e Paulo Ricardo mudou-se para Londres. Crítico de *rock*, o futuro vocalista do *RPM* conhecia as engrenagens da indústria cultural e, na Inglaterra, descobriu a cena *tecnopop* que daria as bases para a sua futura banda.

Ao voltar para o Brasil, em 1983, Paulo formou um duo com Luiz e, em uma fita demo, eles gravaram composições rascunhadas por Paulo Ricardo na Europa: *Olhar 43*, *A Cruz e a Espada* e *Revoluções por Minuto*. Ainda sem conseguir contrato com uma gravadora, os dois agregaram ao grupo o guitarrista Fernando Deluqui e o baterista Moreno Júnior de apenas 15 anos. *RPM*, abreviação de “Revoluções por Minuto”, foi o nome escolhido para a nova banda que estreou em 1984 na cena alternativa de São Paulo. Após o reconhecimento oficial, o conjunto fechou contrato com a CBS para o lançamento do primeiro álbum. A necessidade de um baterista profissional fez o grupo dispensar Moreno Junior e buscar Charles Gavin – que participava do *Ira!* e acabou indo para os *Titãs*. Sem opção, o álbum acabou sendo gravado com uma bateria eletrônica. O LP *Revoluções por Minuto* (1985) tornou-se um fenômeno com 600 mil cópias vendidas. Com direção de Ney Matogrosso, Paulo Antônio Pagni na bateria, empresariados por Manoel Poladian, o grupo fez a turnê de lançamento do álbum por 15 meses entre 1985 e 1986, contabilizando 270 espetáculos pelo país (ALEXANDRE, 2002).

Nos shows, além de todos os sucessos, o *RPM* apresentou *Flores Astrais*, do grupo *Secos e Molhados*, e *London, London*, um clássico de Caetano Veloso. Esta última se tornou grande sucesso e era tocada nas rádios através de uma versão não oficial. “A CBS decidiu capitalizar esse sucesso inesperado e tomou uma decisão ousada e, como tal, discutível: fazer do segundo disco do *RPM* um disco ao vivo” (DAPIEVE, 1995, p. 124). O álbum *Rádio Pirata*, gravado ao vivo com novos arranjos de cinco músicas do disco anterior, duas inéditas (*Alvorada Voraz* e *Nadja*), além das versões de *London, London* e *Flores Astrais*, vendeu espetaculares “2.200.000 cópias, recorde absoluto no Brasil” (DAPIEVE, 1995, p. 124). O *rock* nacional chegava ao ápice e o grupo *RPM* tinha uma legião de fãs que lembrava o fenômeno da *beatlemania*.

Dapieve (1995) explica que, com produções caríssimas, superexposição midiática, culto de fãs históricas em todos os lugares do Brasil, além da imagem de símbolo sexual de Paulo

Ricardo, o grupo atravessou uma fase turbulenta que culminou em seu fim. Além disso, o consumo exacerbado de drogas, o dinheiro mal administrado pela banda, as brigas por direitos autorais, as divergências artísticas e os escândalos serviram para desintegrar o conjunto. A CBS, com contrato em vigor com os artistas, ainda insistiu na manutenção da banda, que gravou um terceiro disco fracassado, o *Quatro Coiotes* (1988), mas o conjunto *RPM* acabou após três shows realizados no início de 1989.

A cena musical brasileira não pode ser resumida somente ao Rio de Janeiro e São Paulo. Em Porto Alegre, por exemplo, o *punk rock* teve forte impacto, sobretudo com o grupo *Os Replicantes* e seu *hit Surfista calhorda*. O sucesso gaúcho, contudo, ficou por conta dos *Engenheiros do Hawaii* – uma das bandas mais importantes da história do *rock* nacional. Ao contrário de *Os Replicantes*, os *Engenheiros* apostavam no *rock* progressivo da década de 1970 e eram influenciados pela música popular gaúcha. Com Humberto Gessinger no vocal e no baixo, Carlos Stein na guitarra, Marcelo Pitz no baixo e Carlos Maltz na bateria, o grupo se tornou sucesso nacional com críticas políticas e sociais, como nas músicas *Toda Forma de Poder* (1986), *O Papa é Pop* (1990) e *O Exército de um homem só* (1990). A cena em Brasília, responsável por ascender Renato Russo ao *rock* nacional, será analisada no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 - A CONTESTAÇÃO POLÍTICA NAS LETRAS DAS MÚSICAS DE RENATO RUSSO

3.1 O Planalto Central

Em Brasília, o fenômeno *punk* ocorreu de uma forma diferente, pois foi absorvido e divulgado inicialmente por jovens de classe média alta. Para entendermos o contexto histórico da explosão do *punk rock* candango no fim da década de 1970, vamos refletir sobre a geopolítica nacional. A nova capital do Brasil foi idealizada pelo Presidente Juscelino Kubitschek, inaugurada em abril 1960, e o primeiro Presidente a tomar posse na nova sede do Governo Federal foi Jânio Quadros, em janeiro de 1961 – ele fora eleito em setembro de 1960. Após algumas polêmicas, como a decisão de uma política externa independente em contexto de maniqueísmo político causado pela Guerra Fria, Jânio surpreendeu o país ao renunciar ao cargo de Presidente em 25 de agosto de 1961. “Ele esperava causar grande comoção, levando as pessoas a pedir sua permanência na presidência e a concordar com o aumento de seus poderes. Não houve nenhuma mobilização e o Congresso Nacional simplesmente aceitou sua renúncia” (FICO, 2017, p. 42).

O Brasil atravessou diversos problemas políticos, sobretudo pela desconfiança que o seu vice, João Goulart, causava na elite conservadora e nos militares. Com a eminente ameaça de um golpe de Estado, a saída encontrada pelo Congresso foi aprovar uma emenda que transformava o país em um regime parlamentarista. Tal espectro político durou pouco, afinal Jango (apelido de João Goulart) retomou os plenos poderes executivos através de um plebiscito realizado em 1963. “Onze milhões de pessoas votaram no plebiscito. O presidencialismo obteve quase 9 milhões e 500 mil votos” (FICO, 2017, p. 45).

Com a aproximação diplomática da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e uma política nacionalista que investia na industrialização do Brasil, além de anunciar um plano de reformas de base que desafiava as elites em um grande comício que reuniu 200 mil pessoas na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, João Goulart acabou sendo vítima de um golpe civil-militar que o retirou do poder em 02.04.1964 – data em que o Congresso Nacional decretou que estava vaga a Presidência da República. “Ao que parece, todos, conspiradores e governistas, acreditaram que se tratava de mais uma intervenção militar à brasileira: cirúrgica, de curta duração, que logo devolveria o poder aos civis, em um ambiente político ‘saneado’” (NAPOLITANO, 2020b, p. 67). Não foi o que aconteceu, pois o Brasil entrou em uma ditadura militar que perdurou até 1985. E Brasília só teria um Presidente

empossado por votação direta em 1990: Fernando Collor de Melo depois de vencer as eleições de 1989.

Entre o primeiro presidente militar, Castelo Branco, e o último, João Baptista Figueiredo, a política brasileira passou por diversas turbulências. Napolitano (2020b) explica que antes da instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, o regime se caracterizava como violento, autoritário, embora não marcado “pela censura prévia rigorosa e pelo terror de Estado sistemático contra opositores, armados ou não” (NAPOLITANO, 2020b, p. 70).

O ano de 1968 foi marcado por diversas manifestações juvenis em todo o mundo. Não exatamente em maio, como em Paris, mas em março, o Brasil experimentou a ebulição quando o estudante Edson Luís de Lima Souto, de 18 anos, foi baleado pela polícia durante um protesto no Rio de Janeiro. Em resposta, o movimento estudantil saiu às ruas em passeatas por todo o país com apoio de artistas, intelectuais e políticos de esquerda. A música popular brasileira era a trilha sonora dessas manifestações.

As batalhas campais, inclusive com policiais matando populares e estudantes, se sucederam durante o ano de 1968, chegando ao ponto de o Governo Federal proibir manifestações de rua. “O aumento da repressão, cujo exemplo maior foi a violenta ocupação militar da Universidade de Brasília no final de agosto, fez com que os estudantes se concentrassem na reorganização de suas entidades, a começar pela União Nacional dos Estudantes” (NAPOLITANO, 2020b, p. 80).

Na esteira desses acontecimentos, o deputado Márcio Moreira Alves subiu à tribuna da Câmara, chamou os militares de carrascos dos jovens e conclamou a população a boicotar os desfiles de 7 de setembro. O Governo pediu o afastamento do parlamentar – indeferido pela Câmara dos Deputados. Como consequência, o Governo decretou o AI-5, que resultou em censura, cassações de mandatos e de direitos políticos, além de perseguições aos artistas, estudantes, políticos e intelectuais opositores ao regime. Por conseguinte, um pessimismo social e cultural se espalhou entre artistas e intelectuais brasileiros.

Este é o contexto histórico da explosão do *punk rock* na capital federal e o principal cenário é a Universidade de Brasília (UnB) na década de 1970. A UnB foi idealizada antes do golpe de 1964 pelo antropólogo Darcy Ribeiro em consonância com o educador Anísio Teixeira como um projeto inovador que envolvia um espaço democrático de integração de informações e conhecimento entre alunos e professores. “Onde há universidades, todos sabem, há um trânsito de ideias mais livres. Para aqueles intelectualmente ativos, tentando sobreviver numa cidade que vivia como nenhuma outra o sufocamento do regime militar, aquela área era algo próximo de um oásis” (ESSINGER, 1999, p. 137). É exatamente dentro do *campus* da UnB,

em um conjunto de quatro blocos de prédios criados para os professores morarem, lugar conhecido como Colina, que um grupo de jovens influenciados pelo *punk rock* mundial cria a “Turma da Colina”.

O “irmão mais velho” (DAPIEVE, 2020) da turma era Renato Manfredini Júnior (Renato Russo), que chegara à Brasília aos 13 anos de idade, após seu pai, um bancário, ser transferido para a cidade. Coincidentemente, Júnior, como era conhecido por sua família, tinha a mesma idade de Brasília: ambos nasceram em 1960. Ele criaria a banda *punk rock Aborto Elétrico* ao lado do também carioca Felipe (Fê) Lemos e do filho do embaixador da África do Sul, André Pretorius. Os irmãos Fê e Flávio Lemos, futuros integrantes do Aborto Elétrico e do Capital Inicial, eram filhos de um professor do curso de Biblioteconomia e cresceram brincando entre os prédios da Colina – realidade da infância de muitas crianças, filhas de diplomatas, professores, jornalistas, entre outros, que saíram de suas cidades natais e cresceram em Brasília.

Fê e Flávio Lemos tiveram contato com o *punk rock* quando passaram uma temporada em Leicester, Inglaterra, com seus pais, no final da década de 1970. “Depois de um ano, os jovens Lemos voltaram ao Brasil usando coleira de cachorro, portando montes de discos e fitas, cheios de histórias sobre os shows que por lá viram, de *Buzzcocks* a *The Clash*, de *Damned* a *Stranglers*” (ALEXANDRE, 2002, p. 80). Diversos adolescentes candangos de classe média alta tiveram destinos semelhantes: moraram no exterior e voltaram trazendo as últimas novidades do *rock*. A Colina se tornou uma base de intercâmbio cultural, seduzindo jovens de outras regiões da cidade como os irmãos Loro Jones e Geraldo Ribeiro, além do próprio Renato Russo. “Muitas vezes amizades sólidas se iniciavam por causa de uma camisa dos *Ramones* ou por uma fita dos *Sex Pistols*” (ESSINGER, 1999, p. 138). Isso pode ser comprovado pela forma como o próprio Renato Russo abordou o sul-africano André Pretorius pelas ruas de Brasília após vê-lo com indumentárias *punks*. Por conseguinte, eles se tornaram grandes amigos e parceiros da primeira banda *punk rock* da cidade, o Aborto Elétrico.

Outras bandas de *punk rock* surgiram na Colina. É o caso, por exemplo, da *Blitz 64* – nome em alusão ao golpe militar. A banda era formada por Gutje Woortmann (bateria) e os irmãos Loro Jones (guitarra) e Geraldo Ribeiro (baixo). O som era debochado, rápido e divertido, sem o teor sério que marcava as músicas de Renato Russo. No início da década de 1980, as bandas de Brasília começaram a tocar no Bar Cafofo, na Asa Norte, e atraíram a atenção de novos *punks* que foram se juntando a cena que germinou alguns anos antes na Colina. Eram os casos de Dinho Ouro Preto, futuro vocalista do *Capital Inicial*, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, que seriam integrantes da *Legião Urbana*. As bandas de *punk rock* se multiplicaram neste período: *SLU* (*Serviço de Limpeza Urbana*), *Quinta Coluna*, *As Virgens*,

Vigaristas de Istambul, Metralhaz, Dado & O Reino Animal, Caos Construtivo, entre outras, “a maioria com os mesmos dez adolescentes se revezando entre os instrumentos, tocando improvisadamente e se divertindo com a barulheira” (ALEXANDRE, 2002, p. 83).

Como já dissemos, o *punk rock* brasileiro tornou-se um agregador de jovens de classe média que se divertiam fazendo música. Não estava em consonância, portanto, com o *punk rock* de São Paulo, que germinara entre jovens de classes populares que sentiam na pele as desigualdades sociais e econômicas (ESSINGER, 1999). Certamente a primeira grande banda que surgiu na cena brasileira foi a *Plebe Rude* com Philippe Seabra, André Mueller, Gutje e Jander Bilaphra. Com letras simples envolvidas pelo discurso direto dos *punks*, temas sérios e um som condizente com o que se realizava no exterior, a banda, que começou em 1981, logo se tornou a mais importante de Brasília “fazendo camisetas, fanzines e até um média-metragem, *Ascensão e queda de quatro rudes plebeus* (dirigido por Gutje, mostrando um grupo de sucesso que, traído por seu empresário, termina o filme trabalhando como lixeiros)” (ALEXANDRE, 2002, p. 85).

Ao lado de *Legião Urbana* e *Capital Inicial*, formadas por dissidentes do *Aborto Elétrico*, a *Plebe Rude* ganhou projeção nacional em meados da década de 1980. Após assinar com a EMI-Odeon, o conjunto lançou seu primeiro álbum em 1986, *O concreto já rachou*, com clássicos como *Até quando esperar*, *Proteção* e *Johnny vai à guerra (outra vez)*. Antes do disco, a *Plebe Rude* já se apresentava pelo Brasil e despertava o interesse dos fãs devido a suas letras fortes e politizadas. Ao lado da *Legião Urbana*, por exemplo, a banda foi detida nas vésperas das eleições municipais de 1982 após apresentação na cidade de Patos de Minas/MG, por causa da canção *Voto em branco*.

Durante a sua existência, o conjunto fez jus ao título de *Plebe Rude*. Na canção *Até quando esperar*, o grupo claramente faz uma crítica ao sistema capitalista e à má distribuição de renda: “Não é nossa culpa/ Nascemos já com uma benção/ Mas isso não é desculpa/ Pela má distribuição/ Com tanta riqueza por aí/ Onde é que está, cadê sua fração?/ Até quando esperar?/ A *Plebe* ajoelhar esperando a ajuda de Deus” (“Até quando esperar”, Philippe Seabra, André Mueller, Gutje, *O concreto já rachou*). A canção *Proteção* é uma forte crítica ao autoritarismo das forças armadas e aos policiais militares. Philippe Seabra estava dentro de um ônibus de excursão com sua turma quando escreveu a letra em apenas cinco minutos no dia 25.04.1984 – data da votação da emenda das *Diretas Já*. Na oportunidade, Brasília estava cercada por militares e o ônibus no qual estava o músico foi abordado por policiais com submetralhadoras. A letra é o testemunho explícito de um jovem artista:

A PM na rua, a guarda nacional/ Nosso medo, sua arma, a coisa não está mal/ A instituição está aí... (Pra nossa Proteção) / Pra sua proteção/ E é para a sua (Proteção)/ Tanques lá fora, Exército de plantão/ Apontados aqui pro interior/ E tudo isso para a 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 da repressão/ É para sua proteção/ É para sua proteção// Tropas de choque, PMs armados (É para sua proteção)/ Mantêm o povo no seu lugar (É para sua proteção)/ Mas logo é preso, ideologias marcadas (É para sua proteção)/ Se alguém quiser se rebelar (É para sua proteção)/ Oposição reprimida, radicais calados/ Toda a angústia do povo é silenciada/ Tudo pra manter a boa imagem do Estado/ [...] / Pátria amada, cantei hinos em seu louvor/ Mas tudo o que fiz de nada adiantou/ Na boca amarga ainda resta este refrão/ Que diz pra morrer por ti e não importa a razão/ Pátria amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder (“Proteção”, Philippe Seabra, *O concreto já rachou*).

As bandas que surgiram no contexto do *punk rock* candango trazem o reflexo da rebeldia política que se criou entre jovens calados pela censura da ditadura militar – o AI-5 fora decretado em 1968. Um projeto da sociedade civil, a abertura política ganhou visibilidade no governo de Ernesto Geisel, que assumiu a Presidência da República em 1974. “Apesar dos sinais de busca de diálogo, a transição para a democracia estava claramente subordinada à segurança do regime que, na ótica dos seus estrategistas, passava pelo rearranjo institucional e pelo diálogo seletivo com a sociedade civil” (NAPOLITANO, 2020b, p. 239). A ditadura só foi finalizada em 1985, com o fim dos governos militares – embora sem a aprovação das *Diretas Já*. “O general Geisel delineou um processo paulatino de institucionalização – que objetivava incorporar ‘salvaguardas’ na Constituição no lugar do AI-5, cujo fim ele decretou em outubro de 1978, para valer a partir de janeiro de 1979” (FICO, 2017, p. 95). Com o fim do AI-5 e o abrandamento da censura, os jovens encontraram a possibilidade de romper com o silêncio e falar abertamente de problemas sociais, culturais e econômicos.

3.2 Renato Russo como porta-voz da juventude

Primeiramente, é preciso deixar claro que Renato Russo não gostava do *status* de porta-voz, mito ou messias. “O maior perigo é para o público. Um belo dia, ele vai descobrir que seu ídolo tem pés de barro. [...] Eu expresso o que eu penso e o que eu sinto. Só isso! Quando falo essas coisas, não é para mudar a cabeça de ninguém” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 192). De certa forma, o artista estava certo. Mesmo assim, é de se imaginar que ele sentiria muito orgulho se tivesse oportunidade de saber que entrou para a história cultural do país provocando mudanças de paradigmas na música brasileira como “os ídolos John Lennon, Bob Dylan e Sid Vicious” (MARCELO, 2016, p. 14) fizeram em outros tempos e espaços.

Renato Manfredini Júnior começou a travar contato com a música desde criança devido ao sofisticado e eclético gosto de sua família. Enquanto o pai optava pela música clássica, a tia,

que tomava conta do garoto, apresentava-lhe o *rock* de Elvis Presley. A vivência com a família nos Estados Unidos e seus estudos no curso da Cultura Inglesa, iniciados quando chegara à Brasília na década de 1970, ajudaram-no a ter fluência no inglês e facilitaram seu acesso à literatura especializada em *rock*. “Seu primeiro disco do gênero foi *The Beatles* (1968), mais conhecido como ‘o álbum branco’, duplo, magnífico, contendo músicas como *Helter Skelter*, *While My Guitar Gently Weeps* e *Blackbird*” (DAPIEVE, 2020, p. 25). No decorrer da década, Renato também se encantou pelo *rock* progressivo, exatamente o adversário a ser combatido pelo *punk rock* do qual ele seria representante alguns anos depois.

O adolescente tinha também enorme gosto por leitura – fosse em língua inglesa ou portuguesa. No campo da poesia, suas predileções passavam por Shakespeare, Fernando Pessoa ou pelo *beat* Allen Ginsberg. Na filosofia, teve contato com obras de Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche, Bertrand Russell, entre outros. Isso sem falar no seu apurado gosto por cinema através de diretores como Ingmar Bergman ou Jean-Luc Godard.

Várias eram as referências culturais que entrariam em seus discos e canções. “Quando eu era garoto, lia demais os existencialistas. Dizem que o Kierkegaard era existencialista. Eu o lia, lia muito o Sartre, tudo temperado com Thomas Mann” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 158-159). Um dos livros de Thomas Mann, *A montanha mágica*, seria título de uma música da Legião Urbana no início dos anos 1990. Renato Russo (*apud* ASSAD, 2016, p. 33) era taxativo sobre suas referências: “Leio uma revista e anoto uma ideia que tem a ver com o meu universo. Às vezes, também uso frases de filmes, como ‘é preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã’. A cultura *pop* é justamente esse caldeirão. Recorro às minhas anotações”.

Renato tinha 15 anos em 1975 quando foi diagnosticado com epifisiólise, uma doença que dissolveu a cartilagem que ligava o seu fêmur esquerdo à bacia. Operado para colocar três pinos de platina, ele enfrentou um erro médico que cravou um dos pinos em seu nervo ciático. Passou por uma nova operação e, ao todo, “passou seis meses de cama, seis meses andando de cadeira de rodas, seis meses se movimentando de muletas, um ano e meio sofrendo” (DAPIEVE, 2020, p. 30).

No período de confinamento forçado, Renato tinha a companhia dos discos, dos filmes e dos livros. Em seu quarto, criou uma banda de *rock* fictícia em que ele seria a principal estrela, *The 42nd Street Band*, inspirada no endereço nova-iorquino do bar *Stonewall*, onde ocorrera a rebelião de homossexuais na década de 1960, justamente na esteira dos movimentos da contracultura. Como Fernando Pessoa, uma de suas principais referências, ele utilizou um heterônimo: *Eric Russell*.

Esse sobrenome, compartilhado por um de seus pensadores favoritos, o inglês *Bertrand Russell*, e sonoramente parecido com duas outras fontes de admiração, o também filósofo *Jean-Jacques Rousseau* e o pintor primitivista *Henri Rousseau*, ambos franceses, acabou resultado no “Russo” que adotaria, alguns poucos anos depois, como sobrenome artístico. (DAPIEVE, 2020, p. 30)

Renato, de fato, construiu atentamente o personagem Eric Russell, que culminaria em Renato Russo. “No começo da carreira, fazia questão de frisar que o Renato Russo era quatro anos mais jovem que o Renato Manfrendini Jr.” (DAPIEVE, 2020, p. 12). Sobre a banda imaginária, pensou detalhadamente em todos os aspectos: surgimento, sucesso astronômico e fim do grupo. Ele fez questão de anotar a árvore genealógica de cada um dos integrantes e suas influências musicais, como o *blues* e o *folk*. Entre folhas soltas e anotações em caderno, Renato mostrava capacidade de planejamento e apontava que seu *alter ego* (outro eu) Eric Russell era um “mito” do *rock*. “Em Russell, há o mesmo espírito de liderança, criatividade e paixão pela arte que sempre vimos em Renato. É incrível como muito do que faria na criação da Legião Urbana tem a ver com os rumos da banda imaginária” (MELO, 2009, p. 9). Após a investida imaginária, chegava a hora da vida real. Em 1977, reabilitado da doença, Renato tornou-se professor da Cultura Inglesa, passou no vestibular para Jornalismo no Centro de Ensino Universitário de Brasília (CEUB) e teve contato com o *punk rock* mundial. Finalmente, Eric Russell saiu de cena para a entrada triunfal de Renato Russo.

Em 1977, quando era professor da Cultura Inglesa, Renato Russo soube por um colega escocês da existência de uma banda na Inglaterra que atacava a monarquia e fazia som de três ou quatro acordes. Tratava-se dos *Sex Pistols*, um grupo de *punk rock*. Renato encantou-se pela história dos *punks*, sobretudo de Sid Vicious, e abandonou seu interesse por *Genesis*, *Yes*, entre outras bandas de *rock* progressivo. Através do disco-coletânea sobre *punk* organizado por Ezequiel Neves para a extinta Revista *Pop*, Renato teve contato com o gênero musical e definiu que era aquilo que ele queria para a sua vida. Por conseguinte, deixou as aulas de piano e concentrou-se apenas no violão, estendendo o conceito *punk* do “faça você mesmo” (ALEXANDRE, 2016) para o seu trabalho como músico.

O *punk*, por assim dizer, devolvia o poder às mãos do povo. Bem, devolver o poder às mãos do povo era, na Brasília do final dos anos 70, capital de um país governado por general chamado Ernesto Geisel (no poder entre 1974 e 1979), uma ideia subversiva, tanto literal quanto simbolicamente. O presidente, no entanto, estava começando um processo “lento, seguro e gradual” de abertura política, processo que enfrentava, dentro do próprio regime, a oposição de “bolsões radicais mais sinceros” de militares de extrema-direita. [...] Para realmente florescer, o gênero precisa do ar puro da democracia. Não pode existir *rock* onde há censura. E circulação de ideias – mais que isso, a capacidade de ter ideias – era o forte em certos segmentos da capital federal (DAPIEVE, 2020, p. 36-37).

A nova fase de Renato Russo não passou despercebida. Enquanto ele mudava seu visual, passando a usar “calça jeans rasgada, cheia de alfinetes e correntes penduradas” (MARCELO, 2016, p. 123), o *punk* se espalhou por Brasília através da turma da Colina. Ficou fácil ele reconhecer ou ser reconhecido por jovens que compartilhavam pelo mesmo gosto estético, filosófico e musical. Neste cenário, Renato criou em 1978 o *Aborto Elétrico* com Fê Lemos na bateria, André Pretorius na guitarra e ele no baixo. “Numa das noites na Colina, Pretorius veio com o nome: *Aborto Elétrico*, sobre um cassetete eletrificado, usado pela polícia de Brasília com efeitos terríveis para as gestantes (não é certo que tal artefato realmente tenha existido)” (ESSINGER, 1999, p. 139).

A primeira apresentação do *Aborto Elétrico* ocorreu no bar Só Cana, no Centro Comercial Gilberto Salomão, em 11 de janeiro de 1980. Na oportunidade, mesmo tendo cortado os dedos na corda de sua guitarra, André Pretorius permaneceu tocando, e seguiu sangrando, até o fim do show. *Punk!* O filho do embaixador sul-africano, no entanto, fez apenas esta apresentação com o grupo e deixou a Colina para trabalhar no serviço de inteligência do Exército de seu país, que estava em litígio com o regime socialista de Angola. “Pretorius era essencialmente um rebelde, vivendo às turras com o pai embaixador, representante de um regime racista que implicava com o filho porque ele tinha amigos negros” (DAPIEVE, 2020, p. 46). A África do Sul vivia o regime segregacionista entre brancos e negros, o *Apartheid*, e Nelson Mandela era um preso político no contexto da formação do *Aborto Elétrico* – Madiba (como Mandela era conhecido) só seria libertado em 1990. E em uma dessas ironias do destino, André Pretorius morreu na Alemanha Ocidental em 1988 após uma overdose de heroína, assim como seu ídolo Sid Vicious.

Sid Vicious morreria em 1979 e com a sua morte, “não só o *Aborto*, mas toda a turma da Colina trocou de casca. De *punk* a *pós-punk*” (DAPIEVE, 2020, p. 48). Sem André Pretorius no grupo, o irmão de Fê Lemos, Flávio, foi convocado para fazer parte do *Aborto Elétrico* e assumiu o baixo, enquanto Renato foi para a guitarra. O conjunto se apresentava em festivais estudantis, lanchonetes e bares de Brasília – como o Cafófo. “Por questões ideológicas, sempre sem cobrar ingresso” (DAPIEVE, 2020, p. 52). O trio virou um quarteto com a entrada de Ico Ouro Preto – irmão de Dinho Ouro Preto.

As pichações de *AE* referindo-se ao nome da banda, *Aborto Elétrico*, espalharam-se pelas quadras de Brasília, chamando a atenção de outros jovens para os shows do grupo. O *A* do *AE* era exatamente o símbolo do anarquismo, dentro da letra *O*, que significa ordem: anarquismo é ordem como afirmara Pierre-Joseph Proudhon (O’HARA, 2003). O símbolo não foi escolhido por acaso, afinal o grupo *punk* brasileiro liderado por um pensador rebelde,

Renato Russo, criticava o capitalismo liberal, a repressão do Estado, a subserviência em relação aos Estados Unidos, a exploração do meio ambiente, o desrespeito aos direitos humanos e as desigualdades sociais. O'Hara (2003) explica que muitos *punks* encontraram no anarquismo uma alternativa para os sistemas políticos existentes e que, diferentemente de outras contraculturas juvenis, eles rejeitavam qualquer constituição de Estado, fosse de direita ou de esquerda. “A natureza dos governos e hierarquias em geral envolve a opressão das pessoas que vivem sob ou são afetadas por eles” (O'Hara, 2003, p. 75). Renato Russo (*apud* ASSAD, 2016, p. 30) admitia ser anarquista, mas nosso objetivo neste ensaio não é responder qual é o espectro político seguido pelo cantor e sim entendê-lo como um cronista de seu tempo.

Uma enciclopédia musical, Renato Russo trouxe sofisticação para o Aborto Elétrico e foi responsável por letras de forte cunho social e político, que se tornariam “verdadeiros prodígios – mais tarde, gravadas pela Legião Urbana e Capital Inicial, acabariam por se tornar parte do cancionário da MPB” (ESSINGER, 1999, p. 143). Renato Russo escrevia as letras das músicas desde 1978 e o repertório se multiplicou no início dos anos 1980. O Aborto Elétrico não chegou a gravar um disco e muitas músicas sequer foram aproveitadas pela futura banda de Renato Russo, a Legião Urbana, ou pelo posterior grupo dos irmãos Lemos, o Capital Inicial. “E algumas só seriam registradas em 2005, no disco do Capital Inicial batizado *Aborto Elétrico: Benzina, Construção Civil, Anúncio de Refrigerante, Heroína, Despertar dos mortos*” (DAPIEVE, 2020, p. 49). Outras, como já dissemos, tornaram-se sucessos da Legião Urbana como *Que país é este, Tédio (Com um T bem grande pra você), Baader-Meinhof Blues* e *Geração Coca-Cola* ou do Capital Inicial, como *Música Urbana, Veraneio Vascaína* e *Fátima*. O discurso politizado de Renato Russo está presente em todas essas canções.

O Aborto Elétrico acabou em 1981 após vários desentendimentos entre Renato Russo e Fê Lemos. No dia 8 de dezembro daquele ano, durante um show na cidade-satélite de Cruzeiro Velho, Fê se irritou com um erro de Renato Russo na letra de *Veraneio Vascaína* e lhe atirou uma baqueta (MARCELO, 2016). Vale ressaltar que a data marcava o primeiro aniversário da morte de John Lennon e Renato se embriagou em homenagem ao ídolo. A apresentação prosseguiu, Renato foi embora em silêncio e, por muito pouco, a banda não acabou definitivamente.

O pedido de desculpas de Fê Lemos fez Renato reconsiderar a decisão de sair do grupo e os trabalhos prosseguiram até o fim daquele ano, quando novamente os dois se desentenderam após Fê rejeitar e debochar da letra de *Química* (1986) – uma música crítica que entende o vestibular como único caminho de sucesso para a juventude em uma sociedade tecnocrática. Renato Russo se ofendeu e dessa vez não teve retorno para o Aborto Elétrico, afinal ele saiu de

cena para encarnar a *persona* do *Trovador Solitário* (ALEXANDRE, 2002). “Ele usava um banquinho e um violão, não para fazer bossa nova, e sim para dar vazão à sua ‘porção Bob Dylan’, soltando um vozeirão que deixaria João Gilberto com dor de cabeça” (DAPIEVE, 2020, p. 58). Nesse recolhimento acústico, onde abria shows para bandas *punks* de Brasília, Renato deu um salto de qualidade nas letras e retomou um velho *folk* de 1978, *Faroeste Caboclo*, inspirada em *Hurricane* (1976) de Bob Dylan, além de novas criações como as doces canções *Eduardo e Mônica* e *18 e 21* (futura *Eu sei*).

Apesar da forte presença do personagem, Renato Russo ficou recluso como *Trovador Solitário* por poucos meses durante o ano de 1982. Logo ele teve a ideia de chamar o baterista Marcelo Bonfá para formarem uma banda. O projeto era ambicioso; Renato no baixo, Bonfá na bateria e diversos músicos convidados para formarem uma espécie de legião urbana. “Legião Urbana é um conjunto musical brasileiro que canta letras em português a partir de uma batida quatro por quatro e a partir de uma experiência urbana do que é ser um jovem brasileiro vivendo após os anos 70” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 171).

Renato Russo e Marcelo Bonfá convidaram Eduardo Paraná para ser o guitarrista e Paulo Paulista para os teclados. Estava definida a formação inicial da banda, que se apresentou pela primeira vez em setembro de 1982 em um festival em Patos de Minas/MG ao lado da Plebe Rude – banda mais experiente no cenário brasiliense. Como já foi descrito, os grupos foram detidos após a apresentação. Enquanto a Plebe Rude aconselhava o público a votar em branco alguns dias antes das eleições municipais, Renato Russo berrava um clássico do Aborto Elétrico, *Que país é este*, para delírio dos fãs e ojeriza dos militares. Nada mais grave aconteceu e os rapazes foram liberados naquela mesma noite de 05.09.1982, um “batismo de fogo” para a Legião Urbana (MARCELO, 2016).

A banda passou por algumas transformações até a sua configuração final. Eduardo Paraná e Paulo Paulista deixaram o grupo, Ico Ouro Preto chegou a assumir a guitarra, mas deixou a Legião Urbana um pouco antes de um importante festival no início de 1983 ao lado da Plebe Rude, do Capital Inicial e da XXX – além do profissionalismo, seria a primeira vez que os grupos brasilienses cobriam ingressos. Dado Villa-Lobos foi convidado para ser guitarrista da banda e aceitou prontamente o desafio, formando, com Renato Russo e Marcelo Bonfá, o trio que ficaria do início ao fim do grupo. Formado em Jornalismo, Renato fez o manifesto do festival:

Um movimento original e anárquico que pretende acabar com os falsos modismos. É a moda levada ao extremo: antimoda, antiestética, antitudo. Mas aqui é bem mais fácil controlar a juventude oferecendo a válvula de escape ideal e não uma música que faça todos pensarem e questionarem as hipocrisias construtivas de uma sociedade falsa, à

beira da autodestruição atômica. Ha-ha. Música discoteca não fala desse feito. E a música popular brasileira parece estar mais preocupada com cama e mesa e a sensação das cordilheiras. E o pessoal que faz letras espertas não gosta de tocar *rock* no Brasil. O que fazer? Será que estão todos satisfeitos? *Rock* é uma atitude, não é moda. É música da África. Não é música americana. Tem no mundo inteiro (RUSSO *apud* DAPIEVE, 2020, p. 62).

A Legião Urbana passou por um período de profissionalização, culminando em apresentações fora de Brasília, como na boate Napalm, em São Paulo, e no Circo Voador, no Rio de Janeiro. Com o apoio dos Paralamas do Sucesso, a Legião ganhou alcance e notabilidade. O grupo de Herbert Viana gravou em seu primeiro LP, *Cinema Mudo* (1983), a música *Química* – justamente a canção criticada por Fê Lemos que deu fim ao Aborto Elétrico. Além disso, os *Paralamas* também gravaram *O que eu não disse*, parceria entre Renato Russo, Herbert Viana e João Barone. Ao mesmo tempo, a Fluminense FM começou a tocar uma fita demo da Legião Urbana com *Geração Coca-Cola* e *Ainda é cedo*.

A EMI-Odeon logo se interessou pelo grupo e houve a assinatura de um contrato padrão. Renato Russo, Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos, no entanto, quase abandonaram o trabalho quando perceberam o intervencionismo do produtor da gravadora, Jorge Davidson, que queria transformar Renato Russo em um novo Bob Dylan. O problema foi resolvido quando outro produtor da EMI-Odeon, Mayrton Bahia, procurou o grupo e propôs que José Emílio Rondeau, marido da jornalista Ana Maria Bahiana, produzisse o primeiro disco da Legião (MARCELO, 2016).

Antes de entrar no estúdio, porém, a banda virou um quarteto com a chegada de Renato Rocha, vulgo Billy, no baixo. A novidade não ocorreu de forma pacífica. Renato Russo tivera uma desilusão amorosa e, bêbado, cortou os pulsos para chamar a atenção (MARCELO, 2016). Sem condições de ficar no baixo, cedeu o lugar para o seu xará, um homem negro de classe média baixa, diferentemente dos outros integrantes do conjunto. Segundo Alexandre (2002), Renato Rocha nunca se enturmou de verdade com os três legionários e ficaria na banda só até 1989, enquanto o restante do grupo manteve-se intacto até a morte de Renato Russo em 1996. “Ele já não achava divertido como antes [...] Com a alta vendagem dos nossos discos, a responsabilidade aumentou, e Billy preferiu escapar disso. A saída dele não foi tempestuosa, ele apenas saiu” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 252).

Gravado em 1984 e lançado em janeiro de 1985, o LP *Legião Urbana* é político do início ao fim. Se a triste música *Soldados*, inspirada no U2, falava de um amor homossexual não admitido entre dois jovens que estavam em uma guerra longe de suas garotas, a agitada *Geração Coca-Cola*, gravada em duas vozes por Renato Russo, virou *hit* anti-imperialismo ianque ou, pelo menos, anti-adultos. E assim se sucedeu com as onze faixas do disco, cada uma

trazendo recados políticos, sociais e sentimentais diferentes, começando com o sucesso estrondoso de *Será*, passando pela sofisticação rítmica de *Ainda é cedo* e terminando com a filosófica *Por enquanto* – que seria reconhecida como um sucesso nacional somente na voz de Cássia Eller, em 1990. O disco, com influência do discurso direto dos *punks*, é caracterizado como *new wave* e um ligeiro toque *folk*. Desta forma, a influência *punk rock* inicial de *Sex Pistols* e *The Clash* se misturou com a tendência *new wave* de *The Smiths* e *The Cure*, além do *pop/rock*, tornando o LP totalmente híbrido de referências musicais.

Com o sucesso do primeiro disco, Renato Russo mudou-se definitivamente para o Rio de Janeiro em 1985 e o grupo passou a se apresentar em bares e danceterias da cidade. O segundo LP, *Dois*, foi lançado em julho de 1986 – naquela altura o primeiro álbum já tinha vendido 100 mil cópias. Um detalhe importante do segundo disco em relação ao primeiro é a mudança conceitual proposta por Renato, que buscou uma sofisticação das letras e do som, abandonando o sarcasmo *punk* e adotando um romantismo melancólico – ele se inspirava em Morrissey da banda inglesa *The Smiths*. “Este disco não tem nenhuma *Geração Coca-Cola*. Não estamos mais querendo cuspir nas pessoas. A mudança se manifesta mais na temática. Ao invés daquela coisa corrosiva do primeiro disco, aquela coisa de atacar, nós queremos dar um recado” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 92).

A clássica canção *Tempo Perdido* virou *hit* assim que o álbum foi lançado e seus arranjos foram comparados aos dos grupos ingleses já citados, *The Smiths* e *The Cure* – a comparação também é feita em outras baladas do disco como *Andrea Doria*, *Quase sem querer* e *Daniel na cova dos leões*. As músicas desse álbum se tornaram grandes clássicos do cancionário popular brasileiro. “Índios”, entre aspas literalmente, é uma poesia em forma de canção, enquanto a balada *Eduardo e Mônica* conta uma história de amor que poderia dar em um filme, “coisa de menestrel medieval” (DAPIEVE, 2020, p. 84). *Folk!* Mais uma vez, a banda conseguiu grande sucesso e 700 mil cópias foram vendidas do disco até setembro de 1987, um verdadeiro fenômeno (DAPIEVE, 2020).

Por outro lado, o sucesso do segundo disco travou o processo criativo de Renato Russo. O LP *Dois* foi idealizado para ser um álbum duplo com uma mistura de músicas inéditas e mais velhas do artista – o que acabou indeferido pela gravadora. Sem grandes ideias para o terceiro disco, a banda presenteou o público em dezembro de 1987 com uma antologia, o LP *Que país é este 1978/1987*, trazendo canções do extinto Aborto Elétrico e da fase *Trovador Solitário* de Renato Russo. As únicas canções novas no álbum eram *Angra dos Reis* e *Mais do Mesmo*. A música *Faroeste Caboclo*, com seus 159 versos, já era conhecida pelos fãs através dos shows da banda, assim como a clássica *Que país é este*. O disco caiu no gosto do público e *Que país*

é este, uma música de 1978 (logo, dos tempos do presidente militar Ernesto Geisel), virou hino de revolta contra o Governo de José Sarney em 1987 e continua com essa função até os dias atuais – perpassando por todos os Governos e períodos históricos desde então. “A canção *Faroeste Caboclo* foi escolhida a melhor música de 1987 pela *Bizz* e *Que país é este* foi eleita pelo público da revista. Sem contar que fomos eleitos a melhor banda pelo *Jornal do Brasil*. O sucesso desse disco é uma honra” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 243). Em 2010, em uma votação realizada pela revista *Veja*, o álbum foi eleito pelos votantes como o melhor do *rock* brasileiro da década de 1980 com 33% dos votos – superando *Cabeça Dinossauro* dos *Titãs* e *Nós vamos invadir sua praia* do *Ultraje a Rigor*, com 19% cada (DAPIEVE, 2020).

Foi nessa fase que começou o fanatismo em torno da figura de Renato Russo. Com canções fortemente autorais, politizadas e românticas, os shows da Legião Urbana foram se sucedendo pelo Brasil afora, lotando ginásios e provocando cada vez mais euforia nos fãs. Um destes espetáculos, no entanto, marcou negativamente a trajetória da banda. Trata-se justamente de um show no Estádio Nacional Mané Garrincha, em Brasília, no dia 18.06.1988, marcado por diversas confusões entre o público e os seguranças, agressões de fãs contra os membros da banda, inclusive com bombas e objetos jogados contra os legionários no palco, e Renato Russo revoltado, em alguns momentos com os seguranças agredindo os espectadores e, em outros, com o público pelo comportamento infantil. O show foi finalizado pela metade, 385 pessoas foram atendidas, 60 detidas, ônibus foram incendiados, a Legião Urbana foi considerada culpada pelo Governo do Distrito Federal e, no dia seguinte, discos da banda foram queimados por fãs em protestos pela cidade de Brasília (MARCELO, 2016). Renato Russo fez um paralelo entre o acontecido em Brasília com o que ocorrera com Mick Jagger em Altamont em 1969. A questão de ser considerado um mito começou a perturbar o artista, que afirmou posteriormente sobre o episódio: “se eu realmente estivesse em um caminho messiânico, teria controlado aquele show. Eu tenho a minha individualidade, não sou um messias” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 192).

O espetáculo no Mané Garrincha mudou o conceito estético da Legião Urbana. Renato Russo optou pela criação de melodias cotidianas que falassem, por exemplo, de amor, esperança, amizade, religiosidade, entre outros temas. Antes da gravação do quarto disco, a banda passou pela sua principal transformação. Renato Rocha, que andava cada vez mais distante dos companheiros, além de insatisfeito com a mudança conceitual e musical do grupo, deixou a Legião Urbana. Ao mesmo tempo, a tragédia no show brasiliense acentuou a perseguição de líderes religiosos conservadores contra Renato Russo e, cada vez mais, a ideia de ser considerado um mito do *rock* ou porta-voz da juventude o incomodava (MARCELO,

2016). “Nossa origem é *underground*. Tudo o que queríamos era gravar um disco. Aqui no Brasil, como disse o Tom Jobim, fazer sucesso é uma ofensa – artista é vagabundo, roqueiro é drogado, e por aí vai” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 289).

É necessário nos concentrarmos sobre essa questão do mito do *rock*. Rocha (1996) explica que o mito é de difícil definição, pois trata-se de uma narrativa marcada de contradições, paradoxos, dúvidas e inquietações. Presente em todas as sociedades, o mito sempre foi um mistério para diversos estudiosos que se debruçaram sobre o tema. Em nossa análise, cabe destacar a abordagem psicanalítica de Jung ao trabalhar os padrões do inconsciente coletivo que ele chama de arquétipos, ou seja, “um conjunto de caracteres que, em sua forma e significado, são portadores de motivos mitológicos arcaicos” (ROCHA, 1996, p. 23). Um dos arquétipos mais comuns é o da trajetória do herói. Como os deuses da mitologia grega, os heróis do *rock* têm histórias trágicas e cheias de incertezas revezando-se no maniqueísmo entre o bem e o mal.

Como falamos bastante no primeiro capítulo, a juventude se tornou um agente social independente através de uma cultura específica a partir da década de 1950. Segundo Morin (2002, p. 15), “uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções”. Morin explica que as sociedades contemporâneas são policulturais e, portanto, valores como os da Família, do Estado, da Igreja, entre outros, misturam-se com os da cultura de massa, como é o caso da cultura juvenil. Esta, cosmopolita e planetária, integra um corpo de símbolos e mitos, sobretudo através da projeção dos meios de comunicação, o que Morin (2002) chama de “Novo Olimpo”, ou seja, um espaço em que os deuses do Olimpo recebem um novo tipo de herói exclusivo da juventude: midiático, amado, capaz de todos os sacrifícios (como morrer jovem ou passar por todas as provações) e que diz e faz tudo o que os jovens querem ouvir, dizer ou fazer. Vale ressaltar que esse trabalho de colocar seres humanos na categoria de “novos olímpianos” (MORIN, 2002) é todo feito pelos meios de comunicação de massa. Desta forma, astros do cinema, da música ou da política tornam-se sobre-humanos, mas é a própria ação midiática que se encarrega de extrair humanidade em suas vidas privadas, isto é, valores que sejam capazes de fazer o público se identificar com esses heróis.

Os novos olímpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente ideias inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpianas e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam (MORIN, 2002, p. 106).

O astro do *rock* é dotado desse poder, ou “grandeza olimpiana” (MORIN, 2002), através de suas apresentações em espetáculos para milhares de pessoas, criando identificação total com os anseios dos fãs e, ao mesmo tempo, mostrando-se tão humano como qualquer um em sua vida privada. É esse o arquétipo de herói buscado pela juventude a partir dos anos 1950, seja no cinema através de figuras como a de James Dean (o herói rebelde que morre jovem), seja no *rock and roll* através de Elvis Presley, Mick Jagger, John Lennon ou Paul McCartney.

Segundo Morin (2002) estes heróis da cultura de massa apoderam-se das figuras tradicionais, patriarcais, e tornam-se um modelo rebelde a ser seguido pelos adolescentes. Há um reconhecimento e o mito, portanto, torna-se o porta-voz da juventude que o acompanha; a projeção da felicidade é saboreada em uma vida intensa e cheia de aventuras, havendo, muitas vezes, total despreocupação com as regras sociais. Além disso, a ideia de liberdade do corpo através da música faz do *rock* um meio pelo qual a juventude compartilha seus desejos, anseios e gostos. Sobremaneira, a atuação cênica dos artistas, a amplificação do som, os rituais em grandes shows, o grito por liberdade (inclusive, de expressão), o ataque às instituições oficiais, as temáticas juvenis, dentre outros aspectos, caracterizaram o *rock* em uma proporção mitológica. “Como música, o *rock* só pode ser encarado nessa perspectiva de mito – ou seja, só admite tradução na linguagem da própria música, embora várias tentativas tenham sido feitas para ‘explicar cientificamente’ o fenômeno musical” (MUGGIATI, 1973, p. 87).

Quando planejou sua banda fictícia, Renato Manfredini Júnior idealizou que seu *alter ego* (Eric Russell) se tornaria um mito do *rock* (MELO, 2009). Não é de se estranhar, portanto, que a construção do personagem Renato Russo perpassa pela criação de uma estrela do *rock* através de estruturas estéticas que corroboram o ideal de rebeldia da juventude. Não foi por acaso que Bertrand Russell foi uma referência para o heterônimo do artista. Em 1962, o livro do escritor britânico, *Tem futuro o homem?*, foi lançado no Brasil e trouxe um pessimismo filosófico genuíno daqueles tempos de Guerra Fria marcado pelo maniqueísmo entre o capitalismo liberal dos Estados Unidos e o socialismo da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). Marcelo (2016, p. 31) explica que Russell “causara revolta pelos elogios públicos à atitude conciliatória do governo de Nikita Khrushchev, em contraposição à estratégia militarista de John Kennedy, no episódio da frustrada invasão dos Estados Unidos à Cuba”. Um pacifista por natureza, Bertrand Russell criticava as ações bélicas, o dogmatismo religioso, o nacionalismo exacerbado, a violação dos direitos humanos e defendia a igualdade de gênero e a garantia da liberdade individual. Renato Russo seguiria uma filosofia bastante parecida durante a sua carreira. “Tento montar uma trilha sonora verdadeira, factual. Para, quando tiver

um programa sobre ecologia, eu não precise ir lá debater ecologia: basta colocar as crianças cantando nossas músicas” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 171).

A partir das apresentações do Aborto Elétrico e ciente da mitologia em torno da música *rock*, o artista percebera que as letras das canções, a forma como estas eram apresentadas em público, suas próprias indumentárias, sua linguagem corporal, performances no palco, entre outros aspectos, formariam um personagem que, querendo ele ou não, seria porta-voz de uma juventude sedenta por liberdade de expressão após anos de censura. Diferentemente do tímido Júnior da família Manfredini, Renato Russo tornou-se um fenômeno em seu tempo e espaço através de mensagens políticas e sociais fortes. “Como o personagem Brian, da trupe humorística *Monty Python*, quanto mais Renato declarava que não era, e nem queria ser, o Messias, o porta-voz, o líder, mais a plateia urrava ‘o Messias! o Messias!’” (DAPIEVE, 2020, p. 12).

Coincidência ou não, o LP de 1989, com o título *As quatro estações*, traria “temas mais espirituais e menos materiais: Buda, *Tao-Te-King*, Jesus, São Paulo aos Coríntios, Luís de Camões” (DAPIEVE, 2020, p. 107). Embora com dezesseis meses de intervalo entre o terceiro e o quarto álbum e com diversas turbulências pelo caminho, o resultado do disco foi satisfatório – 450 mil cópias foram vendidas com antecedência e nove (das onze faixas) tornaram-se *hits* quase que imediatamente (MARCELO, 2016). “Trazia o melhor lote de canções *pop* que a Legião Urbana jamais registraria, apesar das referências religiosas e literárias, apesar da linguagem rebuscada, apesar da complexa letra em inglês, apesar das tinturas confessionais” (DAPIEVE, 2020, p. 107). A música em inglês citada por Dapieve é *Feedback Song for a Dying Friend*, uma canção de 1985 que falava do pesadelo da *AIDS* e que logo foi associada ao amigo Cazuzza – que revelara a doença naquele ano e, literalmente, enfrentava uma “morte em público” (DAPIEVE, 2020, p. 109). “*Feedback song* eu escrevi em inglês, pois o tema da *AIDS* é pesado para se falar em português” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 120). No encarte, a pedido de Renato Russo, o jornalista Millôr Fernandes traduziu a música que tem, em português, o seguinte título: *Canção de retorno para um amigo doente*. Com músicas como *Há tempos*, *Pais e Filhos*, *Monte Castelo*, *Quando o sol bater na janela do teu quarto*, *1965 (Duas Tribos)* e *Meninos e Meninas*, Renato Russo, mais uma vez, falou de todos os temas que o perturbavam: solidão, sexualidade, política, amor, suicídio, rebeldia, entre outros.

O período marcou algumas mudanças importantes na vida de Renato Russo. Seu filho Giuliano nasceu em março de 1989 e, no mesmo ano, Renato assumiu sua bissexualidade – cantada na emblemática canção *Meninos e Meninas* e reforçada em *Maurício*. O artista planejava comprar um apartamento para criar o filho no Rio de Janeiro, mas a ideia foi abortada

após o confisco da poupança, em março de 1990 pelo Presidente Collor, que “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 em um tiro só” (DAPIEVE, 2020, p. 119). Embora tenha admitido sua intenção de votar em Roberto Freire (PCB) nas eleições de 1989, Renato ficou bastante decepcionado com Fernando Collor. “Renato sempre tendia a acreditar nas boas intenções das pessoas. Fora assim com o Presidente José Sarney, anos antes” (DAPIEVE, 2020, p. 120). A situação fez com que seu filho, Giuliano, fosse para Brasília ser criado pelos avós.

A Legião Urbana enfrentou diversos percalços na turnê de lançamento do disco *As Quatro Estações*. Renato Russo abusava do álcool e das drogas, causando constrangimentos, confusões e problemas para a sua saúde. Um show em Poços de Caldas/MG, por exemplo, foi interrompido e o artista teve que ser levado para um hospital por uso excessivo de cocaína. Mesmo evitando os holofotes da TV, a Legião Urbana reuniu 80 mil pessoas em duas noites em 1990 no estádio Parque Antártica, em São Paulo, o que resultaria em um álbum póstumo, lançado somente em 2004: *As quatro estações ao vivo*. “Era um feito ainda mais notável porque Renato, Dado e Marcelo estavam fora de boa parte da mídia” (DAPIEVE, 2020, p. 121).

Se o sucesso de público da banda era garantido, o mesmo não se podia dizer da vida pessoal de Renato Russo, que se internou para uma desintoxicação no fim de 1990 e descobriu ter contraído o vírus do HIV (MARCELO, 2016). Ao contrário de Cazuza, Renato Russo só contou sobre sua doença para os companheiros de banda, alguns familiares e amigos. Coincidentemente, no dia em que Cazuza faleceu, 07.07.1990, a Legião Urbana fez um show para 60 mil pessoas no Hipódromo da Gávea, Rio de Janeiro. Renato citou dois clássicos de Cazuza, *Blues da piedade* e *Faz parte do meu show*, na introdução de *Soldados* e, como era de se esperar, dedicou a apresentação ao amigo:

Oi, eu sou o Renato. Signo de áries, mais ou menos 30 anos. Gosto de *Billie Holiday* e *Rolling Stones*. Gosto de beber pra caramba. De vez em quando um milk-shake. Gosto de meninas, mas também gosto de meninos. Todos dizem que sou meio louco. Sou roqueiro, um letrista, mas alguns dizem que sou poeta. Ele, signo de áries, mais ou menos 30 anos. Ele gosta de *Billie Holiday* e *Rolling Stones*. Ele é meio louco, gosta de beber pra caramba. Cantor e um grande letrista. Eu digo: ele é um poeta. Todos da *Legião* gostariam de dedicar o show ao Cazuza (RUSSO *apud* DAPIEVE, 2020, p. 115-116).

O pessimismo do período Collor, a descoberta da AIDS, o alcoolismo, as drogas e os remédios em demasia se refletiram no quinto álbum da Legião Urbana, lançado em 1991 com o título de *V*. “Como qualquer outro disco da Legião, ele começou a ser composto no estúdio, com Renato, Dado e Marcelo transformando improvisos em músicas; e Renato fazendo letras

para transformar as músicas em poemas” (DAPIEVE, 2020, p. 122). Após o sucesso de *As quatro estações*, a responsabilidade de manter o trabalho no mesmo patamar era enorme. “Estávamos com vontade de sair do caminho *pop* e fazer músicas mais lentas. [...] O disco vendeu bem, mas emplacou apenas três *hit singles*, bem menos que os outros LPs” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 313).

Mesmo que implicitamente, o discurso político estava presente em canções como *O teatro dos vampiros*, *Metal contra as nuvens* e *A montanha mágica*. Em outras, como *Sereníssima*, *O mundo anda tão complicado* e *Vento no Litoral*, pulsavam temas como amizade, amor e solidão. O disco, “o primeiro a sair direto em CD, foi meticulosamente concebido para causar estranheza, não só à primeira, como em qualquer outra audição” (DAPIEVE, 2020, p. 123). No encarte, uma alusão aos anos 1970 caracterizava a proposta da banda para o álbum, de certa forma uma mistura de *hard rock* e *rock* progressivo. Como os clássicos progressivos, a canção *Metal contra as nuvens* era dividida em quatro partes e tinha mais de onze minutos de duração – uma história medieval cheia de reviravoltas que fazia referências ao Brasil devastado pela situação político-econômica do governo Fernando Collor.

Embora com muitos problemas de relacionamento, superdimensionados pelo temperamento de Renato Russo, a Legião Urbana permaneceu como um dos poucos grupos do *rock* nacional que não se desintegrou entre o fim da década de 1980 e início dos anos 1990. Músicos de apoio, Fred Nascimento e Bruno Araújo literalmente “se atracaram no chão do estúdio” (DAPIEVE, 2020, p. 129) em 1992. Renato Russo, que odiava violência, dispensou os músicos, além do tecladista Mu – que fora substituído por Carlos Trilha, um sujeito de formação clássica fascinado por tecnologia (ALEXANDRE, 2016). O novo tecladista teve uma participação importante na carreira de Renato Russo, pois foi responsável pela produção dos dois discos solos do artista: o primeiro, *The Stonewall Celebration Concert*, de 1994, totalmente gravado em inglês em homenagem aos 25 anos do levante gay contra a polícia no bar de mesmo nome, em Nova Iorque e o segundo, *Equilíbrio Distante*, de 1995, todo em italiano. Após a morte de Renato Russo, Carlos Trilha reuniu músicas que ficaram de fora dos dois discos e lançou em 1997 o póstumo *O último solo*.

Em 1992, a turnê de lançamento do disco *V* foi encerrada precocemente após Renato Russo, alcoolizado, aprontar um “quebra-quebra” em um hotel em Natal/RN. No fim daquele ano, como recompensa para os fãs, a banda lançou o antológico álbum duplo ao vivo *Música para acampamentos* – uma seleção de canções gravadas nas mais diversas situações, como programas de TV, de rádio e shows. A única novidade era uma canção tocada por Renato nos estúdios da EMI-Odeon em 1985: *A canção do senhor da guerra*. Algumas das faixas do disco

foram registradas no programa *Acústico MTV* em janeiro de 1992 – posteriormente, em 1999, foi lançado um CD integral com as músicas exibidas para uma plateia de convidados da *MTV*, sendo a primeira vez de uma banda brasileira de *rock*, contendo “melodias bonitas e singelas sustentando uma voz poderosa” (DAPIEVE, 2020, p. 133).

Sem edições, o álbum póstumo *Acústico MTV* traz mensagens de Renato Russo, algumas diretas e outras reflexivas, entre uma faixa e outra. “Sua declaração mais interessante, contudo, dizia respeito à plena consciência do que Legião, Paralamas, Titãs, Barão, RPM e demais colegas da geração 80 haviam feito pelo *rock* brasileiro, aumentando-lhe a popularidade: boas letras em português” (DAPIEVE, 2020, p. 133-134). A reflexão de Renato Russo ocorreu antes de ele cantar um lote de *covers* em inglês. O grande sucesso do *Acústico MTV* foi uma versão de *Hoy me voy para México* dos *Menudos*, em que Renato Russo acreditava que não estava sendo gravado (MARCELO, 2016). A versão em português, com o título de *Hoje a noite não tem luar*, tornou-se um *hit single* póstumo que tocou nas rádios no fim da década de 1990. Posteriormente, outras gravações de Renato Russo foram descobertas e lançadas em 2003 no álbum *Presente* como as canções *Mais uma vez* e *Boomerang Blues* – ambas fizeram muito sucesso e tornaram-se temas de novelas da Rede Globo.

Ainda em 1992, preocupado com os escândalos de suas bebedeiras, o artista passou a frequentar os Alcoólicos Anônimos e ficou três meses internado em uma clínica para desintoxicação. “O que eu fazia era tomar um porre. Eu me identificava com todos esses párias – Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison –, os loucos em geral. Hoje eu sei que não é romântico morrer de overdose de heroína” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 213). Dapieve (2020, p. 135) entende que os desdobramentos dos tratamentos originaram uma “fase de recolhimento e cura, de onde Renato extraiu a força para tornar seus últimos anos os mais produtivos da sua vida. De 1993 a 1996, gravaria o bastante para preencher seis belos discos”. Três deles foram os já citados trabalhos solos e outros três com a Legião Urbana: *O descobrimento do Brasil*, de 1993, *A Tempestade*, de 1996, e o também póstumo *Uma outra estação*, de 1997.

No primeiro deles, *O descobrimento do Brasil*, caracterizado por letras suaves flertando com o *pop*, Renato Russo cantava as suas aflições de forma clara e objetiva. “*O descobrimento do Brasil* é uma reconstrução. Fala da valorização da família sem ser careta depois da lama do disco *V*, que – hoje posso dizer – era um retrato da era Collor. [...] Mas este não é um disco pra cima; se prestar atenção, o ‘descobrimento’ é pesado” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 83). A música *Vinte e nove*, que abre o disco, expõe claramente a questão do alcoolismo e da agressividade, mas termina com uma mensagem positiva de redenção: “Perdi vinte em vinte

em nove amizades por conta de uma pedra em minhas mãos/ Me embriaguei morrendo vinte e nove vezes/ [...] / E vinte e nove anjos me saudaram/ E tive vinte e nove amigos outra vez” (“Vinte e nove”, Renato Russo, *O descobrimento do Brasil*). A última canção do disco, *Só por hoje*, em alusão ao termo utilizado nos Alcoólicos Anônimos, segue a mesma linha ao falar do paradoxo entre tristeza e felicidade, destruição e reconstrução, entre outros. Algumas canções de amor como *Giz*, *O descobrimento do Brasil*, *Um dia perfeito* e *Vamos fazer um filme* deram um tom mais positivo ao álbum em relação ao melancólico *V*. O grande sucesso de *O descobrimento do Brasil* foi *Perfeição* – uma crítica política e social feroz que relembra as letras do Aborto Elétrico. Lançada em 1993, *Perfeição* fala de um país que acabava de se livrar do governo caótico de Fernando Collor – que renunciou em dezembro de 1992 e, posteriormente, teve seus direitos políticos cassados.

A turnê de lançamento do disco *O descobrimento do Brasil* ocorreu em concomitância com a Copa do Mundo de 1994 nos Estados Unidos. A Legião Urbana se apresentou por três noites no Metropolitan, Rio de Janeiro, sendo que dois destes shows foram gravados e lançados em um disco em 2001 com o título *Como é que se diz eu te amo*. A turnê, no entanto, se encerrou de forma precoce após Renato Russo ser atingido por uma lata de cerveja durante um show na danceteria *Reggae Night*, em Santos, em janeiro de 1995. “E Renato passou 45 minutos cantando deitado no chão do palco, em frente ao *set* de teclados de Trilha, de modo que a plateia não o visse, exceto quando levantava o braço para olhar o relógio de pulso e ver que horas eram” (DAPIEVE, 2020, p. 145). Como consequência, a Legião Urbana abortou a programação de shows e a fatídica apresentação de 14 de janeiro de 1995 em Santos foi a última da história da banda com Renato Russo.

Neste período, Renato concentrou suas energias na produção do seu segundo disco solo, *Equilíbrio distante*, composto somente por músicas italianas. Após o sucesso de *The Stonewall Celebration Concert* com vinte e cinco canções interpretadas em inglês, como *Cathedral Song* de Tanita Tikaram, *If You See Him, Say Hello* de Bob Dylan e *Cherish* de Madonna, o artista gravou seu segundo álbum solo com canções italianas em 1995, trazendo versões de *Strani Amori* de Laura Pausini, *Dolcissima Maria* do grupo *Premiata Forneria Marconi*, entre outras. Ao mesmo tempo, atravessando desilusões amorosas, alcoolismo e remédios em demasia para combater as implicações da AIDS, Renato Russo apresentou os efeitos da doença após cinco anos sem sintomas (MARCELO, 2016). A apreensão com a doença fez Renato Russo acelerar o processo de criação do sétimo disco da Legião Urbana, *A Tempestade*, de 1996, que poderia ser um álbum duplo pela enorme quantidade de músicas. O acervo foi dividido e parte das canções ficou para o disco póstumo, *Uma outra estação*, lançado em 1997.

As canções de *A Tempestade* revelaram o estado de espírito de Renato, uma espécie de carta de despedida, já com o cantor em período terminal da doença em meio a uma sequência de pneumonias, infecções urinárias e úlceras estomacais. A letra de *A via láctea* falava, em primeira pessoa, sobre a doença em uma melodia bonita e triste: “Hoje a tristeza não é passageira/ Hoje fiquei com febre a tarde inteira/ E quando chegar à noite, cada estrela parecerá uma lágrima/ Queria ser como os outros e rir das desgraças da vida/ Ou fingir estar sempre bem” (“A via láctea”, Renato Russo, *A tempestade*). “Renato registrou quase tudo de primeira, e não voltou para regravar nada, exceto *A via láctea*, que, contra a opinião da EMI-Odeon, queria transformar na música de trabalho do CD” (DAPIEVE, 2020, p. 154). A voz grave que marcou a carreira de Renato Russo fora substituída por uma voz frágil de um artista doente que se esforçava para deixar seus últimos registros gravados. Canções como *Dezesseis* e *Aloha* falavam sobre a juventude com certo pessimismo, oriundo de um período complicado na vida do artista. O disco foi lançado um pouco antes da morte de Renato Russo, em setembro de 1996, e comoveu o público pela tristeza das letras e pela visível fragilidade da voz do cantor (MARCELO, 2016).

A canção *Clarisse*, uma “letra sobre a menina de 14 anos que, trancada no banheiro, fazia marcas no seu corpo com um pequeno canivete” (DAPIEVE, 2020, p. 153), ficou de fora do álbum por opção da banda e acabou sendo lançada no disco póstumo do ano seguinte. O teor negativo da música soou pesado para o próprio Renato que entendia que seu público não merecia ouvi-lo cantando uma letra tão chocante. No lançamento do álbum *Uma outra estação*, em 1997, a banda já não existia mais – a Legião Urbana acabou oficialmente no dia 11 de outubro de 1996 (dia da morte de Renato Russo).

Sem o grande líder da Legião, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá compilaram as músicas não registradas no disco anterior como *As Flores do Mal*, *Antes das Seis*, *A Tempestade* e *La Maison Dieu* – um *blues* falando dos terrores da ditadura militar. Além destas, também foram adicionadas velhas canções do Aborto Elétrico registradas por Renato Russo um pouco antes de sua morte: *Marcianos invadem a terra*, *Mariane* e *Dado Viciado* – trata-se de um personagem inventado por Renato e não do guitarrista Dado Villa-Lobos.

Porém, as duas canções mais simbólicas do trabalho são *Uma outra estação* e *Sagrado Coração*. Na primeira música, “sua voz era pouco mais que um sussurro fantasmagórico e, apesar de a letra não ser particularmente triste, trazia versos que a posteriori poderiam ser entendidos como uma despedida” (DAPIEVE, 2020, p. 157). Na segunda, embora com a letra impressa no encarte, não havia registro de voz de Renato Russo, que morreu antes de gravá-la, deixando um vazio para os fãs da Legião Urbana. O disco *Uma outra estação* parecia, de fato,

um testamento do *Trovador Solitário* (ALEXANDRE, 2002). Como foi dito, Renato optou por não revelar sua doença publicamente. Ficou recluso em seu apartamento nos últimos meses de vida, saindo apenas para as gravações com a Legião Urbana. Seu desaparecimento público causou alvoroço na mídia, que levantou a hipótese de Renato estar doente, sobretudo após o lançamento do disco *A tempestade* com suas letras tristes. Ele faleceu em outubro de 1996 e, conforme desejava, suas cinzas foram espalhadas em um sítio no bairro de Guaratiba, Rio de Janeiro. A comoção por sua morte foi enorme, pegando os fãs e jornalistas de surpresa (MARCELO, 2016). Como astro do *rock*, Renato Russo foi do tamanho que idealizou através de seu personagem, *Eric Russell*. E, como vários outros “mitos” da música *rock*, o fim de Renato Russo foi trágico.

3.3 Analisando as letras das canções de Renato Russo

Renato Russo foi um dos maiores personagens da história do *rock* brasileiro. Suas canções remetem a parte da memória musical de uma juventude afetada pela censura durante a ditadura militar – mesmo com o fim do AI-5 em 1979, os artistas ainda tinham que enviar seus trabalhos para autorização do Governo Federal. É exatamente neste contexto de abertura política que Renato Russo escreve suas primeiras letras com temas polêmicos e críticas sociais que, mais tarde, elevam-no ao papel de porta-voz de setores da juventude nos anos 1980.

Uma das maiores obras da música popular brasileira, a música *Que país é este* já era cantada pelo Aborto Elétrico desde o início dos anos 1980. Criada em 1978, mas somente lançada no terceiro disco da *Legião Urbana*, em 1987, segundo palavras do próprio Renato Russo, a canção “nunca foi gravada antes porque sempre havia a esperança de que algo iria realmente mudar no país, tornando-se a música então obsoleta. Isto não aconteceu e ainda é possível se fazer a pergunta do título, sem erros” (RUSSO *apud* GRANGEIA, 2016, p. 11). Em 1988, durante a turnê de lançamento do álbum *Que país é este 1978/1987*, a canção era o maior *hit* brasileiro nas rádios (GRANGEIA, 2016) e o público reagia ao questionamento provocativo da canção (*Que país é este?*) com um palavrão em coro: “é a porra do Brasil!”. A música e sua réplica se completam em um contexto histórico de redemocratização, hiperinflação e casos de corrupção que assolavam o país durante o Governo Sarney.

Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação/ Que país é este? [...] / No Amazonas, no Araguaia-ia-ia/ Mato Grosso, Minas Gerais/ E no Nordeste tudo em paz/ Na morte eu descanso/ Mas o sangue anda solto/ Manchando os papéis, documentos fiéis/ Ao descanso do patrão/ Que país é este? [...] / Terceiro Mundo se for piada no exterior/ Mas o Brasil vai ficar rico/ Vamos faturar um milhão/ Quando vendermos todas as

almas/ Dos nossos índios num leilão/ Que país é este? [...]. (“Que país é este”, Renato Russo, *Que país é este 1978/1987*).

Um fenômeno após o seu lançamento oficial em 1987, a música traz um retrato social e político do Brasil. Não por acaso, tornou-se uma canção presente em manifestações de cunho político. Na canção, genuinamente da era *punk rock* de Renato Russo, percebemos críticas políticas ao Estado, como, por exemplo, à ausência de saneamento básico e de coleta de lixo em favelas, fazendo um paralelo da “sujeira” com a corrupção que ocorre no Congresso Nacional ou em qualquer outro canto do Brasil. “Aquele não é uma pergunta, é uma exclamação! Porque quem me diz que país é este são as pessoas que vivem aqui. A gente tem um material fabuloso a ser trabalhado aqui. [...] O Brasil é primeiro mundo também. Agora, só para uma parte das pessoas” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 242).

Como faria em outras músicas, o compositor tenta dar um tom irônico ao dizer que o Brasil ficará rico quando vender as almas de seus índios em um leilão – referência às pautas neoliberais que ganhavam força na política brasileira. Em *1965 (duas tribos)*, uma música sobre tortura no período da ditadura militar, lançada no álbum seguinte, Renato Russo encerra com um recado parecido: “o Brasil é o país do futuro/ Em toda e qualquer situação, eu quero tudo pra cima” (“1965 (duas tribos)”, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Russo, *As quatro estações*). Percebemos, portanto, que há no encerramento das letras uma ironia quanto ao suposto progresso oriundo de políticas neoliberais.

Ainda sobre a música *Que país é este*, vale destacar a preocupação de Renato Russo com as questões indígenas e ambientais – a sujeira referida na canção não é só a moral. Conforme já dissemos, o disco *Que país é este 1978/1987* é uma antologia de clássicos da fase do compositor no Aborto Elétrico e como *Trovador Solitário: Química, Faroeste Caboclo, Conexão Amazônica* e *Eu sei* são algumas dessas músicas. Das nove canções, apenas duas eram inéditas: *Angra dos Reis* e *Mais do mesmo* – idealizadas para o álbum anterior, *Dois*, que deveria ser um disco duplo. Curiosamente, essas canções parecem complementar o conceito filosófico de *Que país é este*, primeira faixa do LP. *Angra dos Reis* é uma canção que remete ao vazamento de água radioativa ocorrido na usina nuclear de Angra dos Reis/RJ em 1986. Além disso, ocorrera antes da composição da música o maior acidente nuclear fora das usinas, o descarte de uma cápsula de Césio-137 que gerou quatro mortes e 249 vítimas por contaminação em Goiânia/GO também em 1986 (GRANGEIA, 2016). O pessimismo é refletido na canção: “Mesmo se as estrelas começassem a cair/ A luz queimasse tudo ao redor/ E fosse o fim chegando cedo/ E você visse nosso corpo em chamas/ Deixa pra lá/ Quando as estrelas

começarem a cair/ Me diz, me diz, pra onde a gente vai fugir? (*Angra dos Reis*, Renato Russo, Renato Rocha e Marcelo Bonfá, *Que país é este 1978/1987*).

Já a letra de *Mais do mesmo* (1987) faz uma referência à primeira faixa do disco, como se fosse uma continuação natural de *Que país é este*, ou, um “mais do mesmo” do Brasil. Não por acaso foi escolhida para ser a última do LP – Renato Russo ordenava as canções em seus discos de forma que estes transferissem mensagens como se fossem livros (ALEXANDRE, 2002). Pelas palavras de Renato Russo (*apud* ASSAD, 2016) “a ideia que a gente queria colocar, nesse disco, era mais do mesmo. Porque, de repente, o que está rolando por aí é mais do mesmo”. O eu lírico da música é um jovem que recebe um menino branco no morro e dialoga com ele sobre violência e desigualdade social. “Desses vinte anos nenhum foi feito pra mim/ E agora você quer que eu fique assim igual a você/ É mesmo, como vou crescer, se nada cresce por aqui?/ Quem vai tomar conta dos doentes?/ E quando tem chacina de adolescentes, como é que você se sente? (“Mais do Mesmo”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Rocha, *Que país é este 1978/1987*). A canção prossegue com o eu lírico expondo argumentações sobre a realidade de se viver na periferia:

Em vez de luz, tem tiroteio no fim do túnel/ Sempre mais do mesmo/ Não era isso que você queria ouvir?/ Bondade sua me explicar com tanta determinação/ Exatamente o que eu sinto, como penso e como sou/ Eu realmente não sabia que eu pensava assim/ E agora você quer um retrato do país/ Mas queimaram o filme/ E enquanto isso, na enfermaria, todos os doentes estão cantando sucessos populares/ [...] / Todos os índios, índios, índios, foram mortos, mortos, mortos. (“Mais do Mesmo”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Rocha, *Que país é este 1978/1987*).

É importante ressaltar que, tanto na primeira, como na última faixa do disco, os índios são citados em alusão ao interesse político de exploração do meio-ambiente: “vender a alma dos índios no leilão” para o Brasil ficar rico e “todos os índios foram mortos” em um cenário de desesperança social são mensagens complementares que atacam, naquele contexto histórico, anos 1970 e 1980, o discurso pecuarista de que o progresso viria com o desmatamento das florestas – o ativista ambiental Chico Mendes fora assassinado em 1988. Sendo uma das maiores causas de mortes no Brasil, a disputa pela posse de terra “vítima especialmente as populações indígenas, cujos direitos constitucionais, os quais lhe facultam a posse de terras que pertenceram a seus ancestrais, são constantemente desrespeitados” (SCHWARCZ, 2019, p. 161-162). Trata-se de um processo histórico marcado por colonização, escravidão e violência contra os nativos.

No disco anterior da Legião Urbana, *Dois*, Renato Russo dedicou uma música exclusiva para as questões indígenas: *Índios* (1986). “Nove das treze estrofes, que dão voz a um indígena, começam com um verso sintomático do descompasso entre o sonho e a realidade: ‘quem me

dera ao menos uma vez” (GRANGEIA, 2016, p. 92). O eu lírico, um indígena, faz um desabafo cortante sobre o que seu povo enfrentou diante dos colonos: enganação para entregar seus bens preciosos, ganância mercantilista, doutrinação cristã, dominação através da força e perda de terras. “Quem me dera ao menos uma vez/ Como a mais bela tribo, dos mais belos índios/ Não ser atacado por ser inocente” (“Índios”, Renato Russo, *Dois*). A sensibilidade de Renato Russo com o tema também aparece em uma música da era *punk rock* do Aborto Elétrico, *Ficção Científica* (1981), onde o eu lírico cita: “Raio laser mata índios/ Descoberta: o novo mundo envelheceu/ Como tentar ser selvagem se não existe anarquia?” (“Ficção Científica”, Renato Russo, *MTV Especial: Aborto Elétrico*). A preocupação com o tema estava justamente na esteira de um debate nacional durante o processo da Constituição de 1988 (*Índios, Mais do Mesmo* e *Que país é este* foram lançadas entre 1986 e 1987) que assegurou, em um capítulo específico nos artigos 231 e 232, os direitos indígenas (SCHWARCZ, 2019).

Voltando ao álbum *Que país é este 1978/1987*, precisamos destacar a canção *Faroeste Caboclo* (1987) com seus 159 versos. Assim como em *Mais do mesmo*, onde o eu lírico apresenta a desigualdade social e racial a partir do ponto de vista de quem vive em um morro, explicitando que não há possibilidade de mobilidade social em sua realidade, o personagem João de Santo Cristo torna-se um bandido por força das circunstâncias. Implicitamente, a violência exposta nas duas canções traz uma crítica ao fenômeno capitalista da concentração de renda. Mesmo com seus nove minutos, a canção fez grande sucesso e, sem os palavrões vetados pela Censura, virou *hit* em rádios de todo o Brasil. A saga de João de Santo Cristo começa na infância, quando seu pai morre assassinado por um soldado, perpassa pelo furto de uma caixinha da igreja e, por conseguinte, sua ida para o reformatório. “Aos quinze, foi mandado para o reformatório/ Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror/ Não entendia como a vida funcionava, discriminação por causa da sua classe ou sua cor” (“Faroeste Caboclo”, Renato Russo, *Que país é este 1978/1987*).

Schwarcz (2019) explica que o Brasil é o segundo maior país de população originária da África e, mesmo assim, há exclusão dos direitos das populações afrodescendentes no que tange à saúde, educação, moradia, transporte, trabalho e segurança. Por questões históricas não enfrentadas desde o fim da escravidão, produziu-se uma nação que naturaliza a desigualdade racial através da pouca presença de negros na mídia ou em ambientes empresariais. Mais ainda, a exclusão racial ocorre em atos de intimidação como “as batidas policiais que escolhem sempre mais negros do que brancos e os humilham a partir da apresentação pública do poder e da hierarquia” (SCHWARCZ, 2019, p. 35).

Dessa forma, o racismo é responsável por altos índices de violência e aprofunda a desigualdade social no cotidiano dos brasileiros. Mesmo com alguns avanços recentes, como as cotas raciais, a introdução de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana no currículo escolar e o reconhecimento oficial de Zumbi de Palmares como herói nacional, com a data de sua morte (20 de novembro) se tornando uma data de representatividade (Dia da Consciência Negra), ainda há um racismo estrutural a se enfrentar diante de uma sociedade que manifesta a desigualdade racial através de pouco ou nenhum acesso aos direitos humanos básicos para essas populações. “Se elegermos apenas o ano de 2012, quando um pouco mais de 56 mil pessoas foram assassinadas no Brasil, desse total 30 mil eram jovens entre 15 e 29 anos, e desses, 77% eram negros” (SCHWARCZ, 2019, p. 33).

Como pano de fundo da estória do personagem principal de *Faroeste Caboclo*, está Brasília, onde Renato Russo morou entre 1973 e 1985 – a cidade também é cenário temático de outras canções do artista. Segundo a epopeia de João de Santo Cristo, ele deixara a Bahia para trabalhar na capital federal. “E o 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 o seu ministro ia ajudar” (“Faroeste Caboclo”, Renato Russo, *Que país é este 1978/1987*). Composta em 1979, a música retratava a realidade de muitos brasileiros que conviviam com a crise financeira no fim da década de 1970 – realidade também encontrada durante seu lançamento em disco em 1987, em contexto de hiperinflação do governo Sarney. João de Santo Cristo, assim como o eu lírico de *Mais do mesmo*, é também um homem negro e pobre que não enxerga a luz no fim do túnel – o tiroteio era a realidade.

A saga continua com o personagem se envolvendo com o tráfico, sendo preso e se redimindo por amor à jovem Maria Lúcia. A canção dialoga com a ditadura militar quando um senhor de alta classe procura o protagonista e recebe a seguinte resposta: “Não boto bomba em banca de jornal, nem em colégio de criança/ Isso eu não faço não/ E não protejo general de dez estrelas que fica atrás da mesa com o cu na mão/ [...] / Mas antes de sair, com ódio no olhar, o velho disse: ‘você perdeu sua vida meu irmão’” (“Faroeste Caboclo”, Renato Russo, *Que país é este 1978/1987*). O trecho é totalmente coerente com o ano de composição da música (1979), quando João Baptista Figueiredo assumiu a Presidência da República para cumprir a transição democrática prometida no Governo Ernesto Geisel. O Presidente enfrentava oposição de setores radicais dentro do próprio regime, capazes de “uma sequência de atentados a bomba contra pessoas, órgãos de imprensa, livrarias, universidades e instituições identificadas com a oposição” (NAPOLITANO, 2020b, p. 294). Em 1981, durante um show no Riocentro, dois

extremistas de direita tentaram explodir uma bomba para culpar grupos de esquerda, mas acabaram falhando e o plano foi exposto pela mídia (FICO, 2017, p. 100).

Ainda analisando a canção *Faroeste Caboclo*, vale ressaltar que o personagem João de Santo Cristo mudou radicalmente após a ameaça do extremista, pois se armou e começou a contrabandear. Renato Russo não deixa claro se a aparição do vilão Jeremias, também traficante, tem a ver com a recusa do personagem central em se envolver na defesa do regime e em atentados de extrema-direita. O fato é que Jeremias aparece na estória com o objetivo de destruir o oponente, inclusive casando-se com Maria Lúcia – o que resulta no duelo que termina com os três personagens centrais mortos.

Um aspecto interessante sobre o duelo é a cobertura midiática que dá *status* de “Santo Cristo” ao desconhecido João: “E o povo declarava que João de Santo Cristo era santo porque sabia morrer/ E a alta burguesia da cidade não acreditou na história que eles viram na TV” (“Faroeste Caboclo”, Renato Russo, *Que país é este 1978/1987*). Desta forma, Renato Russo, que era formado em Jornalismo, desnudou o quanto a mídia é capaz de produzir heróis em suas narrativas – Santo Cristo se torna um mito popular assim como qualquer astro de *rock* através dos meios de comunicação de massa, conforme entende Morin (2002). O compositor encerra a estória explicando que o personagem central, ao se mudar para Brasília, desejava pedir ajuda ao Presidente para o povo brasileiro: “E João não conseguiu o que queria quando veio para Brasília com o diabo ter/ Ele queria era falar pro Presidente para ajudar toda essa gente que só faz sofrer” (“Faroeste Caboclo”, Renato Russo, *Que país é este 1978/1987*).

A desigualdade social e a violência são temas recorrentes nas obras de Renato Russo. Na música *O reggae* (1985), do primeiro disco, o eu lírico conta que teve contato com as grades aos três anos de idade, que não gostava da escola e que seus exemplos adultos eram péssimos: “Fazia tudo o que eles dissessem/ Acreditava em tudo que eles me dissessem/ Me pediram para ter paciência, falhei, gritaram: cresça e apareça/ Cresci e apareci, e não vi nada/ Aprendi o que era certo com a pessoa errada” (“O reggae”, Renato Russo e Marcelo Bonfá, *Legião Urbana*). Os conflitos do eu lírico de *O reggae* perpassam por questões debatidas em outras músicas, como através dos trechos “aprendi a roubar pra vencer”, “vem falar de liberdade pra depois me prender” ou “pedem identidade pra depois me bater” – nada tão distante do que ocorre com o eu lírico de *Mais do Mesmo* e da realidade do personagem João de Santo Cristo. Trata-se de um retrato fiel da dificuldade de ascensão social dentro do sistema capitalista liberal e o encerramento da letra retrata a luta de classes dentro desse sistema: “Tiram todas minhas armas/ Como eu posso me defender?/ Vocês venceram essa batalha/ Quanto à guerra vamos ver” (“O reggae”, Renato Russo e Marcelo Bonfá, *Legião Urbana*). Uma observação importante é que

“as armas” citadas pelo eu lírico podem ser entendidas em seu sentido literal, mas também podem representar a falta de acesso à educação, saúde, trabalho, segurança, moradia, entre outros.

A letra mais emblemática na perspectiva da luta de classes é *Fábrica* (1986), lançada no disco *Dois*. O eu lírico é um operário que, a todo momento, questiona os valores estabelecidos pela sociedade capitalista. A canção começa com um verdadeiro manifesto: “Nosso dia vai chegar, teremos nossa vez/ Não é pedir demais, quero justiça/ Quero trabalhar em paz/ [...] / Eu quero um trabalho honesto/ Em vez de escravidão/ Deve haver algum lugar onde o mais forte não consegue escravizar quem não tem chance” (“Fábrica”, Renato Russo, *Dois*). Trata-se de uma dicotomia entre opressores e oprimidos também exposta em *Índios*, quando o eu lírico indígena reflete: “Que me dera, ao menos uma vez/ Provar que quem tem mais do que precisa ter/ Quase sempre se convence que não tem o bastante/ E fala demais por não ter nada a dizer”. Na sequência, o eu lírico completa: “Quem me dera, ao menos uma vez/ Que o mais simples fosse visto como o mais importante/ Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente” (“Índios”, Renato Russo, *Dois*).

Em *Fábrica*, o eu lírico operário problematiza os impactos ambientais causados pela poluição do sistema fabril e a indiferença por parte dos proprietários capitalistas: “O céu já foi azul/ Mas agora é cinza/ E o que era verde aqui/ Já não existe mais/ [...] / Esse ar deixou a minha vista cansada/ Nada demais” (“Fábrica”, Renato Russo, *Dois*). A displicência com o meio ambiente é denunciada quando o eu lírico expõe os problemas oriundos da poluição e prossegue dizendo que não é “nada demais”. Encontramos isso também em outra canção sobre o meio ambiente, a já citada *Angra dos Reis* (1987), em que o eu lírico descreve uma suposta tragédia na Usina Nuclear de Angra dos Reis e lança uma frase de descaso em seguida (“deixa pra lá”).

A negligência capitalista é cantada de forma clara em *Fábrica*, onde há a denúncia da exploração da mão de obra dos trabalhadores: “De onde vem a indiferença temperada a ferro e fogo?/ Quem guarda os portões da fábrica?” (“Fábrica”, Renato Russo, *Dois*). Renato Russo refere-se ao Estado como o guardião da fábrica, ou seja, como um guardião do sistema capitalista liberal que silencia outros modelos políticos e que ignora as suas contradições, como as desigualdades sociais, o desrespeito aos direitos humanos e a destruição do meio ambiente.

Preocupação constante nas obras de Renato Russo, os direitos humanos aparecem expostos em duas canções sobre a ditadura militar. Uma delas é a já citada *1965 (duas tribos)*, uma música sobre tortura, desigualdade social e maniqueísmo, fazendo referência ao primeiro ano pós-golpe militar (1965), em que a sociedade estava dividida, pela perspectiva do regime, entre o bem e o mal – por isso o título é duas tribos. “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”. A música refere-se claramente às torturas na ditadura militar: “Cortaram os meus braços, cortaram as minhas mãos/ Cortaram as minhas pernas em um dia de verão/ [...] / Podia ser meu pai, podia ser meu irmão” (“1965 (duas tribos)”, Renato Russo, Dado Villa Lobos e Marcelo Bonfá, *As quatro estações*).

Antes de encerrar com o clássico refrão “O Brasil é o país do futuro”, referência ao livro *Brasil, país do futuro*, do judeu-austriaco Stefan Zweig, Renato Russo debate a desigualdade social a partir da violência policial: “Mataram um menino, tinha arma de verdade/ Tinha arma nenhuma, tinha arma de brinquedo/ Tenho autorama, tenho *Hanna-Barbera*/ Tenho pera, uva e maçã/ Tenho Guanabara e modelos *Revell*” (“1965 (duas tribos)”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *As quatro estações*). Percebe-se neste trecho que o autor denuncia a violação dos direitos humanos ao falar da morte de um menino de classe social desfavorecida e o relaciona ao eu lírico que, privilegiado por suas posses, não corre os mesmos riscos. A música, por sinal, denuncia mazelas sociais que ainda acontecem no Brasil através de processos históricos não resolvidos.

A segunda canção de Renato Russo que remete aos horrores da ditadura militar só seria lançada após a sua morte: *La Maison Dieu* (1997). Renato Russo era bastante sensível ao tema do regime militar – seu tio-avô, Júlio, e seu primo, Luiz, eram declaradamente comunistas e o segundo participou da luta contra a ditadura após a instauração do AI-5. Segundo Marcelo (2016), uma das situações mais traumatizantes para a família Manfredini foi quando outro primo de Renato, Admar, acolheu o procurado Luiz em seu apartamento no Rio de Janeiro – após a fuga de Luiz, Admar foi torturado por dois dias no Departamento de Operações Internas (DOI). A música foi composta por Renato Russo na fase terminal de sua doença e a letra sugere uma espécie de delírio do eu lírico ao encontrar a morte (representada por alguém próximo que foi vítima da ditadura militar). Mesmo com a voz fraca, a necessidade de fazer um registro explícito sobre sua ojeriza com o período ditatorial deu-lhe força suficiente para que a canção se tornasse uma espécie de testamento que seria lançado no álbum póstumo:

Se dez batalhões viessem à minha rua/ E vinte mil soldados batessem à minha porta a sua procura/ Eu não diria nada, porque lhe dei minha palavra/ [...] /E depois de um dia difícil/ Pensei ter visto você entrar pela minha janela e dizer: eu sou a tua morte, vim conversar contigo/ Vim te pedir abrigo, preciso do teu calor/ [...] / 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/ O choque elétrico e os gritos/ Parem, por favor, isso dói/ Eu sou a tua morte, vim lhe visitar como amigo/ Devemos flertar com o perigo, seguir nossos instintos primitivos/ Quem sabe não serão estes nossos últimos momentos divertidos?/ Eu sou a lembrança do terror de uma revolução de merda/ De

gerais 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/ Só mudou de uniforme (“La Maison Dieu”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *Uma outra estação*).

Uma questão historiográfica importante que precisa ser explicada é o porquê do termo revolução para mencionar o golpe militar de 1964 – utilizado por Renato Russo em *La Maison Dieu* e repetido em outras canções. Napolitano (2020b) explica que a narrativa oficial do Estado era a de que houve uma revolução dos militares para frear um governo popular de esquerda. No entanto, a construção da memória hegemônica do regime rompeu com esse viés através da união de liberais e de setores da esquerda, “isolando o discurso oficial do regime” (NAPOLITANO, 2020b, p. 317) e consagrando o ocorrido em 31 de março de 1964 como golpe militar e o período compreendido desde então até seu fim, em 1985, como ditadura. Ainda hoje há uma guerra de memórias sobre o regime e não é o objetivo deste ensaio nos aprofundarmos em tal questão. O importante, para nós, é compreender que Renato Russo foi educado em um ambiente ideológico que classificava o golpe de 1964 como uma revolução – termo que ele repudiava e atacou veementemente na música *Despertar dos Mortos*.

Durante a fase do Aborto Elétrico, em contato com o *punk rock* mundial, Renato Russo utilizara de forma irônica a frase “filhos da revolução” em uma das suas mais preciosas e fortes canções: *Geração Coca-Cola*. Trata-se de uma música em consonância com o que era berrado por jovens de bandas *punks* de todo o mundo.

Quando nascemos fomos programados/ A receber, o que vocês, nos empurraram como 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, nós somos o futuro da nação, Geração Coca-Cola/ Depois de vinte 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/ Aí então vocês vão ver/ Suas crianças derrubando reis/ Fazer comédia no cinema com as suas leis (“Geração Coca-Cola”, Renato Russo, *Legião Urbana*).

A música faz uma crítica ferrenha ao imperialismo cultural dos Estados Unidos em relação ao Brasil – implicitamente o compositor afirma que as crianças seriam programadas a pensarem de forma homogênea através da cultura de massa. Em tom irônico, Renato Russo grita “U.S.A. de nove às seis” para se referir ao lixo industrial e comercial, representado pela *Coca-Cola* na canção. Não é por acaso que o autor opta por cantar “U.S.A.” e não “Estados Unidos”, pois o objetivo é chocar os padrões estéticos e demonstrar o imperialismo cultural não só no consumo, mas também na língua. Há também uma crítica ao controle educacional tecnocrático: os vinte anos na escola só servem para aprender o “jogo sujo” do capitalismo – esse mesmo ponto de vista é encontrado na já citada música *O reggae*. A resposta se dá pela

rebeldia genuína dos *punks* justamente quando o compositor apresenta as reações que os jovens terão em relação ao que vem sendo consumido e ensinado nas escolas: “vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”, “suas crianças derrubando reis” e “fazer comédia no cinema com as suas leis”. O refrão, referindo-se ao conservadorismo social e ao pragmatismo político do regime militar, manifesta que a geração dos “filhos da revolução” está confrontando os adultos com a rebeldia *punk* de transformação da realidade social através da canção, afinal eles são “o futuro da nação”. Trata-se de um manifesto *punk* em forma de música.

Em *Química* (1987), outra letra sobre os anseios dos adolescentes, Renato Russo também questiona os valores da educação tecnocrática através do que ele chama de ritual do vestibular – refere-se à fase adulta no Brasil, em contexto de ditadura militar, como “*Belsen Tropical*” em alusão ao campo de concentração nazista *Bergen-Belsen*.

E se você quiser entrar na tribo, aqui no nosso *Belsen tropical*/ Ter carro do ano, TV a cores/ Pagar imposto, ter pistolão/ Ter filhos na escola, férias na Europa/ Conta bancária, comprar feijão/ Ser responsável, cristão convicto/ Cidadão modelo, burguês padrão/ Você tem que passar no vestibular (“*Química*”, Renato Russo, *Que país é este 1978/1987*).

O conflito de gerações também é abordado em outras músicas da era *punk rock* do Aborto Elétrico, como em *Admirável mundo novo* (1981), canção sem registro de voz de Renato Russo. Na música, o eu lírico despreza os conselhos de uma pessoa mais experiente, creditando os problemas sociais e políticos aos seus predecessores. Em outra canção do mesmo período, *Construção Civil*, o eu lírico fala da suposta felicidade de seu primo mais velho, um pedreiro que, entre uma cerveja e outra, se lembra das contas que tem para pagar. A canção se dá em forma de diálogo entre o primo e o eu lírico – um recado explícito sobre a contradição entre o comodismo do adulto trabalhador adaptado ao capitalismo liberal e o questionamento do adolescente sobre a infelicidade da vida adulta dentro desse sistema. Das músicas dessa fase, abordando os conflitos de gerações, *Despertar dos mortos* é a mais emblemática e simbólica. Nunca gravada pela Legião Urbana, essa canção foi registrada pelo *Capital Inicial* no CD/DVD *MTV Especial: Aborto Elétrico*, de 2005.

Como *Que país é este*, também da mesma fase, *Despertar dos mortos* recorre ao patriotismo, precisamente aos símbolos nacionais para fazer uma leitura social crítica da política brasileira. As cores da bandeira, sobretudo o verde e o amarelo, são repetidas diversas vezes durante a letra da música, com o eu lírico frisando que foram roubados do Brasil o verde, referindo-se às florestas, e o amarelo, em menção ao ouro. Desta forma, ele pede que protejam o azul e o branco em alusão ao céu e à paz (GRANGEIA, 2016). Além disso, há a já mencionada crítica ao golpe militar de 1964 e suas consequências, ou seja, a ditadura instaurada até 1985.

Desordem e regresso, não aguento mais/ A guerra acabou, mas nós não temos paz/ É sempre a gente que sofre mais/ Você de esquerda, você de direita/ São todos uns babacas e velhos demais/ Vivendo intrigas de tempos atrás/ Acabem com a merda e nos deixem em paz/ Verde e amarelo, verde e amarelo, verde e amarelo, verde e amarelo/ Menos guerra e mais pão/ Golpe de Estado é revolução/ Fuga de rico é televisão/ Fuga de pobre é religião/ Roubaram o verde e o amarelo também/ Protejam o azul e o branco, alguém/ Como roubar mais de quem nada tem? (“Despertar dos Mortos”, Renato Russo e Flávio Lemos, *MTV: Aborto Elétrico*).

A juventude é tema constante das obras de Renato Russo, seja do início de sua carreira com o *Aborto Elétrico* ou mesmo da fase final com a *Legião Urbana*. A primeira canção da *Legião* que fez sucesso foi *Será* (1985), lançada no primeiro disco. Trata-se de uma letra em que o eu lírico, um jovem, se incomoda com a dominação – pode ser vista como a dominação do Estado em contexto de ditadura militar ou qualquer outro tipo de dominação oriunda das relações humanas, como a dos pais sobre os filhos. “Tire suas mãos de mim/ Eu não pertenço a você/ Não é me dominando assim/ Que você vai me entender” (“*Será*”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *Legião Urbana*). Grangeia (2016, p. 38) entende que “com o título conjugado no futuro e versos atentos ao presente, *Será* trata, em resumo, de uma juventude com aspirações frustradas”. Em outro trecho da música, dentre as várias interpretações possíveis, o eu lírico parece fazer uma referência ao papel que a juventude desempenhava na luta pela redemocratização que ocorria no período – a letra foi escrita em 1984 em contexto de *Diretas Já*. “*Será* só imaginação? *Será* que nada vai acontecer? *Será* que é tudo isso em vão? *Será* que vamos conseguir vencer?/ [...] Brigar pra quê, se é sem querer, quem é que vai nos proteger?/ *Será* que vamos ter que responder pelos erros a mais, eu e você?” (“*Será*”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *Legião Urbana*). Como já foi descrito, a vitória não veio com a aprovação da emenda das *Diretas Já* em 1984, mas o país, em 1985, finalmente teve um presidente civil após 21 anos.

No fatídico show do Mané Garrincha em 1988, Renato Russo (*apud* Marcelo, 2016, p. 323) declarou sobre *Será*: “Vamos tocar uma música muito importante. Que diz muita coisa sobre o que acreditamos. É sobre as coisas que estão acontecendo neste país. Não adianta fazermos nada, se o barco está afundando, nós vamos afundar juntos”. Vale ressaltar que o pessimismo gerado pela hiperinflação, as acusações de corrupção no Governo Sarney, o assassinato do ativista ambiental Chico Mendes, entre outros fatores, refletiram-se em parcela da juventude que, anos antes, lutara pela redemocratização. Cazuza, por exemplo, se enrolou na bandeira brasileira para celebrar a democracia no *Rock in Rio* de 1985 e, em 1988, cuspiu na mesma bandeira como forma de protesto. A frustração dos jovens que querem mudar a realidade social, “mas que esbarram em um mundo de hipocrisia, de mentira, do capitalismo, de consumismo” (RUSSO *apud* GRANGEIA, 2016, p. 39), também aparece em outras letras

clássicas de Renato Russo, como na canção *Andrea Doria* (1986) – nome de um navio naufragado em 1956. Trata-se de uma música baseada em um diálogo entre o eu lírico, um idealista, e uma menina que desistiu de seus sonhos de mudar o mundo.

Às vezes parecia que, de tanto acreditar em tudo que achávamos tão certo/ Teríamos o mundo inteiro e até um pouco mais/ Faríamos floresta do deserto/ E diamantes de pedaços de vidro/ Mas percebo agora que seu sorriso vem diferente, quase parecendo te ferir/ Não queria te ver assim, quero a sua força como era antes/ O que tens é só teu e de nada vale fugir e não sentir mais nada/ Às vezes parecia que era só improvisar e o mundo então seria um livro aberto/ Até chegar o dia em que tentamos ter demais, vendendo fácil o que não tinha preço/ [...] / Nada mais vai me ferir, é que eu já me acostumei com a estrada que eu segui e com a minha própria lei/ Tenho o que ficou e tenho sorte até demais/ Como sei que tens também. (“Andrea Doria”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *Dois*)

Conforme já explicamos, houve uma mudança conceitual do grupo no disco *As quatro estações* (1989). Culminando com uma fase mais madura da banda, o álbum trabalhou o tema da juventude de forma mais precisa e atemporal. Na canção *Quando o sol bater na janela do teu quarto*, a ideia de desesperança juvenil é retomada de forma objetiva: “Pra que esperar se podemos começar tudo de novo, agora mesmo/ A humanidade é desumana, mas ainda temos chance/ O Sol nasce pra todos, só não sabe quem não quer/ [...] / Até bem pouco atrás, poderíamos mudar o mundo/ Quem roubou nossa coragem?” (“Quando o sol bater na janela do teu quarto”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *As quatro estações*).

Do mesmo álbum, *Há tempos* percorre o mesmo caminho ao retratar a questão da falta de perspectivas de uma juventude frustrada com os problemas sociais e econômicos: “Há tempos tive um sonho, não me lembro, não me lembro/ Tua tristeza é tão exata e hoje o dia é tão bonito/ Já estamos acostumados a não termos mais nem isso/ Sonhos vêm e sonhos vão/ O resto é imperfeito” (“Há tempos”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *As quatro estações*). Vale ressaltar que a canção foi composta em 1989 e refletia justamente os anseios juvenis daquele contexto histórico. “E há tempos nem os santos têm ao certo a medida da maldade/ E há tempos são os jovens que adoecem/ E há tempos o encanto está ausente e há ferrugem nos sorrisos/ E só o acaso estende o braço a quem procura abrigo e proteção” (“Há tempos”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *As quatro estações*). A questão dos jovens que adoecem está em concomitância com os diversos casos de *AIDS* que ocorriam no período. Sobre esta música, precisamos fazer uma ressalva. A canção foi acusada de reproduzir um discurso fascista por alguns setores intelectuais por causa do verso “disciplina é liberdade”. Mas Renato Russo esclareceu posteriormente:

Em “disciplina é liberdade”, eu estou falando de autodisciplina. Se você pensar numa relação sujeito-objeto, é fascista; mas numa relação sujeito-sujeito, não é. Não é “eu vou disciplinar você”. A natureza é disciplinada. Eu preciso de muita disciplina! Fica

tão bonito escrito “disciplina é liberdade”. E é uma inversão do *doublethink* do 1984 [livro de George Orwell]: “liberdade é escravidão”, “ignorância é força”. Se você tiver um conceito legal de liberdade, imediatamente surge uma ideia positiva. Mas eu acho bacana que as pessoas se preocupem e fiquem atentas com discursos que soem fascistas (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 137).

Dentre as músicas mais representativas com temática sobre a juventude, certamente *Tempo Perdido*, lançada no disco *Dois*, é a mais simbólica e coerente. “Todos os dias quando acordo/ Não tenho mais o tempo que passou/ Mas tenho muito tempo/ Temos todos o tempo do mundo/ Todos os dias, antes de dormir, lembro e esqueço como foi o dia/ Sempre em frente, não temos tempo a perder” (“Tempo Perdido”, Renato Russo, *Dois*). O eu lírico desafia o ouvinte a entender a dinâmica do tempo a partir de um jovem que supera seus próprios limites, celebrando o presente e convidando a juventude para gerar mudanças políticas e sociais. “A música tem um clipe que acompanha essa celebração da juventude, com rostos de ícones da música *pop* antes do estrelato, como John Lennon, Janis Joplin e Pete Townshend” (GRANGEIA, 2016, p. 75). Vale ressaltar que o fim da música reflete justamente a ideia de que nenhum aprendizado ou experiência é tempo perdido para os jovens: “O que foi escondido é o que se escondeu/ O que foi prometido ninguém prometeu/ Nem foi tempo perdido/ Somos tão jovens” (“Tempo Perdido”, Renato Russo, *Dois*).

O tema da juventude perpassa por outras canções do grupo, como nas baladas *Eu era um lobisomem juvenil*, *Quase sem querer* e *La Nova Gioventú*, onde o eu lírico cita: “estava te ensinando a ler *On The Road* e coisas desiguais” (“La Nova Gioventú”, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Russo, *O descobrimento do Brasil*). O livro *On the Road* foi escrito pelo *beatnik* Jack Kerouac em 1957 e se tornou uma referência conceitual e estética para a cultura *hippie*. Em outra canção, *Vamos fazer um filme* (1993), o eu lírico celebra a sua turma: “A minha escola não tem personagens, a minha escola tem gente de verdade/ Alguém falou do fim do mundo, o fim do mundo já passou/ Vamos começar de novo, um por todos e todos por um” (“Vamos fazer um filme”, Renato Russo, Dado Villa Lobos e Marcelo Bonfá, *O descobrimento do Brasil*). Na sequência da mesma música, o eu lírico desdenha do sistema e o compositor faz uma referência sutil ao seu antigo grupo, a turma da Colina: “o sistema é mau, mas minha turma é legal/ Viver é foda, morrer é difícil/ Te ver é uma necessidade, vamos fazer um filme/ E hoje em dia, como é que se diz eu te amo?” (“Vamos fazer um filme”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *O descobrimento do Brasil*). Já na música *Petróleo do futuro*, lançada no primeiro disco em 1985, o eu lírico problematiza a questão das tribos políticas (referência ao maniqueísmo entre esquerda e direita) e o descaso das autoridades com a juventude: “Ah, se eu soubesse lhe dizer qual é a sua tribo/ Também saberia qual é a minha/

Mas você também não sabe/ [...] / Sou brasileiro errado, vivendo em separado/ Contando os vencidos de todos os lados” (“Petróleo do futuro”, Renato Russo e Dado Villa-Lobos, *Legião Urbana*).

Em *Pais e Filhos* (1989), canção do quarto disco, Renato Russo retoma os conflitos entre gerações de uma forma peculiar ao falar do suicídio de uma jovem que tinha problemas com os pais. Na canção, onde aparecem diversos depoimentos de pais e filhos (“quero colo, vou fugir de casa”, “são meus filhos que tomam conta de mim” ou “eu moro na rua, não tenho ninguém”), o eu lírico encerra constatando que é preciso que os jovens também percebam os conflitos internos de seus pais: “Você me diz que seus pais não entendem, mas você não entende seus pais/ Você culpa seus pais por tudo e isso é um absurdo/ São crianças como você/ O que você vai ser quando você crescer?” (“Pais e Filhos”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *As quatro estações*). A nova sensibilidade apresentada pelo cantor diante dos conflitos entre pais e filhos ocorreu justamente em 1989, ano em que teve seu primeiro e único filho, Giuliano Manfredini. Na própria canção *Pais e filhos*, Renato Russo revela que seu filho teria nome de santo – referência ao santo italiano *Giuliano*, protetor dos viajantes. “É uma música sobre nossa situação [componentes da Legião], pois nós três, agora, somos pais. E este disco é extremamente universal, não está ligado ao momento” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 218).

Entre narrações cotidianas, muitas vezes tratando sobre álcool, drogas, amor e sexualidade, Renato Russo se encarrega de diversificar as pautas juvenis em suas canções e transmitir recados importantes. Na música *A dança* (1985), do primeiro disco, o eu lírico critica explicitamente a misoginia de um jovem em suas relações abusivas com as meninas: “Você não tem ideias para acompanhar a moda/ Tratando as meninas como se fossem lixo/ Ou então uma espécie rara que só a você pertence/ [...] / Que você não respeita/ [...] / Que é só um objeto pra usar e jogar fora depois de ter prazer” (“A dança”, Renato Russo, Renato Rocha, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *Legião Urbana*). Schwarcz (2019) explica que “mulheres correspondem a 89% das vítimas de violência sexual no Brasil. Entre 2001 e 2011, 50 mil mulheres foram assassinadas, de acordo com os dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea)”. Embora *A dança* seja uma música de 1984, o diálogo do eu lírico com o rapaz que se “acha moderno, mas é igual aos próprios pais”, condiz com a realidade de agressão às mulheres no Brasil – “comum em sociedades que não enfrentam valores paternalistas, machistas e heteronormativos predominantes e intocados no decorrer da sua história” (SCHWARCZ, 2019, p. 185).

No meio das apresentações ao vivo, Renato Russo “ia enfiando os seus cacos, para delírio da plateia. Os tais cacos podiam ser musicais: *Guns of Brixton*, do *Clash*, no meio de *O reggae* [...] mas os que faziam maior sucesso eram os políticos, no sentido amplo” (DAPIEVE, 2020, p. 98). Dapieve refere-se aos momentos em que Renato Russo, no meio da apresentação de uma de suas músicas, incluía letras de seu repertório, ou de outros artistas como Cazuza ou *Rolling Stones*, e também aos protestos políticos durante as canções: era comum ele criticar o Governo, atacar a violência policial ou defender as minorias durante canções como *Que país é este*, *Mais do mesmo* ou *Índios*. Um dos “cacos” mais clássicos aconteceu antes de cantar *Baader-Meinhof Blues* em 1988 na Rádio Transamérica – a versão desta canção foi registrada posteriormente no disco *Música para acampamentos*. Na oportunidade, antes de começar a letra, Renato Russo descreve um diálogo entre o eu lírico, um jovem, e um PM durante uma abordagem: “– Sai do carro, mão na cabeça, cadê a maconha?! – A gente não fuma, a gente não fez nada/ Larga a garota, porra” (“Baader Meihof-Blues”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *Música para Acampamentos*). Esse diálogo está em consonância com um trecho de *Veraneio Vascaína*, onde o eu lírico fala que dentro da Veraneio tem “dois ou três tarados”. Portanto, há uma clara descrição da cultura do estupro e da violência policial nestas músicas e/ou cacos. “A Colina era também a residência dos professores da UnB. [...] Essa história de *Veraneio Vascaína* é por isso. Eles entravam na universidade, aquelas coisas de bater em estudantes etc.” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 317).

Embora tenha admitido ser bissexual na música *Meninos e Meninas*, o cantor não atacava abertamente a questão da homofobia nas letras de suas canções. Pelo contrário, falava mais de si e de seus conflitos. Implicitamente, algumas músicas tratavam sobre preconceitos de forma genérica como a própria *A dança* (1984) ou a clássica *Perfeição* (1993). Por outro lado, em suas apresentações em shows, ou em entrevistas, o cantor falava abertamente sobre os perigos do “fascismo” (termo utilizado por Renato Russo), oriundo do conservadorismo social, tendo a causa gay como a principal perseguida. “A gente está entrando nos anos 90, e eu não quero ser mártir da causa gay, nem nada. [...] Mas vem esse fascismo, e daí a controlar a vida das pessoas é um passo.” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 119).

Não é nossa intenção projetarmos um debate sobre a conceituação histórica e política do fascismo, apenas entender a proposta com que o termo é utilizado pelo artista. Também precisamos deixar claro que os termos “causa gay” e “causa GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes)” eram utilizados na década de 1990 e passaram por uma evolução histórica para o termo atual: *LGBTQTQ* (Schwarcz, 2019, p. 198).

A preocupação de Renato Russo com as minorias sociais aparece na esteira de ataques conservadores na década de 1990, com ele sempre buscando a perspectiva da Igreja e do controle que ela tenta impor sobre a juventude. “Dado o medo que as pessoas têm de uma crise maior, elas se protegem na tradição, família e propriedade. Eu acho que não é coincidência que existam tantos programas religiosos na TV, hoje em dia” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 119). As muitas declarações de Renato Russo citando regimes autoritários e conservadores dialogam com as questões expostas acima. “Será que nós nos esquecemos de como é ruim não ter liberdade? [...] Aqui na América do Sul a gente já teve o [Alberto] Fujimori [presidente do Peru, 1990-2000] e tem um bando de babaca aqui no Brasil dizendo que a gente precisa de um Fujimori” (GRANGEIA, 2016, p. 42).

Se não há canções de Renato Russo sobre homofobia, o artista não abria mão dos já citados cacos durante canções que falavam sobre sua sexualidade. No final da apresentação da emblemática canção *Daniel na cova dos leões* (letra implícita sobre as experiências homossexuais do eu lírico) em um show no Maracanãzinho, Rio de Janeiro, em 1988, Renato Russo declarou: “Todo mundo tem o direito de amar quem quiser e não ser esfaqueado por um surfista calhorda!” (RUSSO *apud* DAPIEVE, 2020, p. 98). Renato Russo lançou, em 1994, um disco solo em homenagem ao levante gay de *Stonewall*, trazendo no encarte lista com endereços e telefones de “entidades de apoio a crianças e adolescentes de rua, mulheres e homossexuais, além do grupo ecológico *Greenpeace*” (DAPIEVE, 2020, p. 139).

O disco [*The Stonewall Celebration Concert*] assume a ideia de que as pessoas que pensam diferente devem ser respeitadas, sem hipocrisia. É por isso que fiz o disco. *Stonewall* foi um pretexto para se falar de uma das minorias. A verdade é que somente com o *rock*, a ecologia e os movimentos em defesa das minorias que as pessoas estão prestando mais atenção às coisas (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 193).

Do disco *A tempestade* (1996), a canção *Aloha* – referência a uma palavra havaiana para amor, paz, misericórdia, compaixão e afeto –, traz novamente alusões aos conflitos entre gerações: “A juventude sofre e ninguém parece perceber/ [...] / Todo adulto tem inveja dos mais jovens/ A juventude está sozinha, não há ninguém para ajudar e explicar por que é que o mundo é este desastre que aí está” (“Aloha”, Renato Russo, Dado Villa Lobos e Marcelo Bonfá, *A tempestade*). Na música, mais uma vez Renato Russo retoma uma velha crítica dos tempos de Aborto Elétrico sobre o controle que as instituições tentam impor sobre os jovens. “E meus amigos parecem ter medo de quem fala o que sentiu/ De quem pensa diferente, nos querem todos iguais/ Assim é mais fácil nos controlar/ E mentir, mentir, mentir/ E matar, matar, matar” (“Aloha”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *A tempestade*). Os questionamentos da canção estão em consonância com a visão de mundo do cantor sobre o

controle das massas. “Você não pode ser omissos. O problema não são os fascistas, são as pessoas que não se manifestam. Para citar o exemplo mais conhecido: Hitler subiu ao poder não por causa das pessoas que o apoiavam, mas por causa daqueles que não o levaram a sério” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 210).

Outro tema que incomodava bastante o artista era a guerra. Renato Russo nasceu no auge da guerra fria e a própria ditadura militar brasileira estava amparada ideologicamente nesse contexto histórico de maniqueísmo entre capitalismo e socialismo. Não é por acaso que o tema ganhou destaque em suas obras, sobretudo através da triste história de dois soldados que se apaixonam e que não sabem o porquê de lutar, na clássica letra de *Soldados* – música lançada no primeiro disco em 1985. Na letra de *Plantas embaixo do Aquário* (1986), o eu lírico se expressa com palavras de ordem, “não deixem a guerra começar”, citação encontrada em dezesseis oportunidades durante uma canção que dá um recado importante para a juventude: “Aceite o desafio e provoque o desempate/ Desarme a armadilha e desmonte o disfarce/ Se afaste do abismo e faça do bom senso a nova ordem” (“Plantas embaixo do aquário”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Renato Rocha e Marcelo Bonfá, *Dois*). O bom senso, de fato, era preocupação constante de um cronista antenado com as lutas das minorias e a preservação dos direitos humanos. Em *A canção do senhor da guerra* (1992), o compositor é didático ao resumir o que ele pensa sobre os jovens e as guerras:

“Existe alguém esperando por você/ Que vai comprar a sua juventude e convencê-lo a vencer/ Mais uma guerra sem razão, já são tantas as crianças com armas na mão/ Mas explicam novamente que a guerra gera empregos e aumenta a produção/ Uma guerra sempre avança a tecnologia, mesmo sendo guerra santa, quente, morna ou fria/ Pra que exportar comida se as armas dão mais lucros na exportação?/ Existe alguém que está contando com você/ Pra lutar em seu lugar, já que nessa guerra não é ele quem vai morrer/ E quando longe de casa, ferido e com frio o inimigo você espera/ Ele estará com outros velhos inventando novos jogos de guerra/ Que belíssimas cenas de destruição/ Não teremos mais problemas com a superpopulação/ Veja que uniforme lindo fizemos pra você/ Lembre-se sempre que Deus está do lado de quem vai vencer/ [...] / O senhor da guerra não gosta de crianças (“A canção do senhor da guerra”, Renato Russo, *Música para acampamentos*).

Formado em Jornalismo, Renato Russo também se demonstrava bastante incomodado com a exposição da violência e das tragédias na mídia. Em *Metrópole*, do disco *Dois* (1986), há uma descrição de um acidente a partir da ótica do jornalismo, reforçando que o desastre foi um sucesso e que terá destaque na televisão. No disco anterior, a Legião Urbana lançou *Baader-Meinhof Blues* – referência ao grupo guerrilheiro alemão de extrema-esquerda, *Baader-Meinhof*, que lutava contra a repressão do Estado (MARCELO, 2016). A canção fala exatamente do êxtase que a TV cria sobre as pessoas, especialmente o cinema, com filmes violentos. “A violência é tão fascinante/ E nossas vidas são tão normais/ Você passa de noite e sempre vê

apartamentos acesos/ Tudo parece ser tão real/ Mas você viu esse filme também” (“Baader-Meinhof Blues”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *Legião Urbana*). Temas como solidão e parcialidade da justiça aparecem na canção, com o eu lírico provocando reflexões sobre como a mídia é capaz de homogeneizar a opinião pública e causar alienação. “Nós assistimos televisão também/ Qual é a diferença?/ Não estatize meus sentimentos/ Pra seu governo, o meu estado é independente” (“Baader-Meinhof Blues”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *Legião Urbana*). De certa forma, o eu lírico demonstra que não se deixa levar pelas ideologias propagadas pela mídia, mantendo-se independente em seus sentimentos e convicções.

Em suas canções, Renato Russo falava, direta ou indiretamente, sobre os conflitos de viver a juventude em Brasília. Da era do Aborto Elétrico, a música *Tédio (com um T bem grande pra você)* é um manifesto *punk rock* da juventude brasiliense: “Moramos na cidade, também o Presidente/ E todos vão fingindo viver decentemente/ Só que eu não pretendo ser tão decadente não/ [...] / Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito/ Porque quando escurece, só estou a fim de aprontar” (“Tédio (com um T bem grande pra você)”, Renato Russo, *Que país é este 1978/1987*). Neste cenário, em uma capital recém-inaugurada (Brasília tinha 17 anos quando o *punk rock* chegou por lá), os jovens da turma da Colina eram reproduzidos pelo Aborto Elétrico de forma literal, inclusive com os blocos do conjunto de prédios citados nas canções.

Sentados embaixo do bloco sem ter o que fazer/ Olhando as meninas que passam/ Matando o tempo procurando uma briga/ Sem ter dinheiro nem pro guaraná/ Passar as tardes no Conjunto Nacional/ Contando os pobres, e os ecos, e os ladrões/ Com muita coisa na cabeça, mas, no bolso, nada/ Sempre com medo dos PM's/ E chega o fim de semana e todos se agitam/ Sempre à procura de uma festa/ Os carros rodam enquanto se tem gasolina/ E ninguém nunca agita nada/ Sujeira quando a sua turma é menor de idade/ Não podem ir pro mesmo lado que você/ E a vida aqui a gente leva, não é nada igual aos anúncios de refrigerante (“Anúncio de Refrigerante”, Renato Russo, *MTV Especial: Aborto Elétrico*).

Como dito anteriormente, as músicas do Aborto Elétrico foram divididas entre o Capital Inicial dos irmãos Lemos e a Legião Urbana – algumas, como a citada acima, só foram registradas pelo Capital após a morte de Renato Russo. As canções *Música Urbana*, *Veraneio Vascaína* e *Fátima*, no entanto, apareceram já no primeiro disco do *Capital Inicial* em 1986 e se tornaram verdadeiros clássicos do *rock* brasileiro. Enquanto a última citada reflete dicotomias já expostas neste trabalho (adolescentes progressistas e adultos conservadores, por exemplo), as duas primeiras fotografam a juventude brasiliense em sua essência.

A versão inicial de *Música Urbana* começa documentando um trecho de rádio durante a inauguração de Brasília em 1960: “A Agência Nacional passa a falar diretamente de Brasília, no comando de uma rede de emissoras de rádio e televisão” (“Música Urbana”, Renato Russo,

Felipe Lemos, Flávio Lemos e André Pretorius, *Capital Inicial*). Essencialmente, *Música Urbana* é uma letra sobre a capital federal: “As ruas têm cheiro de gasolina e óleo diesel/ Por toda a plataforma, toda a plataforma, toda a plataforma/ Você não vê a torre” (“Música Urbana”, Renato Russo, Felipe Lemos, Flávio Lemos e André Pretorius, *Capital Inicial*). Segundo Marcelo (2016), Renato Russo teria escrito a música sentado na plataforma da rodoviária de Brasília em um dia com neblina e, por isso, estava impossibilitado de enxergar a Torre de TV – um ponto turístico que é visto de qualquer lugar da cidade.

Embora não haja referência direta à Brasília na letra de *Música Urbana 2* (1986), encontram-se na canção todos os problemas que acontecem em uma cidade grande – tudo, literalmente, é classificado pelo eu lírico como música urbana. “O vento forte, seco e sujo em cantos de concreto parece música urbana/ E a matilha de crianças sujas no meio da rua/ Música Urbana/ E no ponto de ônibus estão todos ali/ Música Urbana” (*Música Urbana 2*, Renato Russo, *Dois*). O termo “música urbana” se repete 14 vezes na música fazendo alusão aos problemas oriundos da sociedade capitalista: desigualdade social (“mendigos com esparadrapos podres cantam música urbana”), drogas (“nos bares os viciados sempre tentam conseguir música urbana”), educação tecnocrática (“nas escolas as crianças aprendem a repetir música urbana”), autoritarismo policial (“Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana”) ou a mídia como propagadora de ideologias (“em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana”).

Brasília é mencionada em várias outras obras do artista, sobretudo nas canções com personagens, como *Faroeste Caboclo*, *Eduardo e Mônica* e *Dezesseis*. Na primeira, como já vimos, João de Santo Cristo tem toda a sua epopeia em Brasília, enquanto que, na segunda, uma madura Mônica “falava coisas sobre o Planalto Central, também magia e meditação/ E o Eduardo ainda estava no esquema escola, cinema, clube e televisão” (“Eduardo e Mônica”, Renato Russo, *Dois*) e no fim, os dois amigos do eu lírico “voltaram para Brasília”. Em *Dezesseis* (1996), música composta na fase terminal da doença de Renato Russo, há a narrativa da estória de um jovem de dezesseis anos, João Roberto, vulgo *Johnny*, que morre após um “racha” de carros – mais uma referência pessimista à juventude. Especialmente nesta música, quando é marcado o “pega”, Renato Russo cita pontos da cidade como Lago Norte, UnB, CASEB e o local do acidente fatal com o *Opala* azul de *Johnny*: “a curva do diabo em Sobradinho”. Enfim, desde os tempos de Aborto Elétrico até a fase final da Legião Urbana, a capital federal encontra-se nas pautas das letras do compositor.

Voltando à realidade dos jovens brasilienses durante os tempos de Aborto Elétrico, um importante registro *punk rock* se dá na canção *Veraneio Vascaína* – apelido dado por Renato

Russo à viatura da polícia por achá-la parecida com o uniforme do Vasco (Marcelo, 2016). “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”, Renato Russo e Flávio Lemos, *Capital Inicial*).

A turma da Colina, conforme citado pelo próprio Renato Russo na letra de *Anúncio de refrigerante*, sofria com a constante perseguição da polícia militar. A ojeriza de Renato Russo, que inclusive classificava os policiais de “assassinos armados e uniformizados”, se dá justamente neste contexto. “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, pois eu estou do lado da lei” (“Veraneio Vascaína”, Renato Russo e Flávio Lemos, *Capital Inicial*). A música, no entanto, não sintetiza somente os conflitos entre a turma da Colina e os policiais. Em meio ao manifesto, Renato Russo, mais uma vez, problematiza a questão da desigualdade social: “Por que 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” (“Veraneio Vascaína”, Renato Russo e Flávio Lemos, *Capital Inicial*).

Outra questão muito presente na vida de Renato Russo e que não ficou fora de suas canções é o vício em drogas. A letra de *Conexão Amazônica* (1987), clássico do Aborto Elétrico, traz reflexões sobre debates intelectuais em mesas de bar e o consumo de drogas: “E você quer ficar maluco sem dinheiro e acha que está tudo bem/ Mas alimento pra cabeça nunca vai matar a fome de ninguém/ Uma peregrinação involuntária talvez fosse a solução/ Autoexílio nada mais é do que ter seu coração na solidão” (“Conexão Amazônica”, Renato Russo e Fê Lemos, *Que país é este 1978/1987*). A música foi censurada pelas rádios por falar abertamente de tráfico: “os tambores da selva já começaram a rufar/ [...] / A cocaína não vai chegar/ Conexão Amazônica está interrompida” (“Conexão Amazônica”, Renato Russo e Fê Lemos, *Que país é este 1978/1987*). Inconformado com a censura na época, Renato Russo (*apud* Grangeia, 2016) explicou que “discutir *Freud* e *Jung* em mesas de bar acontecia de verdade naqueles tempos e o tema da música está em todos os jornais e até mesmo em novelas”.

No entanto, a canção mais reveladora da dependência química de Renato Russo é *A montanha mágica* (1991), conforme ele próprio afirmara: “eu estava me destruindo e, em vez de matar, preferi procurar ajuda. Isso vem desde os 17 anos, mas no V foi a primeira vez que coloquei na música essas questões. *A montanha mágica* é sobre isso” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 195). A letra é forte e mostra a dicotomia entre lucidez e alucinação: “minha papoula

da Índia, minha flor da Tailândia/ És o que tenho de suave e me fazes tão mal/ [...] / A felicidade mora aqui comigo até segunda ordem/ Um outro agora vive minha vida/ Sei o que ele sonha, pensa e sente” (“A montanha mágica”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *V*). Tal canção reflete exatamente o momento turvo de gravação e turnê do disco *V* e, posteriormente, a internação de Renato Russo para desintoxicação, revelada em canções do álbum seguinte como *Vinte e Nove* (1993) e *Só por hoje* (1993). No período *punk rock* do Aborto Elétrico, Renato Russo mencionara a questão das drogas de forma explícita em várias canções como *Benzina*, *Heroína* e *Dado Viciado*, mas só admitiu seus problemas provenientes da dependência química a partir de *A montanha mágica* – que como já dissemos, trata-se de referência ao livro homônimo de Thomas Mann.

Embora sem o mesmo vigor dos tempos *punk rock* do Aborto Elétrico, Renato Russo continuou abordando política em sua fase adulta com a Legião Urbana – precisamente a partir do disco *As quatro estações*, quando houve a já explicada mudança conceitual nas músicas da banda. No disco *V*, lançado em 1991, buscando um paralelo com o *rock* progressivo dos anos 1970, Renato Russo lançou *Metal contra as nuvens* – “cujas quatro partes narram o descompasso entre um herói idealista e o mundo. O herói se envaidece de seus valores e sua terra, enquanto o mundo não parece fértil às suas ideias e o frustra com problemas como fome, corrupção e mentira” (GRANGEIA, 2016, p. 57). O eu lírico, *Metal*, está ambientando em um cenário medieval e reflete sobre um ambiente político caótico:

Quase acreditei na sua promessa e o que eu vejo é fome e destruição/ Perdi a minha sela e a minha espada/ Perdi o meu Castelo e minha Princesa/ Quase acreditei, quase acreditei/ E, por honra, se existir verdade, existem os tolos e existe o ladrão/ E há quem se alimente do que é roubo, mas vou guardar o meu tesouro/ Caso você esteja mentindo, olha o sopro do dragão/ Olha o sopro do dragão, olha o sopro do dragão, olha o sopro do dragão (“Metal contra as nuvens”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *V*).

Renato Russo (*apud* GRANGEIA, 2016) explica que “O álbum *Quatro Estações* foi lançado um pouquinho antes das eleições e o *V* foi lançado com o Collor no poder. [...] Então é aquilo: ‘quase acreditei na sua promessa e o que eu vejo é fome e destruição’”. A analogia proposta por Renato Russo entre o que se passava com o eu lírico *Metal* e o que ocorria no Brasil após o plano Collor de 1991 estabelece a ideia de resistência de um herói que não pensa em desistir: “sei que devo resistir, eu quero a espada em minhas mãos” e “não me entrego sem lutar, tenho ainda coração, não aprendi a me render, que caia o inimigo então”. O alerta para o “sopro do dragão” explicita justamente uma possível reação do povo nas ruas – o movimento estudantil participaria ativamente de protestos contra o presidente Fernando Collor em 1992, ganhando a alcunha de “caras-pintadas” devido às cores nacionais coloridas nos rostos dos

jovens (FICO, 2017, p. 122). A música termina com uma mensagem de esperança para a juventude brasileira: “E nossa história não ficará pelo avesso assim sem final feliz/ Teremos coisas bonitas pra contar/ E até lá, vamos viver/ Temos muito ainda por fazer/ Não olhe pra trás, apenas começamos/ O mundo começa agora, apenas começamos” (“Metal contra as nuvens”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, V).

O sentimento de desconforto político durante o Governo de Fernando Collor se refletiu também na canção *O teatro dos vampiros* – lançada em 1991 no álbum V. “Era na época daquela novela [Vamp], que estava fazendo sucesso – acho que ainda está fazendo sucesso, porque eles alongaram. Tem essa crise do país, e tudo. Então, a gente fez a música. [...] Era pra ser sobre a TV.” (RUSSO *apud* ASSAD, 2016, p. 293). A música, no entanto, não especifica nada sobre a televisão, mas deixa claro o descontentamento do eu lírico com a crise financeira: “Vamos sair, mas não temos mais dinheiro/ Os meus amigos todos estão procurando emprego/ Voltamos a viver como há dez anos atrás/ E a cada hora que passa, envelhecemos dez semanas” (“O teatro dos vampiros”, Renato Russo e Marcelo Bonfá, V). “A taxa de desemprego foi de 7,2% em 1992, mas em regiões metropolitanas o indicador do IBGE registrava 9,7%” (GRANGEIA, 2016, p. 137). Em outro momento da música, o eu lírico lamenta que a população esteja presa em casa por falta de dinheiro e segurança, enquanto os assassinos circulam livremente, o que lhe causa solidão e medo. “Teve um momento em que você começou a ver que o pessoal estava roubando mesmo. Quando começou aquela coisa de PC Farias, ficamos sem saber o que iria acontecer. Isso se refletiu na música.” (RUSSO *apud* GRANGEIA, 2016, p. 60). A canção, de fato, representava a desilusão política daquele contexto.

O álbum seguinte, por outro lado, tinha a intenção de falar coisas boas sobre o Brasil. “Este disco vai se chamar *O descobrimento do Brasil* (1993) porque é uma maneira de a gente dizer que o Brasil não é exatamente essa coisa ruim que estamos vendo. O nosso país não é somente ônibus pegando fogo. A gente precisa descobrir o Brasil” (RUSSO *apud* GRANGEIA, 2016, p. 61). A maioria das canções deste álbum tem o amor como tema, como a própria canção *O descobrimento do Brasil*, que conta a história de um casal formado por uma menina que trabalha nos correios e um jovem electricista. No entanto, há também um registro cortante da realidade social brasileira, uma junção de todas as críticas sociais já feitas pelo compositor, uma verdadeira crônica onde o eu lírico nos convoca a celebrar os problemas sociais e políticos e depois encerra com uma dose de esperança:

Vamos celebrar a estupidez humana, a estupidez de todas as nações, o meu país e sua corja de assassinos, covardes, estupradores e ladrões/ Vamos celebrar a estupidez do povo, nossa polícia e televisão/ Vamos celebrar nosso governo e nosso Estado, que não é nação/ Celebrar a juventude sem escola, as crianças mortas, celebrar nossa

desunião/ Vamos celebrar Eros e Thanatos, Persephone e Hades/ Vamos celebrar nossa tristeza, vamos celebrar nossa vaidade/ Vamos comemorar como idiotas a cada fevereiro e feriado, todos os mortos nas estradas, os mortos por falta de hospitais/ Vamos celebrar nossa justiça, a ganância e a difamação/ Vamos celebrar os preconceitos, o voto dos analfabetos, comemorar a água podre e todos os impostos, queimadas, mentiras e sequestros/ Nosso castelo de cartas marcadas, o trabalho escravo, nosso pequeno universo/ Toda hipocrisia e toda a afetação, todo o roubo e toda a indiferença/ Vamos celebrar epidemias, é a festa da torcida campeã/ Vamos celebrar a fome, não ter a quem ouvir, não se ter a quem amar/ Vamos alimentar o que é maldade, vamos machucar um coração/ Vamos celebrar nossa bandeira, nosso passado de absurdos gloriosos, tudo que é gratuito e feio, e tudo o que é normal/ Vamos cantar juntos o hino nacional, a lágrima é verdadeira/ Vamos celebrar nossa saudade e comemorar a nossa solidão/ Vamos festejar a inveja, a intolerância e a incompreensão/ Vamos festejar a violência e esquecer a nossa gente que trabalhou honestamente a vida inteira, e agora não tem mais direito a nada/ Vamos celebrar a aberração de toda a nossa falta de bom senso, nosso descaso por educação/ Vamos celebrar o horror de tudo isso com festa, velório e caixão/ Está tudo morto e enterrado agora, já que também podemos celebrar a estupidez de quem cantou essa canção/ Venha, meu coração está com pressa/ Quando a esperança está dispersa, só a verdade me liberta, chega de maldade e ilusão/ Venha, o amor tem sempre a porta aberta e vem chegando a primavera/ Nosso futuro recomeça, venha, que o que vem é perfeição (“Perfeição”, Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, *O descobrimento do Brasil*).

Em uma coluna do jornal *O Globo* em 2006, Dapieve avalia a canção da seguinte forma: “A letra de *Perfeição* não é tão simples quanto a de *Que país é este*: são mais de 60 versos que não se repetem, divididos em cinco partes, contra apenas 18 da outra canção. A melodia tampouco é tão direta quanto a do pronunciamento *punk*” (DAPIEVE *apud* GRANGEIA, 2016, p. 63). O fato é que o compositor consegue, em uma única música, compilar todas as suas aflições políticas, que ele tentava expor desde a clássica *Que país é este*: corrupção, desigualdade social, parcialidade jurídica e da mídia, violência, exploração do trabalho, analfabetismo, caos na saúde pública, condições das estradas e dos esgotos, ataques ao meio-ambiente, trabalho escravo, fome, descaso com os idosos, previdência social injusta, polícia despreparada e saudosismo com um passado de “absurdos gloriosos”.

Desde que iniciou sua carreira, Renato Russo registrou as mudanças sociais e políticas em um contexto de redemocratização do país – trazendo reflexões importantes para o debate político e, de certa forma, incitando intervenções em uma via de mão dupla: a resposta do público com o palavrão “é a porra do Brasil” ao questionamento de *Que país é este* exemplifica essa afirmação. O artista registrou a história do Brasil – as letras estão inseridas em um contexto muito maior, pois se tratam de documentos históricos (GRANGEIA, 2016). Desta forma, Renato Russo tornou-se, durante um intervalo de tempo, precisamente entre o lançamento do disco *Que país é este 1978/1987*, em 1987, até a sua morte, em 1996, um porta-voz da juventude que resolvera atacar de frente os problemas sociais e políticos de um país que experimentara 21 anos de ditadura militar.

Certamente é por isso que Renato Russo continua despertando curiosidade nas novas gerações e as brigas por direitos autorais da Legião Urbana se acentuam entre o seu filho, Giuliano, e os ex-integrantes da banda, Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos – resultado da obra de um artista que já vendeu 10 milhões de discos, “sendo 9,4 milhões com a Legião e 3,4 milhões em carreira solo, em números de 2015” (MARCELO, 2016, p. 9). Também em 2015, 3,5 milhões de pessoas buscaram por Renato Russo no *Google* (GRANGEIA, 2016, p. 151). Por isso, não há nenhum exagero em afirmar que as letras de Renato Russo condizem com a realidade social brasileira ainda em 2021, levantando problemas que não foram superados mesmo vinte e cinco anos após a sua morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos, portanto, que a juventude se tornou um agente social independente e assumiu um papel relevante na contestação dos sistemas políticos baseados no pragmatismo e conservadorismo dos adultos, a partir da década de 1950. As lutas por direitos civis, contra regimes autoritários, guerras, desigualdades, entre outras pautas, culminaram em mudanças no cenário político e social, como a aceitação dos direitos civis das minorias, a preocupação com as questões ambientais, com as desigualdades sociais e com os direitos humanos. Se Elvis Presley e Chuck Berry promoveram a rebeldia do *rock and roll* nos anos 1950, Bob Dylan, os *Beatles* e os *Rolling Stones* trataram de modelar o gênero nos anos 1960 e se tornaram porta-vozes de uma juventude que, cansada de guerras, bombas atômicas e campos de concentração, ousou lutar por um mundo mais justo – estava instaurada a contracultura. Nos anos 1970, percebendo a dispersão dos movimentos juvenis contestatórios, observando a transformação do *rock* em um produto da cultura de massa, outra ramificação da contracultura apareceu: os *punks*. Eles atacaram o sistema político, social e cultural como forma de promover mudanças e a canção simples e em três acordes facilitou o contato desses grupos com a juventude.

No caso do Brasil, a MPB fez o papel do *rock* na década de 1960 ao se tornar a voz dos movimentos juvenis contra a ditadura militar. Considerado por alguns setores intelectuais como produto do imperialismo cultural dos Estados Unidos, o *rock* só ganhou popularidade junto à juventude brasileira a partir da década de 1980 como resultado da simplicidade (de música e de discurso) dos *punks*. Por conseguinte, o *rock* se tornou uma ode à democracia. O fenômeno *punk* apareceu em diversas cidades brasileiras, mas houve especialmente em São Paulo uma maior adequação com o discurso *punk* mundial: jovens de classe média baixa descontentes com o cenário político e social dispostos a transformar o mundo através do choque de valores. Em Brasília, por outro lado, o *punk* encontrou terreno fértil em meio a uma juventude de classe média alta e politizada, que viu a possibilidade de extrapolar, pelas letras e indumentárias, os valores conservadores da cidade que abrigava a sede do Governo Federal em um contexto de ditadura militar.

Houve, através de discursos politizados e simplicidade musical, o surgimento de letras contestatórias. Ao mesmo tempo, surgiram diversos grupos de *punk rock* pelo Brasil e muitos outros mais próximos da *new wave* e do *pop* – mas todos oriundos da filosofia “faça você mesmo” dos *punks*. A juventude, enfim, encontrou um meio de falar de seus problemas – fosse de uma forma sutil ou debochada, fosse de uma forma séria ou agressiva. No Rio de Janeiro, por exemplo, prevaleceram grupos que falavam de problemas cotidianos sem cunho político,

como o *Kid Abelha & os Abóboras Selvagens* de Leoni e Paula Toller, embora, em uma segunda fase, artistas como Cazuza tenham buscado politizar o seu discurso, o que também foi feito pelos *Paralamas do Sucesso* – um grupo carioca com raízes na *Turma da Colina*, em Brasília. Em São Paulo, na esteira da *Vanguarda Paulista*, também surgiram grupos de *rock* que se tornaram porta-vozes da juventude brasileira no período de redemocratização, especialmente o *Ultraje a Rigor* com a clássica música *Inútil*, e os *Titãs*, com uma série de críticas ácidas ao sistema capitalista e aos valores conservadores estabelecidos. Também paulistano, o grupo de *pop/rock* RPM foi o primeiro conjunto brasileiro a experimentar um fenômeno parecido com o da “beatlemania”.

Para finalizarmos, os jovens de Brasília também acompanharam a tendência dos grupos de *rock* nacional inspirados no discurso direto dos *punks*, mas buscaram uma evolução musical através de tendências como a *new wave* e o *pop*. A Legião Urbana, objeto de estudo desta dissertação, foi o mais representativo grupo da capital federal. Renato Russo tornou-se um símbolo de contestação política e social através das letras críticas de suas canções e de sua postura no palco e nas entrevistas. Utilizando-se de sua bagagem cultural e de sua coerência ideológica, o compositor da Legião Urbana tornou-se um cronista que soube registrar as mazelas sociais oriundas do Brasil em um tempo e espaço bastante definidos: de 1978, quando começou a escrever as suas canções em Brasília, até 1996, quando, no Rio de Janeiro, gravou seus últimos registros musicais antes do falecimento. Renato Russo tornou-se um porta-voz importante, denunciando as contradições do sistema capitalista liberal. Desta forma, entendemos que o “trovador solitário” acumulou uma verdadeira “legião urbana” e carregou consigo o *status* de mito do *rock*, por representar uma parcela da juventude que contestava os valores políticos e sociais vigentes, sobretudo na década de 1980 e início dos anos 1990.

DISCOGRAFIA

- Capital Inicial. *Capital Inicial*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1986.
- Capital Inicial. *MTV Especial: Aborto Elétrico*. Rio de Janeiro: Sony BMG, 2005.
- Cazuza. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1988.
- Cazuza. *O tempo não para*. Rio de Janeiro: Polygram, 1988.
- Cazuza. *Burguesia*. Rio de Janeiro: Polygram e Universal Music, 1989.
- Legião Urbana. *Legião Urbana*. Rio de Janeiro: Emi, 1985.
- Legião Urbana. *Dois*. Rio de Janeiro: Emi, 1986.
- Legião Urbana. *Que país é este 1978/1987*. Rio de Janeiro: Emi, 1987.
- Legião Urbana. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Emi, 1989.
- Legião Urbana. *V*. Rio de Janeiro: Emi, 1991.
- Legião Urbana. *Música para acampamentos*. Rio de Janeiro: Emi, 1992.
- Legião Urbana. *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Emi, 1993.
- Legião Urbana. *A tempestade*. Rio de Janeiro: Emi, 1996.
- Legião Urbana. *Uma outra estação*. Rio de Janeiro: Emi, 1997.
- Legião Urbana. *Acústico MTV*. Rio de Janeiro: Emi, 1992/1999.
- Legião Urbana. *Como é que se diz eu te amo*. Rio de Janeiro: Emi, 1994/2001.
- Legião Urbana. *As quatro estações ao vivo*. Rio de Janeiro: Emi, 1990/2004.
- Paralamas do Sucesso. *Selvagem?* Rio de Janeiro: Emi, 1986.
- Paralamas do Sucesso. *Big Bang*. Rio de Janeiro: Emi, 1989.
- Plebe Rude. *O concreto já rachou*. Rio de Janeiro: Emi, 1986.
- Ratos de Porão. *Brasil*. São Paulo: Eldorado, 1988.
- Raul Seixas. *Gita*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1974.
- Renato Russo. *The Stonewall Celebration Concert*. Rio de Janeiro: Emi, 1994.
- Renato Russo. *Equilíbrio Distante*. Rio de Janeiro: Emi, 1995.
- Renato Russo. *O último solo*. Rio de Janeiro: Emi, 1997.
- Renato Russo. *Presente*. Rio de Janeiro: Emi, 2003.
- Titãs. *Televisão*. São Paulo: WEA, 1985.
- Titãs. *Cabeça Dinossauro*. São Paulo, WEA, 1986.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta – O rock e o Brasil dos anos 80**. Porto Alegre: Arquipélogo Editorial Ltda, 2002.
- ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no deserto – A Legião Urbana em seu próprio tempo**. Dissertação (Mestrado) – Uberlândia/MG: Universidade Federal de Uberlândia, 2002.
- ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Letra Livre, 2016.
- BIVAR, Antonio. **O que é punk**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)**. Tese (Doutorado) - São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.
- CARVALHO, José Jorge de. **Imperialismo cultural hoje: uma questão silenciada**. Revista USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.
- CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo – o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- _____. **BRock – O Rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DIAS, Reginaldo Benedito. **A cruz, a foice e o martelo e a estrela: a tradição e a renovação da esquerda na experiência da ação popular (1962-1981)**. Tese (Doutorado) - Assis: Universidade Estadual Paulista, 2004.
- ESSINGER, Silvio. **Punk – Anarquia Planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FICO, Carlos. **História do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Contexto, 2017.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll – Uma História Social**. Rio de Janeiro, Editora Record, 2010.
- GRANGEIA, Mario Luis. **Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990**. In DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs). **O Brasil Republicano – O Tempo da Nova República, da transição democrática à crise política de 2016 (Quinta República- 1985- 2016)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- _____. **Brasil: 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: Editora Schwarcz, 2017.
- HOHLFELDT, Antônio. **A fermentação cultural da década brasileira de 60**. Porto Alegre: Revista Famecos, 2011.

- MARCELO, Carlos. **Renato Russo – o filho da revolução**. São Paulo: Planeta, 2016.
- MELO, Tarso de. **Renato Russo – The 42nd St. Band**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- MUGGIATI, Roberto. **Rock de Elvis à Beatlomania (1954-1966)**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Rock – O grito e o mito**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973.
- NAPOLITANO, Marcos. **História Contemporânea 2 – do entreguerras à nova ordem mundial**. São Paulo: Contexto, 2020a.
- _____. **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2020b.
- _____. **História & Música – História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- O’HARA, Craig. **A filosofia do punk – Mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros, 2005.
- OZORIO, Elisângela Maria. **A poética do Cotidiano em Renato Russo: a letra e a música como resistência e contestação**. Dissertação (Mestrado) - São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- ROCHA, Everaldo. **O que é mito**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- SCHWARCZ, Lilia. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.